

Olivier Bloch

**Molière, Filosofia**  
**Il dramma gioioso del libero pensiero**

#### **4a di copertina:**

“ *Farsi beffe della filosofia è filosofare sul serio* ”. Olivier Bloch in questo libro illustra e conferma le parole di Pascal, sforzandosi di dimostrare la parte di filosofia presente nel testo di Molière e il gioco teatrale al quale essa rinvia.

La filosofia, il cui concetto e il termine corrono lungo tutta l’opera di Molière, è quella del suo tempo, in primo luogo il pensiero di Cartesio ma anche le filosofie antagoniste come quella di Gassendi. Lo studio di Bloch ci mostra come le commedie più celebri di Molière — *Don Giovanni, Le Intellettuali, Tartufo*... — ma anche altre, meno note, come *Anfitrione, Gli Amanti magnifici* ... mettono letteralmente in scena discorsi, dibattiti e concetti caratteristici di quelle filosofie.

Tale constatazione non ha nulla di aneddótico: così scopriamo che Molière aveva una conoscenza e una comprensione dei problemi filosofici della sua epoca che superano ciò che s’era fin qui supposto. Sul registro dell’humour, Molière, attraverso le sue opere teatrali, modifica e trasforma i temi filosofici maggiori del Seicento (Dio e le prove della sua esistenza, il corpo e l’anima, l’Io ecc.) e fa eco alla loro messa in questione nella cultura del secolo XVII.

Lettura di Molière originale e sottile, il presente saggio ne illumina l’opera, i dibattiti dell’epoca e i rapporti tra la letteratura, il teatro, la commedia, il riso e la filosofia.

*Olivier Bloch è Professore emerito di Storia della Filosofia all’Università di Parigi I - Sorbonne. Specialista della storia del materialismo, ha pubblicato in particolare La philosophie de Gassendi (1970) e Matière à histoires (1997).*

**Molière, Filosofia**  
**Il dramma gioioso del libero pensiero**

*A cura di Paolo Quintili*

## INDICE

*Prefazione all'edizione italiana*

*Nota del traduttore*

### Molière, Filosofia

Il dramma gioioso del libero pensiero

#### *1. Entrate in scena*

Apertura

A che titolo ?

*Filosofia, letteratura e altro*

*A proposito degli stili*

*I testi e il loro senso*

*Filosofia, poesia, teatro*

*Commedia e filosofia*

*A che titolo votarsi ?*

#### Sopralluoghi

*Filosofie ereditate*

*Le filosofie nuove*

a. *Gassendi*

b. *Cartesio*

*Posterità del cartesianesimo*

*Il dibattito Gassendi-Cartesio*

*Hobbes*

*Dalla parte di Gassendi*

*Dalla parte di Cartesio*

#### Figure del dialogo

*Tra ironia e dialettica*

*Filosofia e Commedia*

*A ciascuno il suo ruolo ?*

#### *2. Messe in scena*

Io gioco, scrivo, penso

*L'io e i giochi*

*“Chi, voi?”*

*“ Bisogna sottolineare di più tutto questo passaggio ”*

Avete detto “ filosofia ” ?

*Uno spazzacamino*

*“Lasciatemi fare...”*

*“Non so affatto tanta filosofia...”*

*Filosofia, Filosofi, “Filofie”*

*Da saggio filosofo...*

*“Vorrei agitare bene a fondo questa materia”  
“La filosofia è un dono del Cielo”*

**Ragioniamo un po' !**

*“ Voi abbondate sempre in bei ragionamenti ”  
Di chi ci si beffa ?  
La filosofia ha tutti i vostri amori  
Filosofemi*

### **3. Filosofemi**

**Checché ne dica Aristotele...**

*“Aristotele ha senz'altro ragione...!”  
“Non c'è nulla d'uguale al tabacco”  
“L'anima e il corpo s'addormentano insieme”  
Passioni, onore, virtù  
“Ma ce n'è abbastanza di questa materia”  
Vera virtù, retta ragione  
L'Uomo di genio e la Malinconia  
Spiriti sotto esame  
“Per completare il quadro...”  
“Altro non è la pazzia che malinconia”  
Retta ragione e miti temperamenti*

**Io credo che due più due fa quattro**

*“ A che cosa credete dunque ? ”  
Nessuno può vantarsi d'avermi mai insegnato nulla  
“ C'è qualcosa di mirabile nell'uomo ”  
“ Non oso dire di averne scoperto il segreto ”  
“ Sganarello, il Cielo ! ”  
“L'astrologia è un affare di Stato”*

**Ma io, chi sono io ?**

*Io è un altro  
“ Mi sembra che io sono io ”  
Modelli  
Scarti  
“ Posso io smettere d'essere io ? ”  
Aggiunte  
Filosofemi*

**Ergo...?**

## Prefazione all'edizione italiana

[ 5-6 pagine ]

## Nota del traduttore

[ 1 pagina ]

“Traduttore/traditore!”, è il vecchio adagio che accompagna tante vicende letterarie della traduzione filosofica<sup>1</sup>...

---

<sup>1</sup> Vedi ora il volume AA.VV., *Traduire les philosophes*, Actes du colloque (mars-novembre 1992), Paris, Publications de la Sorbonne, 2000.

Farsi beffe della filosofia  
è filosofare sul serio.  
PASCAL



## ENTRATE IN SCENA

## Apertura

Il presente volume prende spunto da un corso iniziato nel 1993-94, volto a chiarire, per quanto poco e tardivamente, una questione posta spesso, e spesso male, prendendo le mosse da un luogo famoso della *Vita del signor de Molière* di Grimarest sul rapporto tra Molière e Gassendi, riprendendo in parte alcune pubblicazioni derivate da quell'insegnamento<sup>2</sup>.

In effetti, praticamente dalla metà degli anni '50, cioè dall'inizio delle mie ricerche su Gassendi condotte per diversi anni e ancora oggi proseguite ad intervalli regolari, m'ero imbattuto, come tutti coloro che s'interessano all'autore, in quel passaggio della *Vita del Signor de Molière* secondo il quale:

Il celebre signor de Gassendi (...) avendo notato in Molière tutta la disposizione e la penetrazione necessarie per acquisire le conoscenze della Filosofia, prese un gran piacere ad insegnarla a lui e, insieme, ai signori de Chapelle e Bernier<sup>3</sup>.

Non avendo alcuna speciale ragione di fissarmi, in particolare, su questa precisa testimonianza, d'interrogarmi sulle allegazioni che comporta e le questioni da esse sollevate, sulla loro affidabilità e interesse, rinviavi l'occasione di ritornarvi su, eventualmente, in un prossimo futuro, non fosse altro che in considerazione della notorietà dei due grandi personaggi qui messi in relazione e del suo carattere isolato.

Quell'occasione mi parve arrivata nel 1993, sotto forma di un "seminario" — insegnamento specialistico destinato, accanto ad altri dello stesso tipo, a studenti di filosofia e storia della filosofia che preparano la tesi di laurea o intraprendono gli studi di dottorato — e decisi così, per l'anno accademico 1993-94, di dedicare il corso, in particolare, alla questione del

---

<sup>2</sup> *Molière metteur en scène de la libre pensée*, dans *Libertinage et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996, pp.111-124; *Cyrano, Molière et l'écriture libertine*, in "La Lettre clandestine" n°5, 1996, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, pp.241-250; *Molière matérialiste?*, in J.-C. Bourdin (a cura di), *Les matérialismes philosophiques*, Atti del convegno di Cerisy, 2-9 settembre 1995, Paris, Kimé, 1997, pp. 65-87; *Molière et l'anthropologie cartésienne*, comunicazione presentata al convegno su *L'Esprit cartésien* (Parigi agosto-settembre 1996).

<sup>3</sup> Jean-Léonor Gallois sieur de Grimarest, *Vie de Monsieur de Molière*, réimprimée d'après le texte de 1705, Paris, La Renaissance du Livre, 1930, p. 8.

rapporto tra Molière e la filosofia e i filosofi: la specializzazione di una simile indagine — il suo aspetto un po' marginale, l'incertezza dei risultati ai quali poteva portare — non offriva inconvenienti in tale quadro; al contrario poteva costituire una buona iniziazione alla ricerca, che è poi lo scopo di un tale insegnamento.

Ma quel punto di partenza, quell'occasione, come pure l'insegnamento in questione, richiedevano, a loro volta, altri interrogativi e indagini; e hanno condotto, a titolo insieme di preliminari e di sviluppi — il che, in sé, non ha nulla di sorprendente — ad una serie di problemi e di considerazioni che oltrepassano ampiamente le questioni della formazione filosofica di Molière e del suo rapporto, nel Secolo di Ferro, con il restauratore della filosofia di Epicuro, quale volle essere Pierre Gassendi.

Poiché il più immediato dei problemi posti qui è, ora come allora, quello del titolo da dare all'impresa, per evitare lungaggini nei preliminari, tenterò, in un primo capitolo, di esporne i motivi, le prospettive e le poste in gioco.

## A che titolo ?

Su Molière s'è scritto tantissimo e a giusto titolo.

Quanto a me, conosco ben poca cosa in quest'ambito così vasto, non più di quanto conosca del teatro e della sua storia; e non potrei pretendere, a tale riguardo, di fare lezione a nessuno.

Per ciò che concerne Molière stesso, il personaggio, la sua storia e quella della sua opera, ciò che si è scritto su entrambi, credo, nella mia prospettiva, di poter fare affidamento sul monumentale *Molière*, pubblicato di recente da Roger Duchêne<sup>4</sup>, al quale rinverò per quanto possibile e necessario — e, fra altre pagine che gli erano state dedicate in lavori precedenti, mi accontenterò di citare qui le pagine di Antoine Adam, fra le più colte ed ispirate, nel tomo 2 della sua *Storia della letteratura francese del secolo XVII*<sup>5</sup>: ritrovo sempre con emozione l'espressione che vi fa capolino come un ritornello, a proposito di Molière: “quest'uomo straordinario”.

Perché, allora, di nuovo un libro su quest'autore e la sua opera, e con quale diritto potrei credermi autorizzato a parlarne, da storico della filosofia, specializzato più nella storia della filosofia dell'Antichità classica e dei secoli XVII e XVIII, attento, in particolare, agli orientamenti materialisti che vi si possono tracciare ? Si è visto, a mo' di apertura di questo libro, in mancanza di giustificazione, la spiegazione che ne posso dare: è quella che suggerisce l'asserzione del biografo di Molière a chi s'interessa al Gassendi filosofo, riguardo le lezioni che il primo avrebbe ricevuto da quest'ultimo. La testimonianza, — se possiamo dirlo: la sua *Vita del signor de Molière* è quanto meno tardiva — ha fatto correre fiumi d'inchiostro a proposito delle persone menzionate: Molière stesso, Gassendi, Bernier, Chapelle e anche — citato nelle righe precedenti — il padre di Chapelle: Luillier — e, in quelle seguenti, Cyrano de Bergerac che Grimarest associa, quanto meno con delle buone ragioni, a Molière.

A tale motivo, in sé aneddotico, s'aggiungono o si sono aggiunti in seguito, meno sicuramente e meno nettamente, certe altre motivazioni: ad esempio, in Molière stesso, è l'eco, invero inintelligibile, di Malebranche che credetti di intendere in tale passaggio del *Don Giovanni*, certi giri di parole, in altri luoghi, attraverso “l'Aristotele perduto”, tracce disgiunte di un

---

<sup>4</sup> Paris, Fayard, 1998.

<sup>5</sup> *Historie de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, oggi di nuovo disponibile per le edizioni Albin Michel nella collana della “Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité” — nella fattispecie al tomo 2 (1<sup>a</sup> ed. 1951-52), n°25, Paris, 1997, pp. 587-824.

fantomatico *corpus* nel quale s'annovera il secondo libro della *Poetica*, il libro che doveva trattare della commedia e con ciò, dunque, l'interrogativo sui rapporti tra la commedia, il riso e la filosofia, tematiche di un romanzo famoso, *Il nome della rosa*...

Poco più tardi, un po' più seriamente o quanto meno (perché si tratta di cose serie!) più direttamente, ecco alcune ricerche che ho seguito, intrapreso o diretto, sulla tradizione "libertina", poi sulla "letteratura filosofica clandestina" dell'età classica, il Seicento, i punti fondamentali che quelle tradizioni e questa letteratura segnano sulla strada che porta all'Illuminismo, e il ritorno che vi scorgo, a tratti, di persone e personaggi legati a Molière, formule e temi presenti nella sua opera.

Sottinteso a tali questioni, impressioni e indugi, è il sentimento che la filosofia non vale un'ora di fatica se non ha nulla da dire su un personaggio e un'opera come queste.

Pur tuttavia, in un certo senso, il nostro libro sicuramente non ha un oggetto: Molière non ha fatto opera di filosofo, non ha scritto nulla in quest'ambito, non era filosofo, o se lo era, lo fu in un'accezione del termine diversa da quella che sono soliti dargli coloro che non sanno cos'è la filosofia, e Molière se l'è tenuto per sé — supponendo che ciò voglia ancora dire qualcosa.

Di fatto, questo genere di questioni e di risposte sono le stesse che vengono poste, nel suo caso e in certi altri, a proposito della religione: Molière era, in cuor suo, credente o ateo? — Solo Colui (ci vuole la maiuscola?) che vede nel profondo dei cuori potrebbe dirlo...

Ma questa specie di interrogativi, e di elusioni, oltre le conversazioni mondane del nostro tempo le quali fanno pensare alle conversazioni dell'epoca che egli amava parodiare, sollevano uno dei problemi filosofici più tradizionali: "Religione e filosofia", e fanno eco alle riflessioni sollevate, di solito, a proposito del pensatore minore di dieci anni, morto quattro anni dopo di lui: Baruch Spinoza.

Tranquillizziamo subito il lettore non filosofo e anche, nel caso in cui ve ne siano, il filosofo: non si tratterà qui di Spinoza, né dei problemi posti dal rapporto tra la religione, le religioni (positive, rivelate, naturali o quant'altro si vorrà) e la filosofia, le filosofie, su qualsivoglia piano vengano collocate o fondamento vengano basate — se non di riflesso o per via indiretta, tenuto conto di ciò che di entrambe deve essere presupposto nel testo di Molière, per quanto ne potrò stabilire.

Perché dunque, ancora una volta, un libro che chiama in causa Molière e la filosofia? Dove situarlo? E come designarlo?

## *Filosofia, letteratura e altro*

Il punto di partenza della mia ricerca, l'occasione della sua ripresa in un insegnamento, gli interrogativi, le indagini, i problemi e le considerazioni che ne sono seguiti, lo si è detto, superavano di gran lunga le questioni della formazione filosofica di Molière, del suo rapporto col filosofo e restauratore dell'epicureismo che fu Pierre Gassendi.

“Religione e filosofia” è la voce alla quale sembra invitare, abbiamo visto, la posizione di tale rapporto: non potremo evitarlo del tutto, a dispetto dei malintesi, delle discussioni oziose e dei vicoli ciechi cui ciò rischia di condurre.

“Letteratura e filosofia” è un'altra voce, non meno tradizionale, sotto la quale non si può mancare di annoverare la relazione tra Molière e Gassendi stabilita dalla testimonianza di Grimarest; e va senz'altro detto che questo genere di rapporto, almeno in Francia, non gode sempre di un buon ascolto, né da parte di “filosofi” che temono la chiacchiera o dicono di temerla, né dal lato di “letterati” portati a fiutarvi l'avvio di considerazioni fumose.

Sicuramente, ci sono delle ragioni storiche sotto queste diffidenze, del resto, come sotto quella stessa separazione o distinzione.

Ragioni, tutte particolari, di storia culturale e politica: la Francia è il paese dell'Illuminismo, quel grande movimento che ha condotto una battaglia contro il dominio delle idee e dei valori tradizionali rappresentati, in prima istanza, dalle religioni costituite, dominio garantito e rafforzato dalle istituzioni ecclesiastiche, sociali, statali, universitarie e accademiche.

Gli scrittori che hanno condotto quella battaglia l'hanno fatto sotto la voce “filosofia”, con tutti i mezzi della *scrittura*, pubblica e privata, in tutti i generi che essa comporta, trattati teorici, lettere, reali o fittizie, romanzo, poesia, teatro ecc.

Quest'attività dei filosofi, con l'ascolto che ha trovato in larghissimi settori della società francese del secolo XVIII, incontestabilmente è stata uno dei fattori che hanno condotto agli eventi della fine del Settecento, e non è altro che uno degli esiti estremi di questa banale constatazione ad aver condotto i loro avversari, ma non solo costoro, oltre contesto, a fare dei *philosophes* i responsabili della Rivoluzione e, dunque, anche del Terrore.

Uguualmente, è solo una comoda scorciatoia l'asserire che tale constatazione e quegli esiti sono la ragione che in seguito ha portato, e porta, da un lato, gli specialisti della letteratura (autori e universitari) a diffidare delle idee, e dall'altro (sotto le due stesse figure) gli specialisti della filosofia a temere di essere letti.

Tuttavia, al di là delle contingenze, delle cattive abitudini nazionali e altro, disavventure della storia politica e militare ecc. la questione dei rapporti tra letteratura e filosofia implica un certo numero di questioni preliminari sollevate dall'impresa consistente nell'affrontare un autore come Molière da un punto di vista filosofico, o dal punto di vista di un filosofo, di uno storico della

filosofia o che si crede tale; essa implica subito, sin dall'inizio, la domanda sul titolo da dare a tali indagini.

### *A proposito degli stili*

Un comodo punto di partenza per il chiarimento di simili questioni preliminari potrebbe essere il punto di vista dello *stile*.

Questo punto di vista sembra del tutto naturale, oso dirlo (certo, non si tratta qui di "natura"), quando ci si trova in letteratura, si parla di uno scrittore e della sua opera. Di un'epoca o di una corrente: qualunque sia l'importanza relativa che viene data alla forma, alle abitudini e alle ristrettezze dei tempi, dei luoghi e degli ambienti, la caratterizzazione e la valutazione di uno stile, della sua originalità, dei suoi meriti ecc. sono costitutive di un'indagine di storia e di critiche letterarie, e uno sguardo superficiale potrebbe individuare, su questo punto, una demarcazione, una scissione immediata tra letteratura e filosofia.

Eppure, nel secolo che qui appunto ci interessa, un Leibniz, ad esempio, ha scritto un'opera (latina) dal titolo: "Sullo stile filosofico di Nizolio", e la questione dello stile in filosofia non è una vana parola: piuttosto che contrapporre letteratura e filosofia, essa contribuisce ad avvicinarle e insieme a delimitarle.

In prima analisi, accostamenti e delimitazioni sembrano potersi enunciare in termini semplici.

Rigore, precisione, ordine... sono termini che servono, in significati vicini o analoghi, se non del tutto identici, a caratterizzare delle qualità pertinenti sia a testi che dipendono dalla letteratura che a testi filosofici.

Altri termini, come "verità" o "finezza", non sembrano riscontrarsi in entrambe se non a prezzo di equivoci più gravi.

Altri ancora sembrano sicuramente essere tipici solo dell'una o dell'altra: stabilire e verificare sono operazioni che possono avere senso, in filosofia, se la si avvicina alla logica delle scienze; il fascino o la tristezza fanno senso in letteratura, se la si considera come una delle belle arti.

La questione dello stile, tuttavia, potrebbe senz'altro mettere in questione i limiti e la portata di queste distinzioni necessarie: lo stile di Platone non è quello di Aristotele, quello di Epicuro è di un altro tenore ancora, lo stile di Cartesio inaugura qualcosa in filosofia, e i suoi grandi "discepoli" lo declinano, lo trasformano o lo respingono in un modo che è ad un tempo caratteristico — gli intenditori, su ciò, sbagliano di rado —, significativo — esso rivela qualcosa della loro maniera di procedere — e portatore di un significato propriamente filosofico. In costoro, come negli Antichi, in tutti i filosofi propriamente detti di una certa importanza, la maniera di scrivere — o, forse, di non scrivere: pensiamo a Socrate, ma è allora vera filosofia?... — intrattiene un rapporto diretto con gli oggetti stessi, quelli che i filosofi si assegnano: la verità, i concetti, i valori, il senso. Tale maniera di scrivere situa

in modo specifico, in rapporto ad essi, il pensiero filosofico che vi fa ricorso, ad esempio sul modo dell'enunciazione, su quello dell'istituzione, del suggerimento, del gioco, della sovversione ecc.

L'affermazione che c'è uno e un solo stile o pochi stili che convengano alla filosofia, è una presa di posizione filosofica determinata; quella che ho appena enunciato ne è un'altra; è la filosofia, e non c'è via d'uscita...

Per lo meno, da ciò si può comprendere che vi è qualcosa all'esterno della filosofia, e si può essere tentati e tentare di comunicare con questo esterno — in particolare, con la letteratura.

### *I testi e il loro senso*

La comunicazione tra i due ambiti, letterario e filosofico, segnalata dalla presenza comune di stili, è fondata sulla condizione, che entrambi condividono, di esistere in e con determinati testi. Si può certo pensare che la caratterizzazione delle qualità delle due specie di testi, letterari e filosofici, non ha di mira proprietà del medesimo ordine, dello stesso rango, dello stesso peso ecc. — che la testualità dell'uno e dell'altro non è della medesima essenza e portata; essa, tuttavia, risulta essere, per entrambe, essenziale.

Sul versante della letteratura, tra l'orale e/o il musicale e il figurativo, è certamente la scrittura a segnarne i limiti.

La vera e propria dimensione scritta non è meno essenziale alla filosoficità propriamente detta di un discorso.

Il filosofico si situa tra l'orale — che, nel migliore dei casi, può andar bene per certe forme di saggezza, negli altri, per misticismi e ciarlatanerie —, e il simbolico, modo d'elaborazione e d'espressione delle scienze mature: comunque stiano le cose per il personaggio storico, Socrate appartiene veramente alla filosofia solo per e nei testi di Platone quali ci sono stati trasmessi — e il sogno, nutrito da filosofi antichi o moderni, di enunciati e ragionamenti filosofici resi strettamente univoci e rigorosi con il ricorso al formalismo e ai simboli della logica, in filosofia ha senso solo a titolo di riferimento, modello o ideale.

Questa prima caratteristica comune implica una prima conseguenza che gli storici della filosofia hanno spesso trovato imbarazzante riconoscere dinanzi a un testo filosofico, e della quale gli specialisti di letteratura sono stati più di una volta inclini a disconoscere la portata, dinanzi a un testo qualsiasi: è il fatto che, a differenza, certo, degli enunciati e delle connessioni di tipo logico-matematico formulati in linguaggio formale — a differenza pure, senza dubbio, degli enunciati logico-matematici in linguaggio naturale, un testo comporta, propriamente parlando, (fuori di ogni esegesi esoterica o esoterismo, in qualunque senso lo si intenda) un certo spessore di *strati di senso*: intenzioni dell'autore, più o meno chiare, più o meno individuabili o controllabili dal lettore e/o interprete —, presupposti più o meno coscienti, in parte e in vari



modi inconsci, legati alla situazione storica, alla cultura, alle strutture della lingua, al genere nel quale l'opera viene annoverata e alle sue regole, alla "personalità" dell'autore nelle sue specifiche strutture, inclinazioni individuali, motivazioni segrete ecc.

### *Filosofia, poesia, teatro*

Questo spessore, che del resto è ben altro che una semplice sovrapposizione — e sarebbe ingenuo cercare di delimitare ed enumerare gli strati di senso: essi interferiscono, si compenetrano, si mescolano, si diffondono... —, caratterizza ancor più l'opera poetica, con il gioco che essa istituisce e realizza su e con i ritmi, la musica, le immagini, gli affetti...e, poetica o no, l'opera teatrale: questa non è soltanto — o neanche...— un testo, bensì, quanto meno, una *molteplicità di testi* essi stessi combinati con altro, che non sono "testi". I testi che offrono l'opera teatrale alla lettura — titolo e sottotitoli, lista dei personaggi, monologhi, dialoghi, parole di canzoni, all'occorrenza indicazioni sceniche... — sono co-geneticamente associati a ciò che non appartiene all'ordine del testuale: rappresentazione(i), sale, scena(e), decorazioni di scena, gesti, persone degli attori, degli spettatori, del regista, direzione degli attori ecc.

La polisemia che i filosofi rischiano di sentirsi imbarazzati a dover condividere con la letteratura in generale, è elevata a potenze superiori in poesia e a teatro.

Sono pertanto generi che hanno praticato esclusivamente o fra gli altri, grandi scrittori i quali sono anche filosofi — almeno due di essi, senz'altro, ai quali tale qualifica non potrebbe essere contestata, anche se sono ben lungi dall'essere unanimemente apprezzati in quanto tali, intendo parlare di Lucrezio e di Diderot.

Notiamo, di passaggio (pronti a ritornarci, all'occorrenza, qui o altrove), da un lato, che questi due scrittori filosofi sono entrambi materialisti, dall'altro, che Molière si situa in qualche modo tra l'uno e l'altro: Lucrezio è per lui una fonte e un modello, ciò che a sua volta Molière ha rappresentato per Diderot<sup>6</sup>.

### *Commedia e filosofia*

---

<sup>6</sup> Cfr. Hytier A. D., *Diderot et Molière*, in "Diderot Studies", vol. 8, 1966, p. 77-103; Fellows O.-Batlay J., *Présence de Molière dans Diderot: Tartuffe comme intexte dans Jacques le fataliste*, in "Diderot Studies", vol. 20, 1981, p. 99-107 [N.d.T.].

Questo rilievo potrebbe servire da inizio per comprendere qual genere di rapporto l'opera letteraria, oggetto del presente studio, può intrattenere con la filosofia e anche per gustare in anticipo il sapore filosofico di tale rapporto.

Ciò che la letteratura autorizza e/o richiede, ciò che il teatro, e in modo particolare la commedia, eleva ad una potenza superiore, sono certe caratteristiche come l'invenzione, l'umorismo, la presa di distanza, l'assunzione di rischi... — rischi rispetto ai quali, almeno, la discrezione è un mezzo per tenersi alla larga.

Teatro e filosofia, a tal proposito, presentano delle affinità particolari, ad un tempo per reazione, in qualche modo,— reazione associata, se non comune — contro la letteratura in generale, e per via di un certo numero d'incontri e tradizioni.

Tali affinità sono ancor più accentuate quando si tratta della commedia.

Al proposito, potremmo rilevare la sparizione, in molti sensi rivelatrice, del libro II della *Poetica* di Aristotele, quello che riguardava la commedia.

Il fatto che questo libro, del quale — a differenza di un certo numero di altre opere perdute — non sappiamo quasi nulla, sia andato perduto, la dice lunga, forse, sull'imbarazzo che potevano provare i discepoli del Maestro e i loro epigoni nel trasmettere uno scritto in cui la filosofia si misurava con il riso e con la sua messa all'opera sulla scena e nel dialogo teatrale: il riso è come la prova, la controprova e la verifica finale della serietà della filosofia, non foss'altro perché il ridere è "proprio dell'uomo", un carattere sul quale ogni filosofia ha più o meno la pretesa di dover dire l'ultima parola, se non la prima.

Ma l'esistenza di questo libro, di quella diffidenza e di quelle prove, può segnalare anche altre affinità più precise tra la commedia e la filosofia: a differenza della tragedia, all'interno dello stesso teatro — ovvero, in altri tempi o circostanze, diversamente dal dramma e da altri generi seri —, la commedia comporta per natura alcune dimensioni essenziali per la filosofia: la distanza e la presa di distanza che essa richiede nei riguardi della serietà, di ciò che si prende sul serio e di coloro che si prendono sul serio.

L'umorismo, il distacco, lo sguardo dall'alto... — questi atteggiamenti sono l'occasione o il mezzo per ricollocare al loro posto il destino, i suoi giri e raggiri, il gioco e la posta in gioco delle passioni, il conflitto e i conflitti, l'impegno personale, religioso, politico e altro, tutto ciò che danno a vedere e a sopportare la serietà della vita e il teatro serio: tutto ciò, la filosofia insegna a disdegnarlo e la commedia ad apprezzare fino a qual punto ciò si presti al ridicolo.

Queste affinità tra la commedia e la filosofia si faranno tanto meglio sentire quanta più filosofia si trova sulla scena; e uno degli scopi del presente libro è di tentare di far vedere che le cose stanno proprio così per il teatro di Molière, e precisando come.

In effetti, resto convinto del fatto che Molière non presenta, in nessun modo, una filosofia o un pensiero che gli premerebbe dissimulare per diffonderlo, su diversi livelli di lettura, ma soltanto — ed è già una cosa

enorme e non priva di conseguenze filosofiche possibili —, che egli potrebbe certo *mettere in scena filosofi*, pensieri o filosofie, temi filosofici, tutto ciò che qui, per comodità almeno, chiameremo *filosofemi*, dando a vedere personaggi di commedia e situazioni comiche nelle filosofie.

Sin da ora si può ricordare che Molière dispone, allo scopo, del potere di farlo con il massimo di pubblicità, quanto meno in un periodo decisivo, e fa uso di tale potere nel modo più aperto possibile e si spinge persino oltre.

Per dirla ancora in altre parole, non troveremo in Molière — in ogni caso non ne andrò in cerca — un sistema, un punto di vista sul rapporto del soggetto, del reale, e del discorso, e la giustificazione di tale punto di vista, un programma di ricerca sul loro rapporto, un vocabolario, dei concetti, delle prese di posizione... o piuttosto, ancora: non troveremo in lui elementi, o filosofemi del genere che gli appartengono in proprio, che abbia creato o introdotto lui — ciò che potremo trovare in Molière, e che tenteremo di cercare qui, sono i filosofemi degli altri.

### *A che titolo votarsi ?*

Stabilito ciò, si poneva immediatamente, e si ripropone la questione del *titolo* da dare a questa ricerca.

Per le ragioni ora viste, il problema non era di accogliere il tipo di titolo che un secolo fa questo o quell'articolo presente nelle bibliografie poteva prendere<sup>7</sup>: più o meno farcito di considerazioni dotte, informate, spesso pertinenti, al loro livello; quel genere di dissertazioni che cercano “la filosofia di Molière” o “una filosofia” in Molière, nel senso in cui allora i filosofi e i letterati intendevano questo termine, sono o dovrebbero essere, oggi, prive d'interesse.

Di tutt'altro ordine sono certamente i due articoli fondamentali che Jean Molino ha dedicato al problema<sup>8</sup>, di cui condivido ampiamente le vedute, l'orientamento e lo schema generale d'interpretazione, e cerco di sviluppare le indicazioni.

Jean Molino, tuttavia, a dispetto di ogni precauzione presa per evitare quest'insidia, mi pare ceda ancora troppo al desiderio di prestare “una filosofia” ad uno scrittore e drammaturgo — avrò occasione<sup>9</sup> di ritornarvi brevemente, precisando che cosa egli intenda con ciò, ma precisazioni e

---

<sup>7</sup> Ad esempio Paul Janet, *La philosophie de Molière*, in “Revue des Deux Mondes”, to. 44 (n°2, 1<sup>er</sup> mars 1881), pp. 323-262, o Ferdinand Brunetière, *Études sur le dix-septième siècle — la philosophie de Molière*, (*ibid.*, to.100, 1890, pp. 649-687, ripreso in Id., *Études critiques*, vol.IV, Paris, 1891, pp. 179-242).

<sup>8</sup> “*Les nœuds de la matière*”: *l'unité des Femmes savantes*, in “XVIIe siècle”, n°113 (1976), pp. 23-47, e *Molière: esquisse d'un modèle d'interprétation*, *ibidem*, n°184 (1994), pp. 479-490.

<sup>9</sup> Cfr. *infra*, il capitolo “Ragioniamo un po'!”, p. 107 ss.

precauzioni non bastano a convincermi che un titolo come “La filosofia di Molière” possa essere accettabile, qui, oggi, più di quanto non lo fosse un secolo fa.

Resta da collocare *il filosofico* in Molière, con l’aiuto di ciò che abbiamo imparato o imparato a vedere nel secolo XX e, al riguardo, le analisi di Molino sono preziose.

Oggi, si tratta delle acquisizioni e/o delle nuove prospettive dell’interdisciplinarietà, dell’intertestualità ecc. da un lato, e dall’altro le definizioni e le determinazioni recenti o presenti della “filosofia” e del filosofico, come anche le conoscenze che non smettiamo di acquisire sulla storia della filosofia e le nuove prospettive che siamo portati ad assumere su personaggi, correnti e settori situati al margine dei grandi sistemi di pensiero, ad esempio i “cartesiani minori” o coloro che vengono designati, almeno per comodità, pensatori e scrittori “libertini” — è tutto questo, dunque, che induce ad assumere — o permette di farlo — altri punti di vista sul valore del filosofico in Molière.

In prima istanza, si può individuare la presenza di filosofemi finora non avvertiti anche in quei casi in cui, dal solo punto di vista dei materiali grezzi a disposizione, tale presenza teoricamente avrebbe potuto essere avvertita in precedenza.

In effetti, bisogna tenere in considerazione il ruolo giocato qui dall’accecamento connesso, ad esempio, ai pregiudizi correnti sul rapporto tra filosofia e religione, sulla o sulle mentalità dell’epoca, su Gassendi e i gassendisti, sul cartesianesimo e i cartesiani ecc.

A tal riguardo, la modernità, nella scrittura e nella lettura, è un fattore di scoperta o di riscoperta non per un semplice gioco, ma perché c’è più modernità, più affinità, nel secolo XVII, con la nostra maniera di scrivere di quanto si possa immaginare, e ciò anche perché è proprio dei grandi creatori il portare nella loro opera un’immensa virtualità di aperture possibili; per il fatto, quanto meno, della presa di distanza che essi stessi compiono nei confronti del loro tempo, con tutte le conseguenze che essa comporta quanto a lucidità di sguardo sul secolo e sulla sua relatività e, dunque, quanto a possibilità di variazione su di esso e a partire da esso.

Ma non era neppure in questione il fatto di sostituire alla “filosofia di Molière” un titolo come “Molière e la filosofia”.

Un titolo simile non ha un senso immediato quando si tratta di un filosofo: lui c’è dentro — non più di quanto lo abbia “l’uomo e l’umanità” o “il gatto e la felinità” ecc. Se è possibile (e gli esempi non mancano...), da quel momento s’introduce una certa distanza tra il filosofo e la filosofia, all’interno del *personaggio* filosofo ecc.

In un primo momento, un titolo del genere ha un senso nei confronti di un “sapiente”, dichiarato come tale da se stesso, dalla tradizione, o dal lettore, o per uno scrittore o pensatore che, senza essere filosofo di professione o di dichiarata vocazione a creare “una filosofia” — sistema o comunque si voglia

dire — tratta o affronta espressamente temi filosofici, autori filosofici ecc. ed è il caso di un certo numero di scrittori che affrontano temi simili esclusivamente o essenzialmente in forme non tradizionalmente filosofiche. Così è per Montaigne, per Diderot e, fino a un certo punto, per altri “filosofi” francesi del secolo XVIII<sup>10</sup>.

In casi simili, la questione potrà avere ancora un senso, anzi molti sensi, ma non lo ha per uno scrittore, in particolare un drammaturgo, ancor meno per un autore comico che non propone direttamente, o tanto poco seriamente, alcun riferimento a filosofie e a questioni filosofiche: “la filosofia”, allora, non è un oggetto col quale si possa avere a che fare sotto forma di un rapporto per cui la congiunzione “e” abbia un senso — non si vede dove potrebbero incontrarsi.

Restava allora, per eliminazione — l’eliminazione, nella fattispecie, di quell’articolo “la” che presuppone il sapere che cos’è la filosofia, e che cosa ha lo scrupolo di presumere un filosofo degno di questo nome —, un titolo come “Molière e filosofia”, dello stesso stile di “Arte e Natura”, “Essenza e Esistenza”, o “Luigi XIV e venti milioni di francesi”, di quelli che si usano per il confronto di gruppi, entità, personaggi o istanze il cui tipo di rapporto non può né deve essere presupposto.

Poiché un titolo simile poteva sembrare troppo duro e, nel nostro caso, davvero inintelligibile, ho optato per quello che non presuppone nulla di più (anzi molto meno), che si può leggere sulla copertina del presente volume<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Il caso di Rousseau, ad esempio, che è pienamente “filosofo” nel *Contratto sociale*, e tratta anche di filosofia nelle sue opere letterarie, è un caso limite — come, nel secolo XX, è quello di Sartre, filosofo, romanziere e drammaturgo.

<sup>11</sup> Il titolo francese del libro è: *Molière/Philosophie* [v. Nota del traduttore].

## *Sopralluoghi*

Non intendo fare qui sfoggio di erudizione.

Non negli ambiti della biografia di Molière, della storia della letteratura, né della storia *tout court*, ambiti cui attingo non avendo, quanto a me, alcuna qualità speciale per dedicarmi ad essi, nella misura in cui può presentarsene l'occasione, vista la massa dei lavori accumulatisi in oltre tre secoli e utilizzati con competenza in numerose edizioni e opere di sintesi<sup>12</sup>.

La situazione non cambia neanche nell'ambito che mi è più familiare, della storia della filosofia, e per la stessa ragione di fondo: in questione è l'opera di Molière, in essa va cercato il rapporto istituito con il filosofico e questo, all'epoca in cui si situa, è dissodato abbastanza a fondo.

Di più, è necessario farsene un'idea non troppo approssimativa. Che cos'è dunque la filosofia al tempo di Molière?

### *Filosofie ereditate*

Innanzitutto c'è, per dirla con Cartesio, e a ragione, “la filosofia che s'insegna nelle scuole” : è la filosofia con cui ha a che fare subito e, in linea di principio, ha avuto sempre a che fare ogni persona che abbia ricevuto un insegnamento secondario, con i suoi “studi umanistici” — e la sua filosofia, come ha probabilmente fatto anche il giovane borghese di buona famiglia Jean-Baptiste Poquelin, detto Molière.

Filosofia “scolastica” dunque, quella dell'aristotelismo antico commentato, sviluppato, sistematizzato, cristianizzato da Tommaso d'Aquino (“san Tommaso”, 1225-1274), dai suoi predecessori e nella fattispecie, soprattutto, dai suoi successori che dominarono nelle Università, fino agli adattamenti più o meno modernisti che si sforzarono di mantenere contatti con le nuove filosofie del Rinascimento e del primo secolo XVII, gli adattamenti che ne fecero i Gesuiti nei loro istituti d'insegnamento, come il Collegio di Clermont dove gli antichi biografi di Molière hanno collocato i suoi studi, a torto o a ragione poco importa, poiché quella filosofia, in quanto filosofia ufficiale, è di pubblica notorietà come lo sono le parodie e le caricature scolari o filosofiche che se fabbricavano e diffondevano, non meno tradizionali.

Tale filosofia implica l'uso di un linguaggio che bene o male traduceva in latino e, da questo, in lingua volgare, il vocabolario tecnico inventato, in greco, da Aristotele nella linea di filiazione del suo maestro Platone, e ciò a

---

<sup>12</sup> In primo luogo, ora, il *Molière* di Roger Duchêne, Paris, Fayard, 1998.

contatto (come quest'ultimo e ancor più) con la lingua quotidiana del suo tempo, per esprimere, attraverso una creatività di pensiero propria dei grandi filosofi, una concettualizzazione del discorso e dei ragionamenti che vengono costruiti per mezzo del discorso stesso ("la logica"), della natura colta nello spettacolo del Cielo, della terra e dei viventi (la "fisica"), di ciò che sottende e sovrasta questa natura (la "metafisica" come ontologia, discorso sull'"essere" in generale e come teologia), delle maniere d'essere, azioni e condotte umane, passioni che le animano, norme che vi s'inscrivono (l'"etica") e le opere che il genio del discorso crea (la "poetica").

All'infuori di coloro che l'insegnano, i loro impiegati, la Chiesa e le comunità religiose e altre autorità che hanno con queste uno stretto legame, la filosofia regnante, agli occhi dei contemporanei, sembra non aver mantenuto, di quella filosofia antica, altro che la sua stessa antichità, il gusto per le sottigliezze verbali, le vuote formule logiche (come la tavola delle categorie o le figure del sillogismo), le astrazioni categoriali e altro (la sostanza e gli accidenti, la forma e la materia, la potenza e l'atto), i principi arbitrari e le false spiegazioni (ad esempio: la materia ha orrore del vuoto).

Qui poco importa che in tali scuole e in questa filosofia vi siano stati, di fatto, nel secolo che c'interessa, pensatori di qualità e innovazioni; e che buona parte dei nuovi filosofi di allora vi s'erano formati loro stessi: questa è preoccupazione o affare, oggi, degli storici della filosofia, non degli uomini di pensiero e di scrittura del tempo, quando s'interessavano, da vicino o da lungi, alla "filosofia".

Quest'ultima sembrava loro essere opera piuttosto dei nuovi filosofi e dei modi di pensiero nati dal secolo precedente, in particolare in Italia, e di coloro che illustrano la prima metà dello stesso secolo XVII, segnatamente in Inghilterra (il caso di Francesco Bacone, 1561-1626) e in Francia (il caso di René Descartes, latinizzato Cartesio, 1596-1626, e di Pierre Gassendi, 1592-1655) — o in entrambi i paesi: è il caso di Thomas Hobbes (1588-1679) che trascorse una parte della sua vita a Parigi e vi scrisse opere essenziali.

Almeno per gli uomini della prima metà del secolo, dunque, la filosofia moderna, le nuove filosofie, sono innanzitutto quelle che chiamiamo di solito la o le *filosofie del Rinascimento*, in particolare quelle venute dall'Italia, segnate in primo luogo da due correnti o caratteristiche che sembrano farne l'attualità: da un lato il naturalismo, dall'altro il realismo politico.

Il naturalismo è quel genere di teoria che ritiene o tende a spiegare ogni cosa con il potere o i poteri della "Natura", entità globale corrispondente, in prima istanza, a tutto ciò che si offre ai nostri occhi, tutto ciò che ci circonda, insieme completato da e identificato con ciò che possiamo e dobbiamo immaginare al di là e al di qua dei limiti del nostro orizzonte e della nostra percezione: spazi cosmici, infime parti della materia, entrambi potendo essere concepiti sul modo dell'infinità (estensione infinita, divisibilità infinita della materia), almeno nel caso di alcuni di queste filosofie.

Resta il fatto che tali realtà sono rappresentate, in ogni caso, come entità in continuità con il nostro mondo percepito, sono del suo stesso ordine, costituenti con e attorno ad esso un solo essere in cui l'uomo si trova afferrato e dove il suo destino è determinato dalla potenza superiore della natura, dalle sue forze nascoste cui abbiamo accesso solo con l'aiuto della nostra ragione e dell'immaginazione, del resto indispensabili l'un l'altra, senza far ricorso ad entità di altro ordine, né al potere supremo di un Dio creatore né, tanto meno, ad uno o più spiriti che sarebbero radicalmente estranei alla natura e ai corpi che siamo, tocchiamo, vediamo, e persino al tempo in cui viviamo e pensiamo.

Questo tipo di pensiero si colloca di buon grado — ed è la proprietà dello spirito “rinascimentale” che trae un simile qualificativo da questa caratteristica — nella linea di filiazione della o delle filosofie pagane dell'Antichità in particolare greco-romana, nella fattispecie lo stoicismo antico e ciò che si è soliti designare con il nome di “neoplatonismo”: con tali filosofie appunto, proprio là dove si fa appello alla forza di certi “spiriti”, questi vengono pensati come presenti nel mondo e nei corpi, agenti in essi con una presenza e un'azione che li penetra e vi si diffonde intimamente.

Nella discendenza dello stoicismo e anche in quella di un certo aristotelismo, opposto alla versione pia che ne diede la Scuola sulla scia di Tommaso d'Aquino: un Aristotele critico ed eretico, che confonde Dio con il mondo e rifiuta l'esistenza di un'anima immortale, questo Aristotele che si credeva di poter ritrovare attraverso le interpretazioni fornite ancora, molto tempo prima, dal suo lontano discepolo arabo Ibn Roschd — “Averroè” (1126-1198).

Queste tradizioni stoiche, aristoteliche, “averroiste” e le correnti che di esse si nutrono, danno vita, da un lato, alla possibilità di rappresentazioni e pratiche magiche o superstiziose, persino di rapimenti mistici.

Perciò stesso tali tradizioni aprono anche, o altrimenti, verso sviluppi più o meno eterodossi nei riguardi della religione, fino ad una critica radicale di questa, dei miracoli di cui essa dà ragione e dei misteri dinanzi ai quali s'inchina.

Tali sono, in misura diversa — e, nel caso specifico, le questioni spesso avanzate della loro fedeltà alla Chiesa, della sincerità o meno della loro fede ecc. qui come altrove hanno poco interesse filosofico — gli orientamenti caratteristici di pensatori come Pietro Pomponazzi (1462-1524), capofila della “Scuola di Padova” — Bernardino Telesio (1509-1588), Francesco Patrizi (1529-1597) e al limite o all'alba del secolo XVII, Cesare Cremonini, Tommaso Campanella, Giordano Bruno, Giulio Cesare Vanini.

Questi orientamenti contribuiscono a spiegare le controversie più o meno gravi che molti di loro ebbero con le autorità religiose e politiche: Campanella, a lungo imprigionato a Napoli, finì la propria vita in esilio a Parigi nel 1639; Bruno era stato bruciato a Roma nel 1600, Vanini a Tolosa nel 1619.

Sono orientamenti che nella prima metà del secolo XVII in Francia, rendono tali filosofie degne di stima presso personaggi che si volevano



affrancati da credenze e conformismi ordinari, spiriti critici e liberi pensatori che sono annoverati o si annoverano essi stessi sotto l'etichetta di "libertini" o, nell'ottica proposta da René Pintard<sup>13</sup>, vengono designati in maniera più determinata sotto la voce "libertini eruditi"<sup>14</sup>.

La notorietà e il prestigio che quei filosofi "naturalisti" godettero presso di essi si ricollega perciò ad un'altra corrente venuta d'oltralpe, il realismo della tradizione machiavellica, della quale si fece propagandista e discepolo uno dei libertini eruditi più noti e originali, Gabriel Naudé (1600-1653), nelle sue *Condiderazioni politiche sui colpi di Stato*, versione francese e mazzariniana del *Principe*.

Non c'era bisogno di andare a cercare in Italia lo sviluppo di un'altra delle note tradizioni dell'Antichità classica, quella dello scetticismo, poiché il più eminente fra i pensatori del Rinascimento, uno di coloro che hanno formato, o in ogni caso impregnato di sé tutti gli spiriti del primo Seicento francese, Michel de Montaigne, aveva fornito una versione originale, moderna e vivente, di tale modo di pensare, in se stesso abbastanza arido.

Da qui in poi ci troviamo indirizzati verso le filosofie nuove, che rappresentano la caratteristica propria del secolo.

### *Le filosofie nuove*

All'ispirazione scettica, in effetti, s'era ricollegato, da subito, uno dei maggiori filosofi del periodo che c'interessa, e al tempo stesso una delle figure di punta del gruppo o della nebulosa cui ci riferiamo sotto la voce "libertinismo erudito": Pierre Gassendi (1592-1655).

E la sua figura costituisce, in qualche modo, il punto di partenza atto quanto meno a preparare la scena all'altra figura polare, ben più nota, della filosofia francese del secolo: R. Cartesio (1596-1650).

### *Gassendi*

Pierre Gassendi era prete cattolico, canonico della chiesa di Digne, in Provenza, dove trascorse gran parte della sua vita, mentre l'altra parte si svolse

---

<sup>13</sup> *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1943 — nuova edizione Genève-Paris, 1983.

<sup>14</sup> Cfr, in ultimo, il volumetto di François-Charles Daubert, *Les libertins érudits en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1998. In un'altra ottica, che non mi sembra illuminante per il nostro scopo, occorre segnalare la raccolta di testi pubblicata nella collana della Pléiade da Jacques Prévot con il titolo *Libertins au XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris, 1998), dove si potrà comodamente consultare un certo numero di pagine importanti, fra cui l'*Apologie pour tous les grands personnages qui ont été faussement soupçonnés de magie* di G. Naudé.

prevalentemente a Parigi dove visse per molti anni presso il suo amico François Lullier (1600-1652).

La sua opera — ammirata dai dotti e dagli eruditi, in particolare dai libertini che circondavano Lullier, il quale era uno di loro —, non ebbe al suo tempo, né in seguito, la risonanza universale che ha avuto l'opera di Cartesio, in primo luogo perché, al contrario di quest'ultimo, Gassendi ha scritto per lo più in latino e, durante la sua vita, non ne ha pubblicato l'essenziale: a tale riguardo, può apparire come un uomo del passato, almeno di quell'immediato passato che è il Rinascimento.

Essendosi fatto conoscere, sin dalla giovinezza, per le sue osservazioni astronomiche e, nel 1624, per un volume di “Saggi polemici contro gli aristotelici” (*Exercitationes Paradoxicae adversus Aristoteleos*), negli anni seguenti egli fu spinto a dedicare il meglio della sua attività di erudito e di filosofo alla restituzione di una delle filosofie dell'Antichità, quella di Epicuro, che nel periodo precedente aveva avuto un po' meno fortuna delle altre. Gassendi espose e spiegò questa filosofia che fondava ogni conoscenza sul criterio primo della sensazione, riconduceva ogni esistenza alla realtà delle parti infime e indivisibili della materia — gli atomi, in movimento nel Vuoto infinito —, e fondava le regole dell'azione umana sulla ricerca del piacere e la fuga dal dolore.

La grande opera in latino alla quale Gassendi lavorò fino alla sua morte, nel 1655, mirava a costruire e sviluppare una filosofia nuova e personale sulla base di quella filosofia antica, con tutte le risistemazioni che ciò comportava per adattarsi al sapere contemporaneo, alle credenze e ai poteri dominanti: quella che doveva essere dapprima un'indagine “Sulla vita e la dottrina di Epicuro” (*De vita et doctrina Epicuri*) era infine sfociata nell'ambizione di un “Trattato filosofico” (*Syntagma philosophicum*) i cui manoscritti durante la sua vita erano noti ai suoi soli amici che li utilizzarono per l'edizione postuma delle opere e di cui uno dei discepoli, François Bernier (1620-1688) fornirà, un quarto di secolo più tardi, a partire dal 1674, una versione francese abbreviata con il titolo di “Compendio della filosofia del signor Gassendi” (*Abrégé de la philosophie de Mr Gassendi*).

Si potrà avere occasione di riparlare di quest'ultimo personaggio poiché è stato, come il figlio di François Luillier: Claude-Emmanuel Chapelle, uno degli amici più intimi di Molière.

Piuttosto, ciò che può o deve interessarci qui riguardo Gassendi stesso e la sua relazione con tali personaggi, è ciò che egli fa durante gli stessi anni della giovinezza di Molière.

In effetti, è negli anni 1641-1648 che si colloca il soggiorno più lungo di Gassendi a Parigi presso Luillier.

Accanto agli affari ecclesiastico-politici che l'avevano condotto nella capitale, alle ricerche e controversie di meccanica e astronomia alle quali partecipava — segnatamente con la pubblicazione di opuscoli presentati, alla maniera dell'epoca, sotto forma di “Lettere” erudite volte, fra l'altro, alla difesa

della nuova scienza galileiana —, Gassendi dedicò il grosso del proprio lavoro intellettuale a proseguire e completare dapprima negli anni 1641-1645, la redazione (ne possediamo i manoscritti) della parte centrale ed essenziale della grande opera di cui abbiamo appena parlato : la “Fisica” — scienza della natura intesa, alla maniera di Epicuro, come l’insieme di ciò che è, dallo spazio vuoto e gli atomi fino agli dèi, passando per le pietre, le piante, gli animali e gli uomini —, dopo di che dovette arrivare alla scienza della condotta e delle sue regole: l’“Etica”.

Nello specifico, Gassendi aveva terminato nel 1641 un libro sulle Cause, la “Fortuna” (il caso) e il Destino; poi, quello stesso anno e il successivo, completò alcuni libri sulla Nascita e la Morte, il Movimento e il Cambiamento, sul Mondo e su Dio che ne è “l’autore e il governatore” — prima di trattare, nel 1642-1645, degli esseri particolari o concreti, dal Cielo agli Spiriti, passando per la Terra e tutto ciò che vi si trova.

Nello stesso periodo aveva anche dovuto dedicare, non senza acrimonia e poi stanchezza, una parte non trascurabile del suo tempo, riflessione e scrittura, ad attaccare la metafisica di Cartesio che questi aveva pubblicato nel 1641 nella forma delle *Meditazioni metafisiche* : come altri, Gassendi aveva presentato, su richiesta dell’autore stesso, le sue “Obiezioni” a quelle *Meditazioni* (sono le *Quinte obiezioni*); dopo di che aveva dovuto lungamente replicare con delle “Istanze” (ritorni alla carica) alle “Risposte” esacerbate e spesso sprezzanti dategli da Cartesio.

L’insieme dei testi di questa polemica, nel 1644, divenne oggetto di una pubblicazione globale, con il titolo di *Disquisitio Metaphysica* (“Indagine metafisica”), stampata presso un editore olandese da uno degli amici e discepoli di Gassendi che a quel tempo risiedeva nei Paesi Bassi: Samuel Sorbière (1615-1670), in accordo con gli amici del filosofo che lo attorniavano a Parigi e frequentavano casa Lullier, come Chapelle e Bernier.

Nel corso del periodo parigino, era questione, con tutta evidenza, di quelle polemiche, di quei testi, del lavoro personale di Gassendi per se stesso e del loro reciproco intreccio.

### *Cartesio*

La carriera, l’opera e la filosofia di R. Cartesio sono ben più note, e qui devo solo far menzione dell’essenziale — e di ciò che può esserci utile, e già non è poco.

Mi accontenterò dunque di ricordare alcune tappe della carriera intellettuale che Cartesio stesso ha tracciato schematicamente, in ogni senso del termine, nel *Discorso sul metodo* pubblicato — in francese — nel 1637.

Possiamo intendere il senso schematico innanzitutto nell’accezione principale, che la sua vocazione e specialità di “geometra”, di matematico, permette di evocare.

La soddisfazione che Cartesio trova nelle scienze (“mi diletta, soprattutto, nella matematica, per via della certezza e dell’evidenza delle sue ragioni...”), quell’esperienza intellettuale di una certezza puramente razionale, gli fanno aspirare di attingere ad una certezza dello stesso tipo in tutti gli ambiti accessibili allo spirito umano, e lo spingono a fare di questa scienza insieme il modello e lo strumento del metodo, di una scienza universale che procede “alla maniera dei geometri” (*more geometrico*).

Questa scienza, che si dovrà estendere a tutti gli oggetti del sapere, potrà farlo a partire da una prima certezza attinta dal metodo che s’ispira alla matematica — quella che l’*io*, tentando di dubitare di tutto, come gli scettici, trova nella certezza della propria stessa esistenza (il *cogito...*).

A partire dalla prima certezza, incrollabile, così raggiunta, la medesima esigenza di certezza e verità spinge il filosofo a cercare, per mezzo di una procedura metafisica che le *Meditazioni* (pubblicate per la prima volta — in latino stavolta — nel 1641) esporranno con maggiore precisione, la garanzia e il fondamento di ogni sistema del sapere, con il richiamo a un Dio non ingannatore: la dimostrazione che la ragione fa della Sua esistenza, con i chiarimenti che essa ci fornisce sulla Sua natura, ciò facendo ci assicura del fatto che tutto quanto pensiamo di sapere con il lume della ragione è a sua volta effettivamente reale e vero.

Le verità così garantite fanno riferimento a due ambiti chiaramente distinti, la cui separazione è essa stessa una verità fondatrice del sistema, l’ambito del corpo, e dei corpi, dove tutto trova una spiegazione per mezzo dell’estensione e del movimento; e l’ambito delle anime, l’anima dell’uomo in ogni caso, la cui essenza è tutta nel pensiero, anima la quale è, dunque, per usare il consueto vocabolario dei filosofi, puramente spirituale.

Entrambi gli ambiti non si costituiscono senza problemi di ogni sorta.

Nell’ambito dell’anima, abbiamo a che fare con quei problemi che il rapporto tra la prova del *cogito* e l’affermazione della realtà sostanziale del pensiero e del suo rapporto con Dio solleva: in quale misura le mie certezze dipendono da Dio onnipotente? Avrebbe Egli potuto fare in modo che io m’ingannassi anche quando, con la proposizione “Io penso, dunque sono”, affermo di essere sicuro della mia propria esistenza?

Nell’ambito del corpo si pone la questione dello statuto della fisica, tra la geometrizzazione di principio che ne fonda la conoscenza e le realizzazioni immaginative che essa suscita per la spiegazione dei dettagli dei fenomeni (la teoria dei vortici...).

Ma la filosofia e il sapere cartesiani devono trattare anche di una terza realtà, un terzo ambito di cui, in qualche modo, non cessiamo mai di fare l’esperienza più diretta e che la ragione non può che trovare enigmatico (senza dirlo troppo forte...), quella realtà inaggrabile che è l’unione, in ogni uomo, di un corpo e di un’anima, unione che lo costituisce in proprio e costituisce in proprio l’uomo in generale (ma le poche pagine dell’abbozzo, postumo, del

trattato su *L'Uomo* non parlano d'altro che di anatomia...), e spiega le sue "passioni" — argomento del trattato *Le passioni dell'anima*.

### *Posterità del cartesianesimo*

Fra i problemi che Cartesio lasciò da risolvere o da riprendere, per i suoi seguaci e successori, uno dei più noti è quello della natura e dello statuto di tale "unione".

La soluzione che egli stesso aveva enunciato — l'"unione dell'anima e del corpo" costituisce a sua volta una sorta di "terza sostanza" — non soddisfaceva nessuno, se mai si supponga soddisfacesse lo stesso Cartesio.

Alcuni, come aveva fatto, durante la sua vita, un suo discepolo eretico, il medico olandese Henri de Roy ("Regius", 1598-1679) — un materialista, dunque... —, non vi scorgevano altro che un artificio verbale per permettere di parlare senza scandalo di ciò che in realtà è *solo* corpo.

Uno degli eruditi e filosofi maggiori del periodo successivo, che si richiamava, (fra gli altri...) a Cartesio, Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), al contrario, opererà per lo spiritualismo assoluto: il contenuto di ogni realtà è spirito, a gradi diversi di chiarezza e di tensione; ai gradi più bassi, lo spirito può, come fa sotto i nostri occhi, presentarsi nella forma di corpi estesi.

Altri, come farà nello stesso periodo un grande metafisico cristiano, il padre Nicholas Malebranche (1638-1715), hanno adottato la soluzione "occasionalista", secondo la quale corpo e anima sono due realtà effettivamente irriducibili che possono accordarsi solo per opera di Dio: è Lui che compie in ogni istante nell'uno, nel corpo, secondo le leggi che la Sua Ragione suprema pone e che fanno tutt'uno con essa, gli stati e gli atti corrispondenti a quelli che sopravvengono nell'altra, l'anima, — Egli compie, dunque, i secondi "all'occasione" dei primi.

Questa tesi, e la soluzione occasionalista dalla quale Malebranche trasse il miglior partito, non le aveva certo inventate lui: sin dagli anni '60 del Seicento alcuni fisici di tendenza cartesiana l'avevano elaborate senza avere, dal canto loro, un motivo specificamente religioso, bensì vi avevano scorto un'occasione elegante per togliere di mezzo, a profitto del loro sapere, una questione metafisica imbarazzante.

E' il caso, ad esempio, di Géraud de Cordemoy (1626-1684)<sup>15</sup>, autore di una *Distinzione del Corpo e dell'Anima in sei discorsi, per servire da spiegazione alla Fisica*, la sua prima opera pubblicata — agli inizi del 1666 — alla quale ha fatto seguito, fra l'altro, nel 1688, un *Discorso Fisico della parola*.

---

<sup>15</sup> *Discernement du Corps e de l'Âme en six discours, pour servir à l'éclaircissement de la Physique* : vedi l'edizione critica delle sue *Œuvres philosophiques*, con uno studio bibliografico, presentata da Pierre Clair e François Girbal, Paris, P.U.F., 1968, 384 p., che contengono anche il *Discours Physique de la Parole*.

Cordemoy era egli stesso in contatto spesso con il fisico cartesiano Jacques Rohault<sup>16</sup> di cui seguiva le celebri “conferenze”, come pure aveva partecipato al salotto di Mme de Bonnevaux, sotto l’influenza cartesiana, dove la sua presenza è attestata nel 1660.

E’ il caso, nello stesso periodo, anche del medico Louis de La Forge (1632-1666)<sup>17</sup>, in relazione con i precedenti, autore di *Osservazioni* sul trattato di Cartesio, *L’Uomo*, accluse alla prima edizione postuma (*L’Homme de René Descartes...*, Paris, 1664); poi, nel 1666, autore di un importante *Trattato dello Spirito Umano* (*Traité de l’Esprit de l’Homme*). La Forge avrebbe inventato la dottrina delle “cause occasionali” sin dal 1658, secondo un’altra delle sue amicizie, il pastore Jacques Gousset.

Se quest’enigma del rapporto dell’anima e del corpo è, per i filosofi come per il pubblico colto, la lacuna più nota, lo scandalo più eclatante del cartesianesimo, va detto che si tratta solo del problema più evidente.

Di fatto, gli occasionalisti non applicano la soluzione da loro forgiata a quest’unico enigma, bensì all’insieme delle questioni di cui tratta la filosofia cartesiana.

La questione del rapporto dei corpi fra loro: a pensarci bene, soprattutto quando, come aveva fatto Cartesio, si fa ricorso, in ultima analisi, al principio dell’onnipotenza divina per fondare metafisicamente le verità del sapere, non si scorge con evidenza cosa fa in modo che la modificazione o il movimento di un corpo comporti modificazione e movimento di un altro corpo — ne sono forse altro che l’occasione?

*A fortiori* — almeno per un fisico che conosce o crede di conoscere i corpi meglio delle anime, o un metafisico di stile cartesiano persuaso della passività dello spirito umano in se stesso — per ciò che concerne il rapporto tra le diverse anime, anzi il rapporto che collega gli stati successivi di una stessa anima: persino senza andare a cercare sul versante di ciò che noi moderni concepiamo con il termine di “inconscio”, capiamo veramente quello che avviene in noi stessi o in colui a cui esprimiamo i nostri sentimenti o i nostri pensieri, e che li percepisce, quando ad un’idea ne segue un’altra, quando ad un pensiero segue un’emozione?

*A fortiori*, ancora, l’occasionalismo (ed è certo il motivo per cui un pensatore religioso come Malebranche vi troverà il suo tornaconto) può servire da risposta a questioni non filosofiche— o che in ogni caso un Cartesio non considerava tali — ma teologiche: quelle del rapporto della “natura” e della “Grazia” poste dalle modalità per cui gli atti umani comportano castighi o ricompense da parte di Dio e per cui Egli esercita la propria azione, benefica per definizione, sulle anime umane — senza neanche insistere sull’azione malefica delle potenze infernali le quali non possono che esserGli subordinate.

---

<sup>16</sup> Cfr. le *Œuvres posthumes de M. Rohault* (Paris, 1682).

<sup>17</sup> Vedi l’edizione critica delle sue *Œuvres philosophiques*, con uno studio bio-bibliografico, presentata da Pierre Clair, Paris, P.U.F., 1974, 422 p.

In altre parole — ed è senz'altro il motivo per cui c'è più di un modo per dire che l'occasionalismo è solo una soluzione fra le altre, e la tradizione cartesiana, una tradizione filosofica fra le altre —, il cartesianesimo, da parte sua, lascia in sospeso un bel numero di problemi rilevanti.

Problemi metafisici del rapporto tra l'esperienza e la certezza di sé con sé e la potenza divina, e, più in generale, il problema dei rapporti tra gli esseri finiti, creati, e l'Infinito creatore; anche problemi dello statuto, su questo piano, delle entità infinite quali sono ormai necessariamente, per il naturalista, lo spazio e il tempo.

Problemi fisici della natura e dei limiti di una spiegazione dei fenomeni che intende fare appello alla sola estensione e al movimento e lo fa in modi stranamente diversi — tra la riduzione geometrica di principio che, bene o male, funziona quando si tratta di principi generali e delle leggi generali della meccanica, e le grandi macchine che l'immaginazione di Cartesio costruiva per tentare di dar conto del mondo concreto.

Problemi psicologici della spiegazione di ciò che accade nell'anima dell'uomo, dal momento in cui viene definita come una sostanza la cui essenza totale è il pensare e, di conseguenza, si è voluto ridurre tutto ciò che le è caratteristico al *pensiero*.

E' l'acutezza di tali problemi (lo si è scorto di passaggio, ma ciò non interessa direttamente la nostra analisi) che contribuirà, beninteso, a dar conto dello sviluppo filosofico alla fine del secolo XVII e nel secolo successivo, tanto sul versante dei pensatori che si richiamano più o meno a Cartesio, quanto dal lato di coloro che pretendono, in modo puro e semplice, di opporgli.

### *Il dibattito Gassendi-Cartesio*

Tali problemi erano anche stati, certo, al cuore delle discussioni e delle polemiche nate e condotte dallo stesso Cartesio durante la sua vita — con un'acutezza particolare da parte di Gassendi, nel dibattito cui ci riferivamo poco prima, quanto meno nella posizione di un buon numero di questioni e nella messa in evidenza di numerose difficoltà, quali che siano le imperizie, le ingenuità e le limitazioni che danno modo a Cartesio di trattare con un certo sdegno la critica gassendista, così segnando e mascherando, al stesso tempo, l'irritazione provata dinanzi alla sua pertinenza.

Sin dalla prima obiezione, l'unica diretta contro la “Prima Meditazione” di Cartesio, quella che ha per oggetto “le cose che si possono revocare in dubbio”, Gassendi — poco convinto dell'utilità del dubbio universale che Cartesio considera necessario all'istituzione di qualsivoglia verità se si vuole che sia solida, si dichiarava soprattutto scettico nei riguardi dei mezzi che l'interlocutore metteva all'opera per arrivarvi. Gassendi se la prendeva, in modo particolare, con la finzione che Cartesio aveva forgiato ricorrendo a “un

Dio ingannatore o un non so quale genio maligno che impiegasse tutta la sua industria a sorprendervi, benché sembri che sarebbe stato sufficiente allegare, come ragione della vostra diffidenza, la scarsità di lumi dello spirito umano e la sola debolezza della natura”.

La tonalità scettica così manifestata, di primo acchito, colora l’insieme delle obiezioni e delle “Istanze gassendiste”: essa permette, in linea di principio senza rischio, di farsi accusare d’empietà, di eresia, di materialismo (ma il gioco della polemica non vi lascia mai in completa sicurezza...), di ricorrere implicitamente ai concetti e ai temi della filosofia epicurea, per contestare, a proposito della “Seconda Meditazione”, la distinzione e la separazione che Cartesio pone tra il corpo umano, i corpi in generale, e gli spiriti, l’anima umana in primo luogo. Tale tonalità permette anche di negare, a proposito della Terza Meditazione e delle successive, che noi possiamo avere un’idea vera dell’infinito, un’idea vera di Dio da cui si possa trarre, come presume Cartesio, delle prove della sua esistenza. A tali prove Gassendi, confuso dal disprezzo mostrato da Cartesio verso “tutte quelle specie di cause che si è soliti trarre dal fine”, oppone il solo tipo di prova che gli sembra insieme convincente e compatibile con la distanza incommensurabile esistente tra l’uomo e Dio e con l’umiltà che l’uomo deve mostrare, e a maggior ragione il cristiano — ovverosia la prova tradizionale che si ricava dalla meraviglia dinanzi allo spettacolo della natura in generale, in particolare quello generato dal “bell’ordine, uso ed economia delle parti in ogni specie di creatura, tanto nelle piante quanto negli animali, negli uomini, e infine in quella parte di voi stesso che porta l’immagine e il carattere di Dio e persino nel vostro corpo”.

Questi momenti chiave della polemica ne illustrano le caratteristiche e i temi maggiori: la messa in questione, da parte di Gassendi, del metodo cartesiano, del suo modello matematico, della sua pretesa di attingere al sapere assoluto, di fronte ai quali egli dà atto del proprio scetticismo di colorazione religiosa — uno scetticismo che si presenta come quello della debolezza...

A maggior ragione, Gassendi rifiuta di far proprio il ricorso, denunciando le trappole della coscienza di sé, al metodo soggettivo che il *cogito* privilegia e instaura, metodo che in effetti non offre alcun ricorso oltre a quello delle “idee”, di cui denuncia le debolezze e le illusioni, visto che esse non sono per lui — tema epicureo per eccellenza, ma che è ormai divenuto bene comune di tutte le filosofie “empiriste”, come quella dell’amico Hobbes, sulla quale è meno utile qui dilungarsi — altro che il prodotto, effetto o residuo dell’esperienza sensibile e degli artifici con i quali l’immaginazione si sforza di trarne profitto: è questa riduzione a rendere illusorie le argomentazioni e le rappresentazioni costitutive della metafisica di Cartesio.

*Hobbes*



E' meno utile, dicevo, dilungarsi qui sul caso di Hobbes, non fosse altro perché la sua filosofia appartiene in prima istanza alla storia della filosofia britannica.

Nondimeno è bene dirne qualche parola, almeno perché la sua filosofia è la più apertamente materialista che si conosca nell'età classica, a tal punto che proprio per essa venne coniata la parola "materialista": per parlare di Hobbes nel 1666-1668 uno dei suoi avversari, Henry More, si è servito dell'aggettivo *materialist* per la prima occorrenza individuata nella storia dei testi...

More lo fece per stigmatizzare il filosofo e la sua filosofia, in ragione del duplice scandalo che tale "materialismo" — il quale accorda esistenza solo a ciò che è corpo — serve, con ogni rigore logico, ad introdurre.

Scandalo dell'annientamento dei valori trascendenti: il bene e il male si riducono all'utile e al nocivo — da cui proviene lo scandalo del realismo politico: il politico, la politica e la teoria che se ne fornisce, mettono in gioco soltanto delle questioni d'utilità e di potere — e il punto di vista dell'utilità conduce Hobbes, in questo contesto, a giustificare il potere assoluto.

Tali caratteristiche di contenuto, di tonalità, d'immagine fanno sì che la filosofia di Hobbes non abbia un avvenire immediato nel contesto francese. L'ideologia francese non lasciava spazio ad un materialismo, un immoralismo, un realismo simili, e la politica francese non ne lasciava neppure per la teoria politica.

Questa filosofia tuttavia non si faceva meno portatrice, nella lunga durata, di un impatto di primo piano, sia come fonte d'ispirazione che come motivo di rigetto, fosse, quest'ultima funzione, sincera o servisse da paravento: sappiamo quanto sia comodo diffondersi in esclamazioni indignate per poter presentare idee che non si potrebbero enunciare altrimenti.

Stabilito ciò, bisogna anche dire che questa filosofia di cui Hobbes aveva abbozzato per conto suo le grandi linee fin dal 1630 in un "Breve Trattato" (*Short Tract*) rimasto a lungo inedito, è stata da lui ampiamente elaborata in Francia, durante il soggiorno cui lo costrinsero le situazioni politiche del suo paese, e almeno nel contesto della polemica anticartesiana e del circolo gassendista, essa ha goduto di una prima notorietà di fatto. Diciamo pure che dei tre grandi filosofi che dunque si trovavano a Parigi all'inizio degli anni quaranta : Cartesio, Gassendi e Hobbes, quest'ultimo (1588-1679) era il più anziano e anche quello che godrà della maggiore longevità.

Tale longevità dunque sopravanza l'epoca di Molière — e può servire da occasione per ricordarci della relatività dei limiti temporali in materia di storia delle idee filosofiche.

Per ritornare al tempo che ci interessa, filosofico o meno, ci accontenteremo di fornire qui due o tre segni di ciò che è avvenuto delle filosofie e dei filosofemi di cui abbiamo parlato e delle figure in cui si sono incarnati.

### *Dalla parte di Gassendi*

Dalla parte gassendista, i discepoli più vicini hanno goduto di longevità tanto diverse quanto le rispettive attività.

Il discepolo forse preferito da Gassendi, Chapelle, fu “epicureo” fuori dei limiti che volle tracciargli il maestro: fu senza dubbio il più screanzato di tutti — ed è senza dubbio anche per questo che non ha scritto nulla durante la sua vita relativamente lunga (1626-1686), trascorsa a Parigi.

Poco più anziano di lui, François Bernier (1620-1688) gli sopravvisse per un breve tempo. Questi partì, nel 1656, quasi subito dopo la morte del maestro, per un lungo viaggio in Oriente dal quale fece ritorno solo nel 1669. Bernier pubblicò, dal 1670-1671, le sue relazioni di viaggio: le *Memorie del Signor Bernier sull'impero del gran Mogol*.

Il suo *Compendio della filosofia del Signor Gassendi...* che ha costituito il nucleo essenziale di ciò che sopravviverà del gassendismo, inizierà ad essere pubblicato solo nel 1674 — notiamo, di passaggio, che la prima edizione della *Ricerca della Verità* di Malebranche è dello stesso anno.

Maggiore di lui di un anno, lo scrittore e il pensatore più brillante e originale di tutti, e anche il più audace: Cyrano de Bergerac<sup>18</sup> era morto giovane (Savinien de Cyrano de Bergerac, 1619-1655).

Nel 1649, Cyrano aveva pubblicato delle mazzarinate, aveva fatto circolare, negli anni '50, *L'Altro Mondo, ossia gli Stati e Imperi della Luna*; fece rappresentare nel 1653, e pubblicare nel 1654, una tragedia, *La Morte di Agrippina*, e sempre nel 1654 le *Opere diverse* (tra le quali la commedia *Il Pedante gabbato*, e delle “Lettere”, segnatamente una *Lettera contro i Frondisti* che risalirebbe al 1651...).

Solo dopo la sua morte, saranno pubblicati, nel 1657, in una versione purgata e edulcorata, gli *Stati e Imperi della Luna* e, nel 1662, *Le Nuove Opere* che comprendevano la *Storia comica degli Stati e Imperi del Sole*.

### *Dalla parte di Cartesio*

Sull'altro versante, sarebbe fuori luogo fare più di una semplice menzione delle grandi linee di ciò che viene chiamato il cartesianesimo: meccanicismo nelle scienze, razionalismo in tutto ciò che dipende dal sapere umano, fin nell'ambito, per quanto è possibile, delle passioni o in quello della teologia.

---

<sup>18</sup> Vedi la comoda edizione preparata da Jacques Prévot: Cyrano de Bergerac, *Œuvres complètes* (Paris, 1977). A proposito di Cyrano, conviene rinviare ai commenti pubblicati dallo stesso autore con i titoli: *Cyrano de Bergerac romancier* (Paris, 1977) e *Cyrano de Bergerac poète & dramaturge* (Paris, 1978).

Abbiamo già segnalato le questioni che questa filosofia, il suo meccanicismo e razionalismo lasciavano in sospeso: a tali questioni le grandi filosofie della fine del secolo e degli inizi del successivo tenteranno di dare risposta — in Francia, si è detto, dalla parte dell'occasionalismo di Malebranche e, altrove, fuori della Francia, dalla parte dello spiritualismo di Leibniz o dell'idealismo di Berkeley.

Ma in Francia, anche sul versante dell'ateismo e del materialismo radicale che il curato di Étrepigny, Jean Meslier (1664-1729), svilupperà in segreto nel suo famoso *Mémoire*<sup>19</sup>... e, ritornando indietro, bisogna dire qui che tale tendenza, per quanto costretta al segreto, era ben viva all'epoca di cui ci occupiamo, in ogni caso nell'ambiente intellettuale del “libertinismo erudito”.

Ne è testimonianza un testo manoscritto anonimo sbalorditivo, a lungo mitico, riscoperto e infine pubblicato vent'anni fa<sup>20</sup>: il *Theophrastus Redivivus*, enorme trattato di ateismo, in latino, che si presenta come un'esposizione degli argomenti dell'empietà affinché i teologi possano confutarli (ma questo genere di presentazione non può ingannare nessuno...), e si dice, a più riprese, redatto nel 1659 — e di questa data non c'è ragione seria di dubitare: il più recente fra i numerosissimi testi invocati dall'autore come fonte e cauzione non è altro che una delle repliche più audaci messe in bocca da Cyrano de Bergerac al suo eroe, Seiano, in *La Morte di Agrippina* (1654):

... Quei figli dell'orrore  
quei bei nulla che s'adora e senza saper perché,  
quegli affamati del sangue delle bestie al macello,  
quegli Dei che l'uomo ha fatto e che non hanno punto fatto l'uomo,  
dei più solidi Stati, quel fantomatico appoggio,  
va', Terenzio, va': chi li teme non teme nulla<sup>21</sup>.

Testo e citazione aprono una serie di prospettive, in particolare nella nostra ottica, che è quella di un'ispezione dei luoghi, più o meno filosofici, che Molière ha potuto frequentare.

Questo, innanzitutto, perché con Cyrano ritroviamo una delle sue relazioni di gioventù, attestata da Grimarest la cui allegazione, nella fattispecie, è resa quanto meno plausibile dalla riscrittura che Molière farà, in *Le Furberie di Scapino*, nei riguardi del *Pedante gabbato* di Cyrano.

---

<sup>19</sup> *Memoria dei Pensieri e dei Sentimenti di J... M... Pre... cu... d'Estrep... e di Bal... Su una parte degli Errori e degli Abusi della Condotta e del Governo degli Uomini in cui si forniscono Dimostrazioni chiare ed evidenti della Vanità e della Falsità di tutte le Divinità e di tutte le Religioni del Mondo scritta per i suoi Parrocchiani da indirizzare loro dopo la sua morte e per servire da Testimonianza di Verità a loro e a tutti i loro Simili*, ed. a cura di J. Deprun-R. Desné-A. Soboul, 3 voll. Paris, Anthropos, 1970-1972 [n.d.t.].

<sup>20</sup> *Theophrastus Redivivus*, 1<sup>a</sup> ed. a cura di G. Canziani e G. Paganini, 2 voll., Firenze, 1981.

<sup>21</sup> Vv. 635-640, p. 267 nell'edizione J. Prévot segnalata alla nota 7; la citazione figura nelle prime pagine del *Theophrastus Redivivus* (p. 41 dell'edizione citata alla nota precedente).

E anche perché con Cyrano abbiamo seguito la traccia di Bernier e di Chapelle insieme, le cui relazioni con Molière sono certe: che Molière abbia o no sentito parlare di un testo come il *Theophrastus Redivivus*, del suo autore o della sua esistenza, si può quanto meno affermare che l'universo del “libertinismo erudito” non gli era estraneo...

E ancora con Bernier, medico, scorgiamo uno dei filoni dai quali quella tradizione sfocia nell'età dell'Illuminismo, il filone di un certo materialismo medico di cui il materialismo del secolo XVIII è l'erede. Fra gli intermediari più o meno discreti di questa filiazione, ho avuto l'occasione di attirare l'attenzione sul caso abbastanza singolare del medico Abraham Gaultier, autore di una *Risposta a un teologo in forma di dissertazione...* pubblicata nel 1714, d'orientamento decisamente materialista sotto una coloritura di scetticismo, che servì alla composizione di uno dei manoscritti filosofici clandestini più caratteristici del secolo XVII, *Parità della vita e della morte*. Per la sua situazione cronologica (verso il 1650-1720), per le sue relazioni con personaggi quali Nicolas de Blégnny (1646-1722), egli stesso vicino a personaggi e opere di Bernier, Rohault e altri eredi di Cartesio e Gassendi, quali Pierre Bayle, il medico Gaultier è un testimone privilegiato di questa continuità di una tradizione radicale, ai confini della scienza, del giornalismo, della letteratura e della filosofia, di cui Diderot, nel secolo dei Lumi, sarà il rappresentante più splendido.

Il caso Diderot, fra l'altro, può illustrare con enfasi una delle caratteristiche rilevanti per la quale questa tradizione prosegue ed estende la tradizione del libertinismo erudito, ovverosia uno *stile*, che è indissolubilmente uno stile di pensiero e di scrittura, ad un tempo umoristico e profondo, suggestivo e fuggente, segreto e provocatorio, eclatante e clandestino, che ha in se stesso, perciò, qualcosa di teatrale, per quanto il teatro comporta di ostentazione e di falsa apparenza (*trompe-l'œil*).

Il caso Diderot illustra inoltre, nella medesima istanza, il luogo privilegiato che occupa, come a teatro, la procedura del dialogo: occasione per noi di gettare uno sguardo su alcune delle figure che quest'ultimo può rivestire.

### *Figure del dialogo*

Il dialogo è, in tutta evidenza, l'elemento naturale di cui è costituito il testo teatrale, e si tende spesso a pensare, anche con troppa naturalezza, che la materia filosofica può fondersi bene in esso, seguendo un intimo concatenamento del tutto naturale.

Questo genere di figura continuista rischia d'ingenerare illusioni.

Sarebbe preferibile sostituirvi, ad esempio, la figura di un innesto che inserisce con arte, nel dialogo teatrale, la traccia e la trama del dialogo propriamente filosofico, innesto che esibisce in maniera brillante, nel testo di Molière, il dialogo impossibile di Sganarello con i due filosofi del *Matrimonio per forza*.

Tale esibizione ha il vantaggio di disegnare con chiarezza il tracciato di una linea il cui percorso ci fa risalire senza dubbio a Rabelais e conduce, direttamente e subito, a Diderot.

Essa permette, a sua volta, di allargare la prospettiva al lungo percorso che conduce dai dialoghi socratici alle dialettiche post-kantiane passando, su un versante, per la tradizione cinica, quanto di essa tengono fermo gli epicurei, da un lato, nelle loro conversazioni amichevoli, dall'altro gli stoici, nell'aspetto che offrono le conversazioni di Epitteto. Sull'altro versante, passando per la traduzione che fece Goethe del *Nipote di Rameau* di Diderot, l'eco che di essa si può credere di intendere nel dialogo delle coscienze quale è tracciato da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*; prospettiva che si prolunga, nel Novecento, con il ritorno sulla scena di quei dialoghi filosofici realizzati nella drammaturgia brechtiana.

Qui tenteremo di precisare leggermente i fondamenti che quelle nozioni e accostamenti possono trovare nell'effettività della tradizione filosofica e nella lettera dei testi.

### *Tra ironia e dialettica*

Il primo *corpus* filosofico che la nostra tradizione di pensiero ci consegna, il più antico fra gli insiemi di opere al quale si possa indirizzare chi voglia iniziarsi alla filosofia, è fatto di dialoghi: i *Dialoghi* di Platone, essi stessi presi in una situazione instabile, oscillante tra una finta ignoranza che si offre come strumento di posizione di problemi, e un artificio retorico che si sforza di alleggerire il dogmatismo delle lezioni magistrali.

Primo *corpus* : in precedenza i saggi, o più modestamente i filosofi, — “amici” o “amanti” della saggezza — non ci hanno consegnato altro che frammenti: i *Frammenti dei presocratici*, come vengono designate le prestigiose edizioni che raccolgono e ci offrono alla lettura le massime, citazioni, estratti, parafrasi, frammenti — d'infima estensione o relativamente sostanziosi — di pensatori più o meno enigmatici e affascinanti di cui non è il caso di fare qui l'elenco.

Frammenti dei “ Presocratici ”, poiché al personaggio stesso, in certo modo mitico, di Socrate la o le tradizioni che s'ispirano al suo insegnamento, — utilizzando e insieme favorendo, per questo, la perdita dei testi dei suoi predecessori —, fanno risalire la nascita di un pensiero veramente razionale, poiché la “ragione” in questione prende la forma, o piuttosto non è altro che un “discorso ” chiaro, univoco, argomentato: *logos*.

Questo insegnamento, questo *logos* socratico era orale e non a caso: consisteva, ci hanno tramandato i suoi contemporanei (avversari come il comico Aristofane, o discepoli — i “socratici”, fra i quali il più famoso è di gran lunga Platone), nel fare l'ignorante che pone domande (*eirôn*) a coloro i quali pretendono di sapere qualcosa per far loro provare la propria stessa ignoranza e, soprattutto, misurare fino a che punto essi non sappiano ciò di cui parlano quando enunciano precetti e divieti, o al contrario quando ne esaltano la trasgressione, per ciò che concerne ad esempio il coraggio, la veracità, la temperanza, la saggezza, la bellezza, e altri valori e virtù.

Queste conversazioni in cui nessuno enuncia delle verità (né i suoi interlocutori perché sono nell'errore e nell'ignoranza, né Socrate stesso in quanto, esercitando così la sua “ironia”, non fa altro che porre domande per aiutarli ad uscirne) sembrano essere approssimativamente trascritti nei dialoghi di Platone i quali sono considerati, proprio per questo motivo, come i più antichi che quegli abbia composto e si chiamano senz'altro “dialoghi socratici”: essi terminano con la constatazione che non si sa rispondere alla domanda sulla natura del valore di cui si è affrontato l'esame, e tale constatazione dell'impasse nella quale ci si trova — “*aporia*” — ha quanto meno il merito insostituibile di farci sapere che non sappiamo nulla.

Inoltre, quei dialoghi detti “aporetici” oramai sono dei dialoghi scritti e come tali fissati nei loro termini e nel loro sviluppo, dove si profila dunque per lo meno l'abbozzo o la virtualità di un insegnamento che non sarebbe quello di Socrate, bensì quello dell'autore dei dialoghi.

Tale passaggio a dialoghi più propriamente platonici si realizza nelle opere dette di transizione e si afferma nelle opere maggiori in cui il grande discepolo pubblica le tesi che difendeva davanti ai suoi propri discepoli, nel proprio insegnamento (la “teoria delle idee”). Platone tuttavia continua a introdurre quelle tesi per bocca del personaggio di Socrate, e sotto le sembianze del gioco delle domande e dei suggerimenti che si svolge secondo uno scenario fatto di *va' e vieni*, di *aporia* in *aporia*, in soluzioni, chiarimenti e approfondimenti successivi — portando i suoi interlocutori a riconoscere e/o ad enunciare essi stessi la verità e le giustificazioni dei risultati cui li ha condotti.

Lo stesso ruolo di Socrate s'indebolisce nelle opere più tarde, in cui la forma dialogata tende a cedere il posto a una serie di lezioni in forma di monologhi.

Svanisce talvolta, quando accade di svolgere all'uno o all'altro dei personaggi il ruolo del maestro, con il margine d'incertezza che ciò può comportare a proposito del grado di adesione dell'autore alle considerazioni che questi fa sostenere loro — è tale il caso dello “Straniero d'Elea” del *Sofista* e del *Politico*.

L'opera platonica, fondatrice dunque della tradizione filosofica occidentale, per le vicende che il dialogo vi conosce, è esemplare ad un tempo della vocazione filosofica per eccellenza che è quella di tale genere letterario o retorico, della situazione centrale che esso occupa in filosofia, delle varianti e

inflessioni di cui è suscettibile e dei problemi sollevati da tali variazioni, da quella posizione e funzione.

Noi conosciamo più o meno un certo numero di versioni, e di eco, del modello socratico-platonico.

È noto che Aristotele ha composto dei dialoghi — ma al di là di qualche titolo e di alcuni “frammenti” che hanno dato adito a pesanti discussioni, in verità non se ne conosce granché.

I dialoghi ciceroniani di cui siamo in possesso si richiamano a quei dialoghi aristotelici, a torto o a ragione: ci si può domandare se i filamenti alquanto grossolani del discorso da avvocato che ne costituiscono la trama siano realmente presi in prestito da Aristotele.

Anche qui, in sostanza, è sempre l'*autore* che parla — ed è già molto che non abbia sempre ragione, vuoi per concessione vuoi per procedimento stilistico.

Altri orientamenti e altre figure, per certi aspetti, possono essere considerate anch'esse derivate dal modello socratico.

Così è per la tradizione scettica, pirroniana, la quale tiene ferma la confutazione radicale di tutte le tesi enunciate da tutti gli altri presunti saggi o sapienti — i “dogmatici” — e di tutti gli argomenti che questi possono avanzare per sostenere le loro tesi, o per credere di sbarazzarsi di quelle dei loro avversari.

Disegnavano un tutt'altro orientamento le discussioni cui si dedicavano Epicuro e i suoi discepoli nel “Giardino”, e più tardi questi ultimi tra di loro e con i propri discepoli, discussioni reali, mitiche o ideali che fossero: alla ricerca, in comune, di una verità e di un bene accessibili all'uomo sensibile, di una felicità insieme individualizzata e comunitaria, in un clima di amichevole fervore dove la figura del maestro è venerata al di fuori di ogni sacralizzazione e, al contrario, aiuta nel perseguire la distruzione delle consuete sacralizzazioni religiose e filosofiche, attraverso il discorso, la polemica e l'ironia: pratiche di dialogo luminosamente rappresentate dalla brillantezza letteraria del *De rerum natura* di Lucrezio e dalle tracce presenti nei papiri epicurei ritrovati a Ercolano.

Altre tracce o altre figure di questo genere di modelli del dialogo possono essere individuate nelle altre scuole filosofiche dell'Antichità, in particolare nelle scuole insieme vicine e avversarie dello stoicismo, il “portico”, e persino nelle ricadute commoventi che ne riproporrà lo schiavo trionfante Epitteto e in quelle offerteci dall'omni-impotente imperatore Marco Aurelio, nei discorsi rivolti *A se stesso* (il solo titolo proprio dell'originale di ciò che siamo soliti chiamare i suoi “Pensieri”).

Nella filosofia medievale si rincontra la forma dialogata, sulla scia delle filosofie antiche, della pratica platonico-aristotelica, ovvero dei dialoghi di Cicerone, anche sulla scia della “dialettica”, metodo di discussione che prende le mosse dal confronto delle opinioni, nato con Platone e Aristotele dalla procedura del dialogo, e nella cui filiazione si colloca l'uso medievale.

Forma dialogata e pratica dialettica vi si accompagnano, in particolare nell'ottica teologica e apologetica propria della filosofia di quell'epoca, a un'operazione di confronto e di discussione tra le diverse religioni.

Tale genere di operazione è una delle figure che il dialogo filosofico riveste, quale è possibile incontrare nell'età del Rinascimento, ad esempio in un'opera filosofica di ampia risonanza, come quella di Jean Bodin: il *Colloquium Heptalomeris*, “dialogo dei sette sapienti” che rappresentano le sette principali religioni del mondo.

Vi sono altre figure ancora: quelle del dialogo interiore e letterario rappresentato, sotto molti aspetti, dai *Saggi* di Michel de Montaigne, dalla forma che in ogni caso ne prenderà in prestito espressamente lo scetticismo di La Mothe Le Vayer, nei *Dialoghi di Orazio Tubero*, nella sua linea di filiazione, e dalla forma propriamente teatrale adottata da Giordano Bruno nel *Candelaio*.

La presenza ridondante e ampliata dei dialoghi filosofici nella finzione degli *Stati e Imperi della Luna* in Cyrano de Bergerac si colloca sulla linea di sviluppo di queste figure.

L'ambiguità che la forma del dialogo nelle sue diverse varianti autorizza, in generale non basta, nell'epoca di cui ci occupiamo, a permetterne la diffusione normale, e un certo numero di tali opere, come il *Colloquium Heptalomeris* o gli *Stati e Imperi della Luna*, restano a lungo inediti, almeno nella loro forma originale: al più, possono circolare manoscritte, come era stata la regola, e a ragione, fino a un'epoca recente, quale che fossero i contesti, gli statuti e le conseguenze.

Una simile circolazione che attira oggi l'attenzione degli studiosi specialisti della “letteratura filosofica clandestina” dei secoli XVII e XVIII, è tuttavia l'eccezione ormai, anche se non rara...

Dal canto suo, la regola ormai in vigore, quella del testo a stampa, ha introdotto o istituzionalizzato in qualche modo altre forme di dialogo filosofico — quelle della polemica, ad un tempo ispirata e distaccata della controversia religiosa : in principio, il filosofo che pubblica un'opera si aspetta delle obiezioni, le richiede e si prepara a rispondervi, in pieno reciproco rispetto e senza fare appello a qualsivoglia altra sanzione che non sia la convinzione del lettore sensato.

Lo si è inteso: è ciò che fece Cartesio pubblicando le sue *Meditazioni* e il dialogo con Gassendi è una delle ricadute di tale impresa.

La forma dialogata ispirerà, nel periodo successivo, un bel numero di grandi filosofi nel senso tradizionale del termine — ad esempio, tenendo conto del solo decennio successivo alla morte di Molière e del dialogo propriamente detto, ispirerà un Malebranche con le sue *Conversazioni cristiane* e altre serie di *Colloqui...*, o un Berkeley con i famosi *Dialoghi tra Hylas e Philonous*; e lo spirito del dialogo anima molte altre opere filosofiche: tra il popolare, il tecnico, il letterario e il familiare, questa via conduce alla dialettica nel senso moderno del termine, per il tramite della ripresa, dell'istituzionalizzazione



concettuale e della sistematizzazione del dialogo tra filosofi e tra posizioni filosofiche operata da Kant, che va sotto il nome di “dialettica trascendentale”.

Intesa da Kant in senso negativo, come segno dei limiti della ragione, dell’insuperabile contraddizione tra le posizioni dogmatiche all’interno della quale la metafisica resta necessariamente imprigionata quando pretende di indirizzarsi all’In-se, tale dialettica sarà rovesciata in positivo dai filosofi post-kantiani, in quanto diventerà allora l’al di là della metafisica, qualcosa che supera l’impotenza di quest’ultima per accedere al Sapere assoluto: lasciamole seguire il suo cammino...

Ma si possono tener ferme, al tempo stesso, la o le modalità parallele che la forma-dialogo consentirà di sviluppare, e/o delle quali la filosofia letteraria o la letteratura filosofica potrà permettersi, arricchendosi, dialettizzandosi essa stessa: è il caso particolarissimo di Diderot, in quegli scambi dialogici affascinanti proposti da *Il Nipote di Rameau*, *Jacques il fatalista*, *Il Colloquio con d’Alembert*, opere che nel periodo successivo hanno trovato un’eco più vasta nel pensiero tedesco che nella letteratura francese.

E a questo proposito si può e si deve notare che in tale direzione Molière, per l’ascolto e l’impatto che ha suscitato in Diderot, occupa in certo modo un posto strategico, nella misura in cui *Il Nipote* e *Jacques* sono tributari, fra gli altri, del dialogo tra Don Giovanni e Sganarello.

### *Filosofia e Commedia*

La forma dialogata con tutte le sue varianti delle quali la filosofia ha sempre amato rivestirsi, come investigazione, riflessione e dimostrazione, per una specie di civetteria che è al tempo stesso essenziale alla sua procedura e alla sua scrittura, apre sin dall’inizio alla possibilità di un dialogo di secondo grado con il dialogo teatrale, il teatro, la commedia e la letteratura, comprese quelle modalità più o meno dialogiche consentite dalla filosofia letteraria e le loro ricadute in filosofia *tout court*...

Questo dialogo era iniziato male, se è vero che la sua espressione archetipica è il dialogo del Socrate storico e del comico Aristofane, e la figura del primo che il secondo traccia nelle *Nuvole*: dialogo dei due fratelli nemici che rappresentano il saggio e il comico, dialogo insieme crudele e familiare che si percepisce sullo sfondo, secondo il mordente dell’umorismo e della morte, nel *Don Giovanni* di Molière, dove la coppia Strepsiade-Socrate si profila nella coppia Sganarello-Don Giovanni il cui stile è aristofanesco e la coppia Strepsiade-Fidippide nella coppia Don Luigi-Don Giovanni, che lo è di meno.

Altri dialoghi della letteratura con la filosofia sono presenti dietro il dialogo di Molière.

Meno drammatico, è quello di Panurgo con il filosofo scettico — “ecfatico e pirroniano” — Mastro Intruglia sulla difficoltà di matrimonio (Rabelais, *Gargantua*, Libro terzo, XXXV-XXXVI), serve da modello

all'interrogazione sulla stessa difficoltà che lo Sganarello del *Matrimonio per forza* sottopone altrettanto inutilmente nella scena v (*Œuvres*, ed. Pléiade, I, 726-729) allo scettico Marfurio — interrogazione qui tuttavia completata e messa in prospettiva dall'altra interrogazione, altrettanto vana, proposta al dogmatico peripatetico Pancrazio che occupava la scena precedente (*ibid.*, 722-726).

Cyrano de Bergerac — al cui proposito sappiamo quale omaggio offre al suo *Pedante gabbato* la ripresa della scena della galera in *Le Furberie di Scapino* —, offriva a Molière un modello più vicino di dialogo, sotto tutti i punti di vista, e più diversificato, solidale rispetto al ruolo essenziale che occupa la filosofia nella sua opera<sup>22</sup>: dialogo filosofico *nel* teatro stesso, in modo particolare in *La Morte di Agrippina*, in cui emerge la figura dell'eroe filosofico ateo Seiano, ma anche nelle *Lettere*, attraverso la struttura retorica e dialettica del Pro/Contro (penso alle due lettere “Per i Maghi” e “Contro i Maghi”); dialogo che prende la forma di scambi, in particolare nella *Luna*, tra personaggi che sostengono tesi contrarie o che si fanno fare la lezione (penso, ad esempio, al dialogo del narratore col governatore del Canada, il signor de Montmagnie sui sistemi del mondo), e di monologhi successivi pronunciati da personaggi che del resto non sono sempre d'accordo ciascuno con se stesso, da un discorso all'altro (penso a quelli dello Spagnolo, del demone di Socrate, dei due filosofi, del figlio dell'oste...).

### *A ciascuno il suo ruolo?*

Questi pochi esempi basterebbero a far sentire la molteplicità di eco e di risonanze che la forma dialogata produce tra filosofia e letteratura, la molteplicità, in special modo, degli apparentamenti della filosofia con il teatro che tale forma induce e la molteplicità degli *strati di senso* che essa costringe a riconoscere nei testi.

Forse bisogna assumere, in effetti, una certa distanza e fare ancora un passo indietro — quello che m'ha dato occasione di fare l'obiezione di un amico che rimproverava, in poche parole, a proposito di una delle mie interpretazioni, di “fare del Leo Strauss” (l'obiezione mi lasciò un po' sorpreso, in quanto, devo confessarlo, non avevo letto Leo Strauss) —, prima di ricordare che in ogni dialogo ci sono altre voci che parlano, oltre quella dell'autore, e *a fortiori* in un dialogo comico, senza cercare una codifica destinata a trasmettere dei messaggi segreti in testi indirizzati al più vasto pubblico.

---

<sup>22</sup>Riguardo Cyrano, conviene riferirsi alle edizioni e commentari di Jacques Prévot citati nella nota 16 del capitolo precedente. Posso rinviare qui al mio articolo *Cyrano de Bergerac et la philosophie*, apparso in “XVII<sup>e</sup> siècle”, 1985, n°4, ripreso nel mio libro *Matières à Histoires*, Paris, Vrin, 1997.

Dialogo o meno, in effetti la questione più generale è quella della molteplicità degli strati di senso la quale è, a gradi diversi, propria di tutti i testi — poiché anche l'eccezione che sembra subito imporsi in favore dei testi matematici non va da sé: senza impegnarci nei dibattiti tecnici degli epistemologi e filosofi della logica contemporanei, è sufficiente quanto meno che tali testi siano scritti in linguaggio naturale (pensiamo ad esempio, per l'epoca che ci interessa, ai testi matematici di Cartesio) per offrire di diritto la possibilità di un senso molteplice.

Ogni testo comporta, ad un certo grado, una diversità di strati e di livelli di senso, come quelli dell'inconscio, dei presupposti epistemologici, culturali, dei diversi tipi di apprensione e di comprensione di cui i diversi tipi di lettori dispongono e che s'inscrivono in anticipo, a titolo virtuale, nella scrittura dell'autore ecc.

Se tale è la condizione di un testo in generale, quanto essa sarà amplificata in un dialogo in generale, filosofico o no, e nel dialogo teatrale in cui le strutture del dramma, la caratterizzazione dei personaggi, le indicazioni sceniche ecc. inducono effetti e modalità di senso irriducibili !

Così, le varie figure del dialogo che qui abbiamo potuto scorgere disegnano, a loro volta, le figure che possono ricoprire, in un autore drammatico come Molière, la filosofia, i filosofi, ciò che essi dicono, professano e ciò di cui essi parlano.

Tali figure devono aiutarci ad apprendere, ad esempio, ciò che poteva esserci dietro il racconto riferito da Grimarest<sup>23</sup> — secondo il ricordo trasmessogli dal giovane barone — della “disputa” iniziata sul battello che li riportava da Auteuil, in presenza di un Padre Minimo che credevano potesse essere loro giudice, tra Chapelle partigiano di Gassendi e Molière partigiano di Cartesio: non solo ci si accorge, alla fine, che il buon Padre non ci capiva nulla, si tratta non solo di una vera e propria disputa nel senso scolastico del termine — esercizio di scuola, per il quale ciò che ciascuno sostiene non ha alcun rapporto necessario con ciò che ciascuno pensa —, ma si tratta anche, in tutta evidenza, di un gioco e di una disputa di commedia, e ci vuole davvero molta ingenuità e/o spirito di serietà per immaginare, in seguito a ciò, che Molière nutriva delle simpatie per la filosofia cartesiana.

Dovremo tenere presenti tali figure quando avremo ancora a che fare, ad esempio, con l'istituzione del dialogo filosofico dalla e nella coppia Don Giovanni-Sganarello, con il dialogo della doppia coscienza che l'*Anfitrione* mette in scena, o con il dialogo impossibile del Signor Jourdain con il Maestro di filosofia del *Borghese gentiluomo*, per non parlare della presenza beffarda e beffata degli amici filosofi che tali figure ci offriranno.

Acquisito ciò, bisogna ora affrontare la maniera in cui Molière mette effettivamente in scena filosofi e filosofie.

---

<sup>23</sup> *Vita del Signor de Molière* cit., pp. 67-69.

# MESSE IN SCENA

## *Io gioco, scrivo, penso*

“... al momento di salire su questo teatro  
del mondo, dove finora sono stato  
un semplice spettatore, io avanzo  
mascherato...”  
CARTESIO

“... non feci altro che vagare qua e là  
per il mondo, cercando di essere più spettatore  
che attore in tutte le commedie  
che vi si rappresentano...”  
CARTESIO<sup>24</sup>

“Approfondendo con serietà la materia,  
vi accorgerete che essa è una sola,  
e come un’attrice sublime, recita quaggiù  
tutte le parti possibili, sotto ogni specie di abito...”  
CYRANO DE BERGERAC<sup>25</sup>

La metafora del teatro è una ben nota metafora barocca, illustrata, con dovizia di particolari, da ogni specie di autore e in ogni specie di testi, come sono anche barocchi, notoriamente, l’uso e l’abuso della metafora in generale.

Nel caso dell’autore di cui ci occupiamo, si ha a che fare con qualcosa di ben altro che la metafora : è una situazione reale, rara nella storia, a rigore unica nel suo genere, la quale più che al caso di Shakespeare potrebbe essere paragonata propriamente con quanto è potuto accadere, nella storia del cinema, nel caso di Charlie Chaplin o Woody Allen — è la situazione di chi si trova ad essere insieme un grande attore e un rinnovatore dell’arte drammatica, capo comico e regista, grande autore drammatico e grande scrittore, teorico del teatro, del riso, della commedia, che mette in scena se stesso nei diversi ruoli e nelle diverse funzioni che via via assume.

E’ il caso di riflettere su ciò che, dal canto suo, questa circostanza può implicare come punto(i) di vista sulla filosofia — punto di vista, in modo particolare, su una filosofia come quella di Cartesio, per il posto che vi occupa l’*Io*, la coscienza e la coscienza di sé del soggetto. Molière, in virtù di ciò che egli stesso è, più di ogni altro è portato e abilitato ad apprendere la molteplicità di senso e di posizione che occupa l’*Io*, quella stessa molteplicità che giocano i

---

<sup>24</sup> *Discorso sul metodo*, “Terza parte”, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Garin, vol.1, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 309.

<sup>25</sup> *Œuvres complètes*, ed. J. Prévot, pp. 385-386.

ruoli assunti da tale *Io* nelle diverse circostanze in cui viene a trovarsi e per le quali si fa appello ad esso, di fronte all'unicità dell'*ego* rivendicata dal filosofo.

Che non si tratti, in questo caso, di una semplice possibilità aperta a Molière per via della sua situazione e funzione, ma di una vera e propria riflessione che l'autore mette effettivamente all'opera nel suo teatro, ne danno testimonianza commedie come *L'Improvviso di Versailles*, *Don Giovanni* o *l'Anfitrione* per via, ad un tempo, del gioco della messa in scena del proprio *ego* cui l'autore si presta secondo modalità diverse, e per il gioco stesso delle formulazioni condotte che sono indubitabilmente cartesiane.

Bisogna tenere presente questi dati, l'abbiamo ricordato, quando ad esempio si legge il racconto di Grimarest della disputa filosofica, sul battello da Auteuil verso casa, che oppose Molière parteggiante per Cartesio a Chappelle dalla parte di Gassendi, davanti al padre Minimo che li accompagnava e rilevava con un'interiezione o un segno della testa ogni loro intervento. Questa disputa è teatrale, il buon Padre è un pubblico a proposito del quale ci si accorge solo al momento di affrontare la disputa che non capisce nulla; sono giochi di scena e di ripartizione di ruoli, e bisognerebbe essere spettatori anche peggiori del religioso per concluderne che Molière è cartesiano. Che egli qui ricopra il ruolo del pensatore del *cogito* certo testimonierebbe piuttosto l'ironia in grazia della quale Molière considera l'uso che dell'*Io* si può fare in filosofia.

### *L'Io e i giochi*<sup>26</sup>

La prima delle tre grandi commedie di Molière, quelle che prendono posizione su questioni fondamentali della cultura e della moralità concreta — nella fattispecie, nel caso de *La Scuola delle Mogli* alla fine del 1662, la disuguaglianza tra i sessi, l'egoismo maschile e il potere del denaro, l'educazione delle donne, le buone maniere ecc. — e gli attacchi in cui incorre perciò da parte delle istituzioni, gruppi e ambienti legati ai valori tradizionali e interessati alla loro preservazione, sono per lui l'occasione di organizzare, nei mesi successivi, nel 1663, la propria difesa sul teatro stesso, con la *Critica della Scuola delle Mogli*, poi, stavolta mettendo in scena se stesso, nell'*Improvviso di Versailles*.

Si è sempre più o meno sentito quanto, dal canto loro, tali messe in scena potevano implicare di gioco, di presa di distanza e assunzione di riservatezza nei riguardi dei discorsi dell'autore e del suo personaggio — gli specialisti l'hanno volta a volta rilevato e commentato.

---

<sup>26</sup> Il termine *jeux* racchiude il duplice significato di “giochi” e di “recite”, realizzazioni di una messa in scena teatrale.

Non so se si è misurato a sufficienza ciò che questo rilievo implica dal punto di vista filosofico.

Nella *Critica della Scuola delle Mogli* dunque Molière non mette sicuramente in scena la sua persona con il suo nome proprio — da questa angolatura personale possiamo appena pensare che lo schizzo fatto da Elisa di Damone, nella scena II, è una maniera divertente di segnalare la propria esistenza: come attore, egli ha potuto recitare solo il ruolo del Marchese, personaggio ridicolo che se la prende con Molière come autore...

In quanto autore Molière organizza la sua difesa, sul piano della moralità e della decenza, nella scena III, contro la vereconda Climene, in modo tutto particolare a proposito del “La...” per cui Arnolfo si preoccupava che Agnese l’avesse lasciata prendere a Orazio<sup>27</sup>, e lo fa attraverso la voce dei due ruoli femminili di Urania e di Elisa, quest’ultimo ricoperto dalla sua stessa moglie — poi nella scena V, sulla questione del teatro, del suo pubblico e il giudizio della “platea”, attraverso la voce del cavaliere Dorante, poiché queste tre voci si ritrovano in buona compagnia nella scena VI per completare, ciascuna a modo suo, la difesa concernente l’uso del linguaggio e le “regole dell’arte”, la difficoltà e la dignità della commedia, il giudizio della “corte” e l’ambiente degli “autori”.

Si può certo dire, come fa Roger Duchêne, che Molière ha con ciò “esposto le sue idee” sul teatro, la commedia, l’espressione, le buone maniere, la moralità...; ma è bene precisare che certe idee, prese in questo senso, non costituiscono una filosofia. E tanto meno *la filosofia di Molière* il quale, per quanto evidente sia l’appartenenza a Molière stesso dei discorsi di Dorante, lascia aperte una o più porte per riservarsi un certo margine di manovra se non, nella fattispecie, una vera e propria possibilità di negare tale appartenenza, in quanto la recita stessa di Dorante fa di questi un personaggio il cui ruolo è tenuto da un attore della *troupe*, mentre Molière stesso ne svolge un altro, e se la prende con l’autore della *Scuola delle Mogli*.

Potremo notare, inoltre, che Molière mette in scena qui, attraverso la voce dello stesso personaggio, il *gioco del diniego dell’evidenza* nei riguardi del bersaglio preso di mira:

Dio mio! Marchese, non è con te che parlo [...] <sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> *La Scuola delle mogli*, atto II scena V: “ARNOLFO : ... Oltre a questi discorsi, a queste cortesie, non vi ha fatto per caso anche qualche carezza ? AGNESE : Oh molte ! Mi prendeva le mani, e poi le braccia, e non era mai stanco di baciarle. ARNOLFO : E non vi ha preso, Agnese, un’altra cosa ancora ? *Vedendola interdotta*. No? AGNESE : Sì... ARNOLFO : Come ? AGNESE : Mi ha preso... ARNOLFO : Eh ? AGNESE : La... [è il la incriminato] ARNOLFO : Parla ! AGNESE: Non oso. Temo molto che andrete in collera con me (...). Mi ha preso... Adesso andate in furia. ARNOLFO : No. AGNESE : Sì. ARNOLFO : No, no, no, no. Perché tanti misteri ? Cosa vi ha dunque preso ? AGNESE : La... ARNOLFO (*a parte*) : Dio che sofferenza ! AGNESE : Mi ha preso quella sciarpa che mi avete donato...” (trad. it. di S. Bajini, Milano, 1994, pp. 57-59).

<sup>28</sup> *La Critica della Scuola delle Mogli*, ed. Pléiade, to. I, p. 654.

Siamo qui sul terreno del gioco (recita), e dei giochi.

Resta che tali recite si accompagnano al gioco di linguaggio e di immagini su termini che appartengono al registro comune del barocco e della filosofia: quelli della visione e dell'ottica, dello sguardo e dello specchio, come (ed. Pléiade, pp. 648-649) a proposito di quel *La...* nel quale Urania si rifiuta di vedere le "sconcezze" e il male che ci vede Climene:

URANIA: Io vedo le cose dal lato dal quale me le mostrano e non le rigiro affatto per cercarvi ciò che non bisogna vedere [...]

CLIMENE: Insomma, bisogna essere ciechi in questa commedia e fingere di non vedere le cose che ci sono.

URANIA: Non bisogna voler vedere quello che non c'è [...].

Oppure (p. 658), a proposito delle "satire disobbliganti [...] contro le donne" che Climene ha visto nella commedia, ecco le metafore che la replica di Urania le oppone :

Questo genere di satire vanno a parare direttamente contro i costumi e non colpiscono le persone se non di riflesso. [...] Tutti i quadri ridicoli che vengono esposti nei teatri sono da considerare, da tutti, senza dispiacere. Sono specchi pubblici in cui non bisogna mai testimoniare che si vede se stessi; e scandalizzarsi per il fatto di vedere ripreso un difetto significa proprio accusarsi in sommo grado di averlo.

Resta, inoltre, che ritroviamo qui Aristotele, sempre a titolo di elemento oppositivo — l'Aristotele della *Poetica* accanto ad Orazio, a proposito del quale ci si rifiuta di ammettere (pp. 662-663) che le sue "regole" definiscano una volta per tutte "le regole dell'arte".

Forse ci sarà da ritornare sulle problematiche e le tematiche che *La Critica* annunzia o abbozza: quello che voglio innanzitutto ricavarne, per il momento, è il gioco che Molière organizza, così, tra i suoi testi e i suoi ruoli.

*"Chi, voi?"*

Il caso de *L'Improvviso di Versailles*, in cui Molière sfrutta la situazione di una "commedia degli attori" per metterne all'opera tutti i giochi di specchi che essa autorizza, costituisce allora un passo avanti e insieme una specie di sfida e di provocazione, poiché Molière qui stavolta si mette in scena in quanto capocomico e autore, legato ai suoi attori da un insieme di rapporti sia personali che professionali, più o meno conflittuali, e come autore recita il proprio personaggio e non solo... —, sono tutti ruoli e funzioni che egli applica a se stesso e si diverte a far recitare e variare nel corso della commedia.

La situazione iniziale (scena I, ed. Pléiade, pp. 675-683), quella di un'ultima ripresa che l'autore si sforza d'imporre alla sua svogliata *troupe*,



prima dell'arrivo del re, gli permette innanzitutto di presentare (pp. 676-677) ciascun attore che oppone il proprio "io" al suo :

SIGNORINA DU PARC : Per quanto mi riguarda, vi dichiaro che non mi ricordo una parola del mio personaggio.

SIGNORINA DE BRIE : So bene che mi toccherà sussurrare il mio da cima a fondo...

SIGNORINA BÉJART : E io mi preparo a tenere bene il mio ruolo in mano.

SIGNORINA MOLIÈRE: E anch'io.

SIGNORINA HERVÉ : Per me, non ho da dire granché.

SIGNORINA DU CROISY : E neanche io, ma con questo non risponderò del fatto di non essere in nulla manchevole.

DU CROISY : Io me ne vorrei sbarazzare per dieci pistole.

BRÉCOURT : E io, per venti bei colpi di frusta, ve lo assicuro.

A questa serie di "io" che gli si contrappongono, Molière opporrà innanzitutto il *suo posto* :

...e voi, che fareste se foste al mio posto?

— invocazione alquanto discreta, per mezzo del solo possessivo, di un altro io che suscita da parte della signorina Béjart la questione centrale : "Chi, voi?" :

Chi, voi? Voi non siete da compiangere; voi infatti, poiché avete fatto la commedia, non avete timore di essere manchevole.

Questione ancor più centrale di quanto non sembri crederlo Maddalena, così ponendola, poiché Molière, oltre ad essere il capocomico, l'attore e l'autore è, in quanto tale, un personaggio e anche di più: è il personaggio dell'attore che vi svolge un altro ruolo rispetto al suo — quello, anche qui, come La Grange, di un Marchese: un Marchese che giustamente (scena III, pp. 685-686) *non vuole essere recitato da Molière*, quel Molière che nella *Critica* si era preso gioco di un Marchese... :

LA GRANGE : Gridiamo i nostri due nomi all'usciera, affinché ci chiami.

MOLIÈRE : Questo va bene per te: ma per me, io non voglio essere recitato da Molière.

LA GRANGE : Eppure, io penso, Marchese, che sei tu quello che lui recita nella *Critica*.

MOLIÈRE : Io? Io sono il tuo servitore: sei tu in prima persona.

LA GRANGE : Ah! certo, sei bravo ad appiopparmi il tuo personaggio.

MOLIÈRE : Perdio ! ti trovo divertente nel darmi ciò che ti appartiene.

LA GRANGE : Ah, ah, ah, questo è buffo.

MOLIÈRE: Ah, ah, ah, è buffonesco.

LA GRANGE : Cosa!? Vuoi sostenere che non sei tu quello che si recita nella persona del marchese della *Critica* ?

MOLIÈRE : E' vero, sono io. *Detestabile, perdinci! Detestabile! Torta alla crema!* Sono io, sono io, sicuramente, sono io.

LA GRANGE : Sì, perdio ! Sei tu; non sai fare altro che dilleggio; e se vuoi, scommettiamo e vedremo chi dei due ha ragione

MOLIÈRE : E che vuoi scommettere ancora?  
LA GRANGE : Scommetto cento pistole che sei tu.  
MOLIÈRE : E io cento pistole che sei tu.

Il gioco sugli *io, tu, io stesso, sei tu, sono io, sono io, sono io* ecc. Proseguirà con Brécourt che recita il cavaliere all'inizio della scena IV (pp. 687-688), in cui dà luogo ad altri sviluppi.

“ *Bisogna sottolineare di più tutto questo passaggio* ”

I giochi in serie sui diversi significati e usi della prima persona e dei suoi correlati, in effetti, si accompagnano o si duplicano in un insieme di notazioni: sono altri giochi linguistici e considerazioni teoriche che ne sottolineano la portata quanto meno virtuale, ovvero la indicano in filigrana.

Considerazioni teoriche sul rapporto tra le persone e i personaggi, come, nella scena IV, fra altre considerazioni sul teatro, i suoi generi ecc. attraverso la voce del Cavaliere, recitato da Brécourt, il quale dichiara (p. 687) di citare qui un discorso di... Molière !

MOLIÈRE : Siamo disputando su chi è il marchese della *Critica* di Molière: lui scommette che sono io e io scommetto che è lui.

BRÉCOURT : E io, ritengo che non sia né l'uno né l'altro. Siete pazzi tutti e due a volervi dedicare a questo genere di cose; ed ecco di che cosa sento lamentarsi Molière, parlando a persone che lo incaricavano delle stessa cosa vostra. Diceva che nulla gli dava maggior dispiacere quanto l'essere accusato di vedere qualcuno di preciso nei ritratti che fa; che il suo intento è di dipingere i costumi, senza voler toccare le persone e che tutti i personaggi rappresentati sono personaggi aerei e, in senso proprio, dei fantasmi che egli riveste secondo la propria fantasia per la gioia degli spettatori; che gli sarebbe certo dispiaciuto di aver mai segnato o indicato chicchessia; e che se c'era qualcosa in grado di provocargli disgusto nel fare commedie, queste erano le somiglianze che vi si volevano sempre trovare ...

Considerazioni sul rapporto dell'uomo con lo scrittore e l'attore, come alla fine della scena V, nella lunga tirata di Molière (p.695-696), replicando ai propri avversari a nome proprio :

Lascio loro, di buon cuore, le mie opere, la mia figura, i miei gesti, le mie parole, il mio tono di voce e la mia maniera di recitare, per farne e dirne tutto quello che gli piacerà, se possono trarne qualche vantaggio: non mi oppongo affatto a tutte queste cose e sarei anzi deliziato se questo potesse far gioire la gente. Ma lasciando loro tutto ciò, devono farmi grazia di lasciar stare il resto e di non toccare affatto le materie della natura di quelle sulle quali mi è stato detto che costoro mi attaccavano nelle loro commedie...

Ma anche giochi linguistici più o meno filosofici, con ancora maggiore nettezza che nella *Critica*, come (scena II, p. 684) nello scambio di repliche tra Molière e La Thorillière sul vedere, il credere, il sapere, l'ignoranza e

l'interrogazione, nei quali ci si può divertire a immaginare quanto meno delle eco della problematica scettica e della sua ripresa cartesiana... :

LA THORILLIÈRE : Come sarete vestito?

MOLIÈRE : Come vedete qui, vi prego...

LA THORILLIÈRE : Quando inizierete ?

MOLIÈRE : Quando il re sarà qui; al diavolo l'interrogazione!

LA THORILLIÈRE : Quando credete che arrivi?

MOLIÈRE : La peste mi colga, signore, se lo so.

LA THORILLIÈRE : Non sapete nulla?...

MOLIÈRE : Vedete, signore, sono l'uomo più ignorante del mondo; non so nulla di tutto quello che potrete domandarmi, ve lo giuro. Sono furioso ! Questo boia viene, con aria tranquilla, a farvi domande e non si preoccupa affatto che voi abbiate altri affari per la testa...

Quanto alla “materia”, ci divertiremo a notare, inoltre, che nella scena IV il dialogo del Cavaliere e del Marchese — dunque di Brécourt con Molière — dà occasione (p. 688) a quest'ultimo, che interviene come regista teatrale, di interrompere il dialogo in maniera tale da trovare occasione per ripetere quattro volte la parola “materia ” :

MOLIÈRE : E sia. Ma dimmi, Cavaliere, non credi che ora Molière è esaurito e non troverà più materia per...?

BRÉCOURT : Non troverà più materia? Eh ! Mio povero Marchese, gliene forniamo sempre a sufficienza e non prendiamo mai la buona direttiva di farci più saggi grazie a tutto ciò che fa e dice.

MOLIÈRE : Aspettate, bisogna sottolineare di più tutto questo passaggio. Ascoltatelo un po' che mi dice : “E non troverà più materia per... Non troverà più materia? Eh! Mio povero Marchese”...

La formula “bisogna sottolineare di più tutto questo passaggio” ha un solo significato? E Molière stesso come la recitava?

Non continuerò qui l'esame delle modalità con le quali Molière sfrutta, nel seguito della sua opera e della sua carriera, l'esperienza pratica maturata che gli offrono, nei riguardi della polisemia dell'*Io*, i suoi ruoli, funzioni e attività di attore, mimo e buffone, di capocomico, padrone d'impresa, direttore d'attori e regista teatrale, di autore preso in una rete di rivali, di critiche e di amici ecc.: da quest'ultimo punto di vista, il gioco delle polemiche nelle quali si trova coinvolto l'induce a inserire tale esperienza e i suoi frutti, da un lato, nelle *Prefazioni*, *Risposte* e altro, che ne accentuano in certa misura il tratto teorico, dall'altro nelle commedie stesse, con tutta la presa di distanza relativa e la tattica di scrittura che l'acquisizione di un'esperienza simile consente — e implica dunque precauzioni di lettura, *a fortiori* quando s'ha a che fare con dei personaggi che appaiono chiaramente come portavoce, se è vero che quando Molière mette in scena se stesso come recitante il suo proprio ruolo, non si potrebbe prendere alla lettera tutto ciò che si fa dire...

Da tale esperienza, da tale pratica e da quei giochi possiamo per il momento ricavare tutto ciò che essi gli fanno percepire a proposito della

diversità degli aspetti del rapporto tra i significati, manifestazioni, istanze e istanzamenti dell'io, dei suoi rapporti e dei loro rapporti col mondo — e, da un punto di vista leggermente diverso, possiamo ricavare persino il fatto che, in conseguenza di tutto ciò, per lui va da sé che, contrariamente al lassismo, al pressappochismo e al facile scetticismo troppo spesso manifestati dagli interpreti superficiali, *tutto fa senso*.

Il che potrebbe essere ancora un'altra occasione per riflettere sulla maniera in cui la tecnica dell'attore induce a certi modi di scrittura e di pensiero — un po' come, in musica, il suono dell'interprete, del compositore-interprete (penso a Weber o a Schubert), o di colui che collabora in stretto rapporto con l'interprete (penso a Mozart e Stadler) induce a modi di scrittura, di melodia e di ritmo, e insieme a modi di sentire: gli attacchi, i salti, i portati e i modelli delle linee melodiche al clarinetto, gli effetti sia corporei e ritmici che sonori del gesto pianistico dell'incrocio delle mani, ad esempio, sono, in se stessi, portatori di espressioni, di senso e di emozione.

Teniamo fermo, per il momento, il fatto che la posizione dell'autore, attore, capocomico e regista teatrale, la maniera in cui Molière la vive, la sente e la mette in scena, le situazioni da lui sperimentate, scritte, interpretate e rappresentate, con tutta la riflessione teorica sulla drammaturgia che approfitta di mettere in teatro, comportano, quanto meno, a supporre che Molière abbia o abbia avuto a che fare con una filosofia del soggetto — una certa filosofia del soggetto... —, l'affronterà con tutta la distanza, il distacco, la lucidità e l'humour che può trarne da una simile esperienza.

Vedremo più in là che almeno in un caso questa supposizione può essere verificata nel dettaglio — si è già visto, infatti che non si può fare a meno di avanzarla, una volta rilevato il o i contrappunti filosofici cui i luoghi delle opere esaminati sembrano accompagnarsi.

Innanzitutto, ritornando ad una considerazione più generale, è ora il caso di precisare la maniera in cui gli stessi termini di *filosofia* e *filosofo*, e le loro figure, si presentano all'interno del *corpus* dell'opera di Molière.

### *Avete detto “filosofia” ?*

La parola “filosofia” entra nel teatro di Molière al suon di fanfara, in mancanza del nome di “filosofo” — l'assenza del nome, d'altronde, potrebbe essere densa di significato.

#### *Uno spazzacamino*

Non mi assumo qui la fatica e il ridicolo di discutere l'autenticità di *La Gelosia dello Sporaccione*.

La filosofia è qui nominata e articolata fin dalla scena II, per bocca del Dottore quando costui, enunciando le dieci ragioni (ed. Pléiade, to. I, pp. 14-15) che l'autorizzano a tale titolo, arriva a parlare (p. 15) della quarta :

4° Perché la filosofia è divisa in quattro parti: la logica, la morale, la fisica e la metafisica; e siccome le possiedo tutte e quattro, e sono perfettamente versato in esse, sono quattro volte dottore.

Prima occorrenza del termine nell'opera — in una scena in cui tutte le ragioni enunciate sono filosofiche, dall'unità come base e fondamento di tutti i numeri, fino all'universalità del numero dieci, passando per le due facoltà dell'anima: senso e intelletto, i cinque universali: genere, specie, differenza, sostanza e accidente, o la giustizia incarnata nel numero otto a causa dell'uguaglianza che vi si trova...

La filosofia in questione, quella dunque che rende i dottori capaci di insegnare nelle scuole, è sicuramente, come precisato fin dalla terza ragione, quella di Aristotele :

3° perché il numero tre è, secondo Aristotele, quello della perfezione; e siccome io sono perfetto e anche tutte le mie produzioni lo sono, io sono tre volte dottore.

Il nome del Filosofo ritornerà nell'ultima scena, la XIII (*ibid.*, p. 25), quando il Dottore incontenibile farà un'ultima apparizione alla finestra per proporre di leggere un capitolo di Aristotele, non molto lungo — “sessanta o ottanta pagine”,

in cui egli prova che tutte le parti dell'universo sussistono unicamente in virtù dell'accordo che sussiste tra di esse.

Lo Sporcaccione, nella scena II, si era detto indispettito (*ibid.*, p. 15-16) di trovare “invece di un uomo ben dotto, che gli desse un buon consiglio”,

uno spazzacamini che invece di parlarmi si diverte a giocare a morra...

ma aveva apprezzato il fatto che il Dottore filosofo non gli chiedesse dei soldi, e che al contrario afferma con eloquenza d'infischiarne, — i registi di teatro, come faceva senz'altro lo stesso Molière, gli fanno prendere con la mano quello che respinge con la bocca .

La fine della farsa permetterà agli attori della scena XIII di eludere ogni discussione sulle ragioni di fare a meno del capitolo di Aristotele, come anche qui, con i commentatori più ispirati, faremo a meno di discutere dell'origine del capitolo e della sua autenticità.

*“Lasciatemi fare...”*

La filosofia, almeno il suo nome, viene trattata in modo ancor più spiccio in *Il Medico Volante*.

Il contesto e le risonanze — canovaccio di farsa, vicinanza di una medicina farsesca, appello alle autorità, discorsi della stessa risma — sono molto affini : per riuscire nelle sue manovre con la figlia di Gorgibo, Valerio ha appena invitato il suo servitore ad andare dal padre per raggiarlo contraffacendo la voce del medico, il che (ed. Pléiade, I, p. 33) non dovrebbe presentare difficoltà :

Gorgibo è un uomo semplice, rozzo, che si lascerà infinocchiare dal tuo discorso, purché gli parli di Ippocrate e Galieno e sei un po' sfrontato.

Il servitore traduce senza interrompersi :

Vale a dire che bisognerà parlargli di filosofia, matematica. Lasciatemi fare...

Qui va detto che quel servitore si chiama Sganarello, prima occorrenza del nome nel teatro di Molière: è, lo sappiamo, il nome che l'autore aveva inventato per ruoli che ricopriva lui stesso e, come lo invitava il suo padrone, a colpi di sproloquio pseudo-sapiente, con grande efficacia, Sganarello adempierà al proprio dovere nelle scene seguenti.

*“Non so affatto tanta filosofia...”*

Assente come il nome di *filosofo* in *Lo Stordito (L'Étourdi)*, insieme ad esso la parola *filosofia* ritorna in *Il Dispetto amoroso (Le Dépit amoureux)*.

In mancanza di un Dottore è questa la volta di un pedante: Metafrasto, il quale per aprire la lunga tirata di sproloqui (ed. Pléiade, I, pp. 196-197) alla fine del terzo atto citerà (v. 760) la “sentenza” di “un filosofo” : “Parla, affinché ti si conosca”, dalle vaghissime risonanze socratiche.

Bisognerà spaventarlo con il suono di una campana nelle orecchie per mettere fine al discorso e all'atto.

La parola *filosofia* figurava, essa, fin dalla scena di apertura della commedia (pp. 159-162), sulla bocca del servitore Gran René il quale opponeva il buon senso di uomo del popolo ai discorsi un po' preziosi sui giochi e le trappole delle passioni del suo padrone Eraste che dubitava dell'amore di Lucilla:

Quanto a me, non so affatto tanta filosofia.

La parola non è del tutto vana quanto sembra a prima vista, o quanto lo saranno i sedicenti ragionamenti antifemministi, nella scena II dell'atto IV (vv.

1245-1286, pp. 220-221) che vi sbologna lo stesso servitore quando (vv.1266-1270) fa il gesto di citare Aristotele *en passant* :

La testa di una donna è come la banderuola  
Sul tetto d'una casa, che gira al primo vento.  
Ecco perché il cugino Aristotele spesso  
La paragona al mare; donde viene il detto che al mondo  
Nulla si può trovare di così stabile quanto l'onda.

Qui (p. 161), il discorso per intero (vv. 57-64):

Quanto a me, non so affatto tanta filosofia :  
Di quello che i miei occhi vedono, io francamente mi fido,  
E non sono punto di me stesso così mortal nemico  
Da farmi affliggere senza motivo né speme.  
Perché sottillizzare e rendersi capace  
Di cercare delle ragioni per esser miserabile ?  
Per dei sospetti nell'aria mi dovrò allarmare!  
Lasciamo arrivar la festa prima di celebrarla.

e il contesto mostrano che non si tratta della stessa filosofia degli spazzacamini visti sopra.

Questa filosofia che il servitore vuole ignorare, filosofia che si tormenta nel dubitare delle apparenze e si accanisce nel trovare delle ragioni a tal fine, è la filosofia scettica degli Antichi, di Montaigne, di Charron, del giovane Gassendi o di La Mothe Le Vayer — è anche, innanzitutto, quella filosofia che in un primo momento fa ricorso alle ragioni dello scetticismo per rinsaldare la sua certezza ulteriore e mettere così in scacco la filosofia che s'insegna nelle scuole : è la filosofia cartesiana.

### *Filosofia, Filosofi, "Filofie"*

Ritroveremo il nome di Aristotele nella Prefazione dell'edizione de *I Seccatori (Les Fâcheux)*, ed. Pléiade, I, p. 483), per una sdegnata moratoria :

Non dispero di far vedere, un giorno, da grande autore, che posso citare Aristotele e Orazio.

Conviene dire qui — senza che tale constatazione prometta alcunché — , che stavolta il Filosofo greco è preso di mira come autore della *Poetica*.

Le parole *filosofia* e *filosofo* vengono esse stesse eclissate, eclissi annunciata in *Le Preziose ridicole* con la menzione della disciplina, debitamente storpiata dalla serva Marotta, nel corso della scena VI (ed. Pléiade, I, p. 271):

Signora ! Non capisco affatto il latino, e non ho imparato come voi la filofia nel *Grande Ciro*.

Del resto, se il discorso prende qui direttamente di mira lo sproloquio prezioso di cui ha appena abusato Madelon, esso fa eco alla parlata aristotelico-cartesiana di cui abusò Cathos all'inizio della scena precedente (*ibid.*, p. 270) :

Dio mio! Mia cara, tuo padre ha davvero l'aria di essere calato nella sua materia ! Quanto è densa la sua intelligenza è quanto s'oscura nell'anima !

### *Da saggio filosofo...*

Meno caricaturale nel nome come nella sua essenza, la filosofia tuttavia non svolge ancora un bel ruolo nella commedia *La Scuola delle Mogli*, se è vero che è il ruolo di Arnolfo.

Nel monologo della scena V dell'atto III (ed. Pléiade, pp.591-592) che fa seguito al racconto appena fattogli da Orazio della buona piega presa dalle sue manovre con Agnese, Arnolfo s'affligge di aver "filosofato" scegliendo di amarla e di persistere in tale scelta:

Io so che per punire il mio amor libertino,  
Devo solo lasciar fare al suo nero destino,  
E allora mi sarò vendicato di lei con lei stessa;  
Ma è certo spiacevole perdere ciò che amiamo.  
Cielo! Poiché per una scelta ho tanto filosofato,  
Devo così vedere i miei desideri tanto beffati !  
Lei non ha genitori, né sostegno, né ricchezza;  
Tradisce le mie cure, le mie bontà la mia tenerezza:  
E l'amo, tuttavia, dietro questo vile girare,  
fino a non poter fare a meno del suo amore.

(vv. 990-999)

Altra lamentazione, e altra occorrenza, nella scena VII dell'atto IV (pp. 600-601), per un uso del termine che ad una prima lettura può sembrare direttamente opposto al precedente: è "da saggio filosofo" che Arnolfo si è messo a osservare i mariti guardandosi bene dall'esporsi alla cornificazione che li attende :

Cosa? L'astro che s'ostina a farmi disperare  
Non mi darà tempo neanche di respirare?  
Colpo su colpo vedrò, per la loro intelligenza,  
delle mie vigili cure confonder la prudenza?  
E sarò vittima d'inganni, ormai matura,  
di una giovane innocente o di un giovane sventato?  
M'avete visto, da saggio filosofo, per vent'anni,  
contemplare dei mariti i tristi destini,



E istruirmi con cura di tutti gli incidenti  
Che fanno cadere in disgrazia i più prudenti...

(vv. 1182-1191)

Qui l'ironia del termine e delle utilizzazioni tuttavia non appartiene all'ordine del burlesco puro e semplice, e i significati che esso prende non si riducono all'uso vago e mondano, non più di quanto l'opposizione apparente delle due occorrenze non sia marcata da incoerenza o da insignificanza: come tutto il ruolo di Arnolfo, l'ironia qui è dolce-amara e la "filosofia" cui egli crede di potersi richiamare retrospettivamente, in entrambi i casi, ha la consistenza di quelle filosofie morali come, in particolare, quella di Aristotele e degli stoici che si adoperano a collocare e a determinare i comportamenti e le scelte dell'uomo di fronte agli "accidenti", nella formazione del loro "destino" — destino e accidenti simbolizzati o meno dal corso degli astri — filosofie che s'adoperano a offrire così un contenuto preciso alla virtù o alle virtù di "saggezza" e di "prudenza". Le commedie successive vedranno alternarsi significati e usi volgari o mondani del termine — filosofare è comportarsi con un certo distacco dinanzi agli eventi della vita — e significati tecnici — la filosofia come disciplina che s'insegna, con le sue diverse parti e il suo vocabolario ecc. senza linea direttrice apparente.

Avremo occasione di ritornare su questo o quell'uso del termine.

Per il momento voglio prendere in considerazione solo quegli usi, molto disparati, che ci forniscono, nel 1664, la commedia del *Matrimonio per forza* e nel 1669 la Prefazione del *Tartufo*.

### *"Vorrei agitare bene a fondo questa materia"*

Innanzitutto *Il Matrimonio per forza*, il cui centro e la cui parte migliore è l'opposizione caricaturale della filosofia scettica all'aristotelismo rappresentata dal dialogo impossibile che abbiamo avuto occasione di evocare — quel dialogo tra sordi che Sganarello, spinto da un sogno ad "agitare a fondo" la materia del matrimonio e, per far ciò, è invitato da Geronimo (scena III, ed. Pléiade, I, p. 721) a consultare

Due dotti, due filosofi a voi vicini [...] di setta diversa...

intraprende invano, attaccando discorso successivamente (scene IV e V) con ciascuno di loro sul "ragionamento del matrimonio".

Il "dottor aristotelico" Pancrazio ("signor Aristotele", lo chiama Sganarello, — p. 722) è uno scolastico che trascorre la prima metà della scena IV (pp. 722-724) a denunciare l'incongruità di un collega colpevole di aver parlato della "forma" di un cappello, corpo materiale che secondo la buona dottrina aristotelica non meriterebbe più di una semplice "figura" (rinvio al

capitolo “Della qualità”, cioè *Categorie* 8: si può rinviare a 10a, 11 sgg.), — e la seconda (pp. 724-726) la trascorre ad affliggere Sganarello con questioni e considerazioni tecniche di andamento astruso e verboso. Sganarello, non potendo farlo tacere :

Al diavolo i dotti che non vogliono ascoltare la gente in nessun modo ! Me lo avevano detto chiaro, che il suo maestro Aristotele non era altro che un chiacchierone...

dovrà rinchiuderlo in casa sua.

Il secondo (scena V, pp. 726-729), Marfurio, è un “dottore pirroniano”, scettico rigoroso nel suo rifiuto di pronunciare il minimo giudizio e dal quale, per una ragione simmetrica e inversa, Sganarello non potrà trarre alcun consiglio:

Come? Non si potrebbe tirar fuori una parola positiva da quella specie di canaglia ! E si è altrettanto edotti alla fine che all’inizio...

La qual cosa lo porterà, nella scena seguente, in mancanza di un chiarimento filosofico, a tentare di farsi predire il futuro da due Egiziane — “gagliarde”, loro — ma non meno invano...

Questa messa in scena di due opposte filosofie, tanto vane quanto chiacchierone, costituisce un piacevole ritorno alle origini: *La Gelosia dello Sporaccione* è là vicino...

Come *La Gelosia*, questa messa in scena coniuga il serio, se così si può dire — è senz’altro della filosofia e sono *certe* filosofie... — la caricatura e, in alte dosi, la comicità, nella direttiva di Rabelais e della farsa — si tratta di scherzi tra amici — e i filosofi, su questo, non si sono ingannati...

### “*La filosofia è un dono del Cielo*”

La o le utilizzazioni della Prefazione del *Tartufo* sono di altro ordine e il loro peso è ben più importante, dato il posto che occupa, e le connotazioni che esse gli conferiscono, nel 1669, quando la commedia è infine autorizzata e stampata, al termine di cinque anni di lotta che formano il centro dell’opera e della carriera di Molière.

Trionfo?

Piuttosto vittoria, da difendere e consolidare, con tutto ciò che questo implica in termini di regolamenti di conti e di prudenza, di fortuna e precauzione, di conclusioni e strategie d’avvenire, di riflessione sull’evento e di considerazioni teoriche: testo eminentemente *serio*, quello in cui forse Molière non poté mai trovarsi prima impegnato a tal punto, e che si deve prendere interamente sul serio.

Ma la serietà della scrittura non implica il fatto che tutto debba essere preso alla lettera, anzi, al contrario: si può, si deve pensare che Molière mette

al servizio di questa specie di superba presentazione del posto che il *Tartufo*, o *l'Impostore* occupa nella sua opera, nel suo tempo, nella sua storia e in quella dell'arte drammatica, con tutte le risorse e i ricorsi che la sua pratica della scrittura teatrale gli permette di dominare, nell'ambivalenza dei discorsi, nella commistione delle argomentazioni, delle professioni di fede e del dilleggio, nella pianifica delle implicazioni, dei presupposti di fondo e dei sottintesi.

Situazioni e prospettive in cui si trovano coinvolti la filosofia e i filosofi, poiché intervengono qui come terzo termine di un confronto con la medicina e la commedia, con i medici e gli autori comici : in questo gioco del valore e dei valori, falsi e veri, dell'autentico e del trafficato, della reputazione e dello scandalo, della buona coscienza e della persecuzione, un parallelo tra filosofia e commedia è così tracciato, per suggerire che in quel gioco esse condividono un destino comune, ed è carico di un significato particolare.

Il confronto è introdotto (ed. Pléiade, p. 884) in occasione del rimprovero generale che i devoti muovono a Molière per averli confusi, nella sua commedia, con gli ipocriti:

Se ci si sforza un po' ad esaminare in buona fede la mia commedia, si vedrà senz'altro che le mie intenzioni sono ovunque innocenti e non si tende affatto a prendersi gioco delle cose che vanno riverite : ho cercato di trattare la materia con tutte le precauzioni che richiedeva la delicatezza dell'argomento e ho impiegato tutta l'arte e le cure possibili per distinguere bene il personaggio dell'ipocrita da quello del vero devoto...

e in occasione del rimprovero, connesso e specifico in relazione al nostro oggetto, di avere trattato in piena consapevolezza quest'affare alto e serio in un luogo inappropriato a tale argomento:

... So bene che, in risposta, quei signori tentano d'insinuare che il teatro non è affatto il luogo adatto per parlare di tali materie...

Il rimprovero serve innanzitutto da occasione per richiami e considerazioni tanto dotte quanto umoristiche (*ibid.*, pp. 884-885) sulle origini della commedia nella religione "presso gli antichi", la continuità di tale nesso "presso gli Spagnoli, nostri vicini", la sua nascita, che si deve "fra noi alle cure di una confraternita alla quale appartiene ancor oggi l'Hôtel de Bourgogne", luogo "deputato a rappresentarvi i misteri più importanti della nostra fede" e nel quale, infine,

senza andare a cercare lontano [...] ai nostri tempi, si sono recitate le opere più sante del Signor de Corneille che sono state oggetto d'ammirazione per tutta la Francia.

L'evoluzione di questo genere di rimproveri, che chiamano in causa il diritto della commedia a rappresentare sulla scena, per denunciarli, gli sviamenti della morale, della pietà, della saggezza, spinge Molière (*ibid.*, p. 886) a suggerire, per darne un retto giudizio, sul tono e con la terminologia proprie della filosofia, di far ricorso a delle procedure che gli appartengono per

eccellenza, opponendo ai discorsi vuoti e ai malintesi che essi comportano, l'investigazione dell'essenza delle cose tali quali esse sono "in sé" e la ricerca di una definizione reale, unica procedura in grado di fondare giudizi di valore e regole pratiche, come intendono fare le estetiche e le morali.

Molière, dunque, del tutto naturalmente, farà appello all'opinione dei filosofi sulla commedia, in modo particolare a quella del filosofo più in vista:

E in effetti, poiché dobbiamo discorrere delle cose e non delle parole e la maggior parte dei contrasti provengono dal fatto di non intendersi e di racchiudere in una stessa parola cose opposte, è necessario solo togliere il velo dell'equivoco e considerare che cos'è in sé la commedia per vedere se è condannabile. E' senz'altro noto come, non essendo altro che un poema ingegnoso il quale, per mezzo di gradevoli lezioni, riprende i difetti degli uomini, non si potrebbe censurarla senza commettere ingiustizia; e se vogliamo ascoltare sull'argomento la testimonianza dell'Antichità, ci dirà che i filosofi più celebri hanno espresso lodi alla commedia, loro che facevano professione di una saggezza tanto austera e alzavano la voce contro i vizi del loro secolo. L'Antichità ci mostrerà che Aristotele ha dedicato intere veglie al teatro e si è preso cura di ridurre in precetti l'arte di fare commedie.

Questa assunzione delle opinioni dei filosofi sulla commedia — e dunque, nella fattispecie, il famoso libro II della *Poetica* di Aristotele che ad essa era dedicato e il cui difetto maggiore, lo sappiamo, è di essere andato perduto... —, in occasione del rimprovero che le si può avanzare di essere corrotta, va a sfociare nella messa in relazione della commedia con la filosofia e al tempo stesso con la medicina.

Il rimprovero serve in effetti (*ibid.*, 886-887) a ricordare la condizione comune di corrottibilità che secondo la buona tradizione aristotelica è propria, insieme alla dimensione complementare della generazione, di tutto ciò che appartiene al mondo di quaggiù — questo mondo "sublunare" del quale fa assolutamente parte ogni "arte", si prenda il termine nel senso di tecnica o nella sua accezione estetica:

Riconosco che ci sono stati tempi in cui la commedia si è corrotta. E che cosa c'è al mondo che non si corrompe ogni giorno? Non c'è cosa tanto innocente che gli uomini non possano portare al crimine; non c'è arte salutare di cui essi non siano capaci di rovesciare le intenzioni; nulla di tanto buono in sé che gli uomini non possano piegare ad usi malvagi.

Anche le vicissitudini alle quali la commedia è esposta sono iscritte nel destino di quella grande tecnica che è la medicina :

La medicina è un'arte vantaggiosa e ciascuno la riverisce come una delle cose più eccellenti di cui disponiamo; e tuttavia ci sono state epoche in cui essa si è resa odiosa e spesso se ne è fatta un'arte di avvelenare gli uomini.

E' qui che interviene il nostro terzo termine : pratica teorica, disciplina insegnata o scienza suprema, per quanto divina possa pretendere di essere nella propria origine o nei propri oggetti, la filosofia in ogni caso resta un'attività

umana, fa parte, in quanto tale, dello stesso mondo e incorre nello stesso destino e vicissitudine:

La filosofia è un dono del Cielo; ci è stata data per portare le nostre menti alla conoscenza di un Dio attraverso la contemplazione delle meraviglie della natura, eppure non ignoriamo che spesso la si è sviata dal suo retto impiego ed è stata impegnata pubblicamente a sostenere l'empietà.

Le tre discipline o attività si trovano così accostate per un'uguale virtù intrinseca: è un'uguale possibilità di essere sviate a profitto del male, con le condanne che questo fatto ha potuto costare loro: simili contingenze non devono essere prese per regole di un giudizio sulla loro essenza:

Persino le cose più sante non sono affatto al riparo dalla corruzione degli uomini; e noi vediamo ogni giorno degli scellerati che abusano della pietà e la fanno malvagiamente servire per i crimini più grandi. Ma non si tralascia per questo di fare le debite distinzioni. Non si avvolge la bontà delle cose che vengono corrotte, per una falsa conseguenza, insieme alla malizia dei corruttori. Si separa sempre il cattivo uso dall'intenzione dell'arte; e come non si è dell'avviso di vietare la medicina per il fatto di essere stata bandita da Roma, né la filosofia per essere stata condannata ad Atene, così non si deve neanche voler proibire la commedia per essere stata, in alcune epoche, censurata.

L'accostamento permette dunque, in fin dei conti, di risparmiare alla commedia in quanto tale ogni condanna di principio :

Questa censura ha avuto le sue ragioni, che qui non sussistono affatto. Essa si è concentrata su ciò che è riuscita a vedere; e noi non dobbiamo affatto trarla fuori dai limiti che si è imposta, estenderla più in là di quanto si deve, e farle abbracciare l'innocente col colpevole. La commedia che ha inteso attaccare non è affatto la commedia che vogliamo difendere qui. Bisogna guardarsi bene dal confondere questa con quella. Sono due persone i cui costumi sono totalmente opposti. Non hanno alcun rapporto reciproco all'infuori della somiglianza del nome; e sarebbe una spaventosa ingiustizia voler condannare Olimpia, che è un donna per bene, per il fatto che è esistita un'Olimpia scostumata. Simili decreti getterebbero senz'altro un gran disordine nel mondo. Non esisterebbe nulla che non fosse condannabile; e poiché non ci si rivolge con tale severità a tante cose di cui vediamo abusare ogni giorno, si deve certo usare la stessa grazia alla commedia e approvare le opere teatrali in cui si vedrà dominare l'istruzione e l'onestà.

Le dotte allusioni a noti eventi culturali, in particolare quelle che rinviano al processo di Socrate, del quale si sa il ruolo poco trasparente svolto da Aristofane, possono aiutarci a percepire l'atmosfera di ambivalenza che avvolge tutto il passaggio, nella misura in cui Molière recita qui delle opinioni correnti, se ne prende gioco e gioca con esse per rivolgerle infine contro l'uso che se ne è potuto fare contro di lui.

Quando fa l'elogio della medicina, "arte vantaggiosa", "una delle cose più eccellenti di cui disponiamo", non si può dimenticare — anche al di là della considerazione "delle epoche in cui essa si è resa odiosa" e delle occasioni in cui "se ne è fatta un'arte di avvelenare gli uomini" —, che Molière s'è

impegnato egli stesso volentieri, nelle sue commedie, a fare della medicina e dei medici del suo tempo, della loro pretenziosità, della loro verbosità, della loro inefficacia e ciarlataneria, una satira graffiante: questo elogio della medicina è scritto, in massima parte, in stile indiretto.

Ed è anche in stile indiretto, evidentemente, che Molière s'esprime quando presenta la filosofia come "un dono del Cielo", offertoci "per portare le nostre menti alla conoscenza di un Dio attraverso la contemplazione delle meraviglie della natura": tale concezione della filosofia — ci ritorneremo —, è quella di cui certi discorsi grotteschi di Sganarello gli avevano dato occasione di farsi beffe nel *Don Giovanni*...

Ora, se dunque l'orientamento generale dello sviluppo — mostrare attraverso il loro accostamento con la filosofia e con la medicina, che teatro e commedia, nonostante esagerazioni e deviazioni di cui sono suscettibili come ogni attività umana, possono essere il luogo e l'oggetto di una pratica e di un uso virtuosi e lodevoli e che può essere altrettanto innocente e lodevole frequentarle, se non allo stesso titolo delle chiese ("Riconosco che ci sono luoghi migliori da frequentare che il teatro"...), quanto meno accanto ad esse —, implica un pregiudizio favorevole alla filosofia, non è possibile, visti i sottintesi, sinuosità e deviazioni che esso comporta, evitare di porre la questione: che cosa Molière assume per conto proprio come suo, almeno in ciò che concerne la filosofia?

Certamente, in linea di principio, è la sua presa sul serio — ma non la presa sul serio di ogni filosofia: per difendere la filosofia, come la commedia, contro le censure e le accuse, bisognerà essere in grado insieme di denunciare gli usi che gettano discredito su di essa e di ridicolizzarli come si fa con la medicina ciarlatanesca, denunciandone tanto gli usi perversi quanto le complicità e le compromissioni con le autorità ideologiche e istituzionali al potere.

Mediante ciò, è lecito pensare che la filosofia potrebbe essere certo altrettanto cara a Molière, a modo suo e al suo rango, quanto la commedia.

### *Ragioniamo un po' !*

L'ambivalenza segnalata tanto dalla comparsa caricaturale, ma niente affatto fantasiosa, nelle scene farsesche del *Matrimonio per forza*, di due grandi filosofie presenti all'orizzonte del secolo, quanto dal posto eminente occupato dalla filosofia "dono del Cielo" — ma anche dalla medicina... —, nella *Prefazione* del *Tartufo* accanto alla commedia, conferma e rafforza, nel suo caso, l'invito ad usare della circospezione che la presa in considerazione delle figure del dialogo teatrale, dei giochi della distribuzione dei ruoli, della

messa in scena ecc. — lucidamente governati da Molière, ci era sembrato lanciasse.

Bisogna tenere bene in vista questo genere di ambivalenza quando si ha a che fare con le comparse dei filosofi e della filosofia — con il termine o la cosa — in altre opere tardive: gli usi possono essere insieme abbastanza tecnici e più o meno distanziati, manifestando la familiarità di Molière con le filosofie e il partito essenzialmente *teatrale* che intende trarne.

“ *Voi abbondate sempre in bei ragionamenti* ”

Uso mondano, nel 1666, ne *Il Misanthropo* — in cui la mondanità, si sa, gioca anche con la teoria degli umori, la quale è ad un tempo in vigore nella medicina del tempo, all’opera nelle antropologie filosofiche più o meno materialiste ispirate alla tradizione medica, e alla moda nelle conversazioni di salotto.

Quando nella scena d’esposizione Filinte rimprovera ad Alceste (vv. 97-101) l’eccessiva selvatichezza del suo “filosofo bilioso”:

Questo filosofo bilioso è un po’ troppo selvaggio.  
Rido dei neri accessi in cui vi miro affranti  
E credo di veder in noi due, sotto le stesse cure cullati,  
Quei due fratelli dipinti nella *Scuola dei Mariti*  
Dei quali...

si tratta evidentemente della teoria degli umori che rifà la sua apparizione: al dire (vv. 87 e sgg.) dello stesso Alceste (“l’innamorato atrabiliare”), ciò che produce su di lui lo spettacolo della mondanità è il riscaldamento della bile — e a tale riscaldamento corrisponde l’ingresso (v. 91) in un *umore nero* :

Troppo feriti sono gli occhi miei, e la corte e la città  
Non offrono null’altro che fuoco alla mia bile :  
Mi prende un umor nero e un dolore profondo  
Quando vedo vivere, come fanno, gli uomini tra loro.

L’espressione era stata subito tradotta, per la gente di mondo, con “afflizione profonda”, ma per medici e filosofi, la “bile nera” è la *malinconia*, e quei “neri accessi” (v.98) in cui Filinte il mondano vede ostinarsi Alceste sono anch’essi, per il filosofo, la manifestazione più chiara — o la più oscura... — della connessione del corpo e dell’anima, e, per il materialista (ci ritorneremo...) un argomento in favore della materialità di essa, ovvero della sua riduzione a un attributo o un accidente del corpo.

L’antropologia accondiscendente che Filinte (vv. 145-165) oppone alla visione eccessivamente pessimista di Alceste sulla “natura umana” è, quanto ad essa, la prerogativa di una personalità *flemmatica* :

Dio mio, preoccupiamoci meno dei costumi del tempo,  
E usiamo grazia, con un po' più di cuore, alla natura umana;  
Non esaminiamola con troppo rigore,  
E osserviamone i difetti con una qualche indulgenza.  
Nel mondo, c'è bisogno di una virtù in misura e pazienza.  
A forza di saggezza, biasimevoli si diventa ;  
La ragione perfetta rifugge ogni estremo  
E vuole che si sia saggi con sobrietà.  
Delle virtù dell'età avanzata, questa grande rigidità  
Urta troppo il nostro secolo e gli usi comuni;  
Pretende, dai mortali, una perfezione inaudita:  
Bisogna piegarsi alle voglie del tempo, senza ostinarsi,  
Ed è follia a null'altro seconda,  
Voler impiccarsi a correggere il mondo.  
Io osservo ogni giorno, come voi, cento cose,  
Che potrebbero andar meglio, prendendo altro corso;  
Non mi vedrete affatto, come voi, in corruccio;  
Io prendo gli uomini delicatamente, tali quali sono,  
L'animo mio adatto a soffrire ciò che fanno,  
E credo che a corte, così come in città,  
La mia flemma è filosofa, quanto la vostra bile.

La sua antropologia e l'etica tradizionale del giusto mezzo che serve ad esibirla ("la ragione perfetta rifugge ogni estremo"), si situano a loro volta nell'ambito della teoria umorale e sotto il segno di quell'altro umore che è la *flemma* — e la risposta di Alceste segna, a sua volta, l'intreccio degli umori, della ragione, del calore e delle passioni :

Ma questa flemma, Signore, che ragiona tanto bene,  
Questa flemma potrà mai non infiammarsi per nulla ?

Ma alla fine della commedia non resterà più altro che la mondanità, nella "filosofia" che Filinte (atto V, scena I) si vanta di esercitare :

Tutti quei difetti umani ci danno, nella vita,  
Dei mezzi per esercitare la nostra filosofia;

i "bei ragionamenti" e i "bei discorsi" (vv. 1571-1572) che essa gli ispira e che Alceste si stanca di ascoltare.

*Di chi ci si beffa ?*

L'uso resta tecnico — di nuovo, anche caricaturale, nella "filosofia" che nel 1670 *Il Borghese gentiluomo* dà a vedere o ad intendere.



Sappiamo che Grimarest, il quale ha attestato l'amicizia di Molière con Rohault<sup>29</sup>, in seguito arriva a fornire l'allegazione<sup>30</sup> che quest'ultimo è il modello del personaggio del Filosofo del *Borghese*, per la cui rappresentazione egli, sapendo a cosa andava incontro, avrebbe rifiutato di prestare il cappello.

Ma se ritorniamo al testo stesso del *Borghese*, alle scene in cui compare il Maestro di filosofia (scene III e IV dell'atto II), al ruolo che questi vi svolge, e alla lezione di "ortografia" che professa (ed. Pléiade, to. II, pp. 728-729) è noto da tempo che la fonte reale è il *Discorso fisico della parola* (1668) del cartesiano Géraud de Cordemoy<sup>31</sup>, relazione comune a Molière e Rohault, il cui messaggio in se stesso, del resto, propriamente parlando non è né caricaturale, né ridicolizzato: ciò che suscita il riso è il contesto e la situazione, il contrasto tra le ambizioni dichiarate della filosofia, le pretese del filosofo, e quanto invece l'azione drammatica fa fare loro.

Ci si attendeva, dall'arrivo del Maestro di filosofia, la pacificazione della bagarre avviata (atto II, scena II) tra il Maestro d'armi, il Maestro di danza e il Maestro di Musica — ed invece eccolo qui (scena III) che in nome della pretesa della sua disciplina di riservarsi il titolo di scienza di fronte ai loro mestieri che non meritano neanche il nome di arti, s'incollerisce, risponde alle loro ingiurie con altre ingiurie e si batte con loro come qualsiasi altro.

Il filosofo proponeva (scena IV) d'inculcare (*ibid.*, pp. 726-727) al Signor Jourdain i primi rudimenti del sapere, d'insegnargli, con la logica, le tre operazioni della mente, di trattare della felicità in morale, dove s'insegna agli uomini a moderare le proprie passioni; di spiegare, in fisica, i principi delle cose naturali e le proprietà dei corpi ecc. ed eccolo ridotto ad insegnargli l'ortografia.

Avendo almeno l'ambizione (p. 728) di "trattare questa materia da filosofo" iniziando "secondo l'ordine delle cose", il filosofo s'ingegna a dare al signor Jourdain una dotta lezione di fonetica, e la sua lezione (quella di Cordemoy) non serve a nulla al suo allievo, non più degli elementi di stilistica che iniziava (pp. 729-730) ad insegnargli, su sua richiesta, per la redazione di un tenero biglietto che il Borghese vuole inviare alla Marchesa.

Questa sorta di chiusura a scatola, in cui la condizione linguistica della filosofia viene fatta oggetto di molteplici, sferzanti critiche, e lo scarto tra le sue ambizioni teoriche e il comportamento effettivo di coloro che la praticano, si manifesta con sicurezza, dal lato di Molière, come scherzo tra amici, senza che questo lasci presupporre nulla sulla sua adesione o meno alla dottrina dei compagni: lo scherzo indica soltanto che Molière si trova in famiglia ed è già molto.

Sarà abbastanza, in ogni caso, per invitarci a prendere in considerazione tale familiarità a titolo retrospettivo, in qualche modo, per quanto è necessario

---

<sup>29</sup> *Vita del Signor de Molière* cit., pp. 47-48.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>31</sup> Cfr. le sue *Œuvres philosophiques*, con uno studio bio-bibliografico, edizione critica presentata da Pierre Clair e François Girbal, Paris, P.U.F., 1968, 384 p.

se, come faremo in prossimo capitolo, si è portati a constatare in un testo precedente di Molière, e ben più pesante, una coincidenza singolare con un'opera anteriore, e di tutt'altra portata, dello stesso filosofo cartesiano al quale lo scrittore prende in prestito qui la sua lezione di "ortografia".

### *La filosofia ha tutti i vostri amori*

*Le Intellettuali (Les Femmes savantes)*, nel 1762, mostrano la filosofia, fin dalla scena di apertura, alla luce di un altro contrasto — contrasto tra l'uso pretenzioso di Armando che invita sua sorella a disprezzare l'amore, i piaceri, i sensi e la materia:

Lungi dall'essere delle leggi d'un uomo la schiava asservita,  
Sorella mia, sposatevi alla filosofia,  
Che ci eleva al di sopra di tutto il genere umano  
E dà alla ragione l'impero sovrano,  
Alle sue leggi soggiogando la parte animale,  
Il cui rude appetito alle bestie ci abbassa<sup>32</sup>,

e la modestia teorica che gli oppone (vv. 54-66) la replica di Enrichetta :

Il Cielo, del quale l'onnipotente ordine vediamo,  
Per diversi impieghi, nascendo, ci ha fabbricato ;  
E non d'una stessa stoffa è composto ogni spirito  
Che si trova tagliata a fare un filosofo.  
Se è nato adatto il vostro per le elevate vette  
Cui s'elevano, dei sapienti, le speculazioni,  
Il mio è fatto per marciare terra terra, sorella mia,  
E nelle minime cure della sua debolezza si racchiude.  
Non disturbiamo del Cielo i giusti regolamenti  
E dei nostri due istinti seguiamo i movimenti.  
Abitate pure, per lo sfarzo di un genio grande e bello,  
Le elevate regioni della filosofia,  
Il mio spirito, invece, mantenendosi quaggiù,  
Dell'imeneo assaggerà i terrestri incanti.

Questo contrasto sicuramente vale, come ha mostrato Jean Molino, quale rifiuto del dualismo di tipo cartesiano e del genere di morale che esso ispira o giustifica.

Condivido ampiamente gli apprezzamenti di Molino<sup>33</sup> per ciò che concerne *Le Intellettuali* come per *Il Misanthropo* e *Il Borghese gentiluomo*, e

---

<sup>32</sup> Vv. 43-48, ed. Pléiade, II, p. 987.

<sup>33</sup> Vedi gli articoli del 1976 e del 1994 citati sopra, nota 7: "*Les nœuds de la matière*": *l'unité des Femmes savantes*, ("XVIIe siècle", n°113, pp. 23-47) e: *Molière: esquisse d'un modèle d'interprétation*, (*ibidem*, n°184, pp. 479-490).

sono pienamente d'accordo con lui nel far risalire indietro nel tempo e nell'opera l'orientamento di Molière in materia di filosofia.

Resto più prudente sulle conclusioni che Molino trae dalle sue analisi, quando scrive che

Molière ha senz'altro una filosofia. [...] Questa filosofia di Molière è una filosofia scettica [...] ed epicurea...

in quanto la filosofia cartesiana, apparsa nell'opera di Molière con *Il Borghese* e con l'utilizzo del *Discorso fisico della parola* di Cordemoy, ha secondo lui

servito da reattivo, che ha fatto precipitare, in *Le Intellettuali*, una filosofia già presente più o meno esplicitamente nelle commedie precedenti<sup>34</sup>.

A dispetto della legittima preoccupazione, espressa da Molino, di evitare di prestare ad un autore “che non è filosofo di professione”, una filosofia tratta “troppo direttamente... [da] tale o talaltra dichiarazione dei suoi personaggi”, questo significa prendere in considerazione in modo ancora insufficiente il gioco teatrale, la presa di distanza da esso insieme permessa e implicata, supponendo che “il “filosofo” Molière” abbia tentato

di rendere coerenti delle opinioni, atteggiamenti, credenze, riconducendole ad un ristretto numero di principi fondamentali<sup>35</sup>.

E ai miei occhi ciò significa anche prendere in considerazione in modo ancora insufficiente la presenza di motivi filosofici, ben caratterizzati nelle opere precedenti il *Borghese* — ivi compresi i luoghi nei quali meno ce li aspettiamo — e nettamente collocati in rapporto al cartesianesimo e al gassendismo insieme.

Quei motivi filosofici, quei *filosofemi* ad alcuni dei quali dedicherò i prossimi capitoli, mi sembrano più essenziali della stessa filosofia che si può attribuire all'autore delle opere qui considerate : è dunque utile precisare ora che cosa intendo col termine “filosofema”.

## *Filosofemi*

Abbiamo avuto occasione di dire alcune parole a proposito delle figure del dialogo, sul trattamento che faceva Cyrano de Bergerac dei motivi filosofici nel suo teatro, in modo particolare in *La Morte di Agrippina* e in altri tipi di testi e in altre figure di dialogo come, nelle *Lettere*, con la figura del *Pro/Contro* o, nella *Luna*, attraverso i dialoghi effettivi tra i personaggi o con

---

<sup>34</sup> Articolo del 1994, pp. 489-490.

<sup>35</sup> *Art. cit.*, p. 489.

monologhi successivi pronunciati da personaggi la cui coerenza, da un discorso all'altro, non è la preoccupazione maggiore...

Possiamo dire che Molière recupera e amplifica in modo considerevole gli elementi di teatralità filosofica che trovava in Cyrano, il quale, evidentemente, aveva solo una pratica alquanto limitata del teatro.

Abbiamo appena visto il partito che Molière trae da una lezione di Cordemoy e si vedrà ciò che egli trae da un altro testo dello stesso autore: si può dire che, in casi simili, Molière *mette in scena* e, di conseguenza, *mette in situazione*, nelle situazioni più o meno paradossalmente rivelatrici, insieme ironiche e problematiche, dei *filosofemi* caratterizzati.

Questi esempi e accostamenti possono permettere di cogliere l'interesse del ricorso ad un tale concetto e di precisare il senso che ho inteso dargli.

Nel caso di Cyrano, nel caso dell'argomentazione "Contro i maghi" nelle *Lettere*, dei discorsi che si svolgono nella *Luna*: nei discorsi scambiati nella conversazione con il signor di Montmagnie, in quelli che recitano, in seguito, diversi personaggi, sulla materia, la ragione ecc. — in tutti questi discorsi con le eco implicite di Giordano Bruno, di Gassendi o di altri autori filosofici, con i giochi linguistici in essi surrettiziamente realizzati, si ha a che fare con termini, concetti, associazioni di termini e concetti, definizioni, principi, assunzioni e abbandoni, ragionamenti, dimostrazioni e confutazioni, teorie..., il cui trattamento fattone da Cyrano è più o meno *sovversivo* in rapporto al loro uso normale, ancor prima di esserlo nei riguardi delle idee ricevute. Tuttavia bisogna dire, innanzitutto, che tali discorsi non trovano la loro origine e neanche il loro luogo d'elezione nella "letteratura" in cui li si incontra, nella fattispecie nei testi, *Lettere* e romanzi di Cyrano, ma senz'altro nei sistemi di pensiero che costituiscono la filosofia storicamente esistente, cioè nei testi scritti dai filosofi *di professione*, nei diversi significati che il termine può assumere: sono coloro che fanno professione di filosofi nel senso che la filosofia è il loro mestiere, ma anche nel senso che essa è portatrice della loro professione di fede o ne fa le veci.

I filosofemi, così intesi, sono ciò che in quei testi "letterari" si trova *spostato* — spostato, ancora, in diversi significati del termine: filosofemi spostati in letteratura, spostati nei riguardi delle convenienze, nei riguardi dei sistemi di pensiero in cui il loro posto era inseparabile dalla loro funzione ecc.

Quello che vorrei suggerire è quanto segue:

- in letteratura i filosofemi servono *ad altro* che a fare filosofia, cioè — siccome sono degli usi correnti della letteratura, o in letteratura — servono a suggerire, criticare, sublimare, mettere in relazione, sovvertire ecc., degli affetti, conflitti, situazioni, processi umani — ma realizzando tali operazioni in una maniera più efficace, profonda, radicale e/o umoristica, di quanto non possa o potrebbe fare qualsiasi altro strumento:
- l'utensile filosofico, sviato dalla sua funzione, serve qui tanto da *nesso* quanto da *luogo* (almeno nel senso retorico di quest'ultimo termine), e a ciò è particolarmente adatto, in quanto appartiene all'ordine del concetto che

torce e ritorce le immagini e gli affetti: funzione di spostamento di senso, ovvero di *contro-senso*, deliberatamente commesso, in filosofia, dall'agente letterario che ne trae tutta la sua forza — una forza che tuttavia non ha efficacia se non quando i filosofemi sono presi innanzitutto *tali quali essi sono in filosofia*, presi in prestito seriamente dai filosofi ecc.;

— Questa funzione del filosofema spostato nel testo letterario, e la forza che ciò gli conferisce, sono a loro volta moltiplicati dall'agente teatrale, e intensificati ancor più dall'agente comico del riso, che Molière mette all'opera...

Solo attraverso queste azioni, usi, sviamenti di funzione e/o di senso, accumulazioni e condensazioni di forza deviata, anzi creazioni di forza a partire da ciò che non ne ha — come potrebbe essere senz'altro il caso dei concetti presi in se stessi... —, mi sembra che il testo letterario, la rappresentazione teatrale e la presentazione comica, possano produrre a loro volta degli *effetti filosofici*, con il ritorno che si realizza allora sugli strumenti stessi, con la chiusura delle false vie d'uscita che il testo oppone loro, con l'apertura di campi nuovi o misconosciuti offerti alla loro applicazione, con il suggerimento, proposto a titolo di fantasticherie, di nuove chiavi e nuovi strumenti possibili, o di nuovi laboratori in cui forgiarli ecc.

Tali sono le ipotesi che tenterò di rendere plausibili a partire dagli esempi tratti dal testo di Molière da prendere in considerazione nell'ultima parte del presente volume.

# Filosofemi

## *Checché ne dica Aristotele...*

“Checché ne possa dire Aristotele e tutta la filosofia...”, così ha inizio il *Don Giovanni*.

*“Aristotele ha senz’altro ragione...!”*

Ecco un bell’*incipit* davvero !

Proprio come quello di *L’Amore medico*, commedia che segue nel tempo il *Don Giovanni* e dunque nelle edizioni delle opere complete.

Ah! Che cosa strana la vita! E come posso certo dire, con quel grande filosofo dell’Antichità: colui che terra ha, guerra ha, e una sventura viene sempre insieme all’altra ! Avevo una sola moglie, e ora è morta.

Ne troviamo una seconda eco, poco dopo, sulla bocca di un terzo Sganarello, all’inizio de *Il Medico suo malgrado* (*ibid.*, p. 225) :

Oh che grande fatica avere moglie ! E quanto ha veramente ragione Aristotele quando dice che una moglie è peggio di un demonio !

Ci guarderemo bene, senz’altro, dal prendere tutto ciò troppo sul serio, e potremo trarre partito da queste ricorrenze burlesche per vedere anche nella prima occorrenza uno scherzo dello stesso tipo: barzelletta della gallina all’asino e del riferimento fantasioso.

E se fosse il contrario?

Se questi ritorni svolgessero la funzione di un’illusione ulteriore che serve a segnalare e a mascherare in una sola volta la portata di ciò che la prima chiamata in causa di Aristotele e della filosofia permetteva di introdurre: rinvii, ricorrenze e ripetizioni da interpretare non al primo grado, ma al secondo e persino al terzo o al quarto...?

*“Non c’è nulla d’uguale al tabacco”*

E dunque, lo sappiamo, il *Don Giovanni* di Molière si apre con un elogio del tabacco, prima parte del monologo di Sganarello:

SGANARELLO (*Tenendo una tabacchiera*) : Checché ne possa dire Aristotele e tutta la filosofia, non c'è nulla d'uguale al tabacco : è la passione della gente onesta e chi vive senza tabacco non è degno di vivere. Non solo esso rallegra e purga i cervelli degli uomini, ma educa anche le anime alla virtù e insegna con essa a diventare un onest'uomo. Non vedete senz'altro, appena preso, in che maniera obbligante se ne fa uso con tutti e come si è estasiati nel darne a destra e a sinistra, ovunque ci si trovi ? non s'aspetta nemmeno che ce ne facciano richiesta e si corre incontro ai desideri della gente: tant'è vero che il tabacco ispira sentimenti d'onore e di virtù a tutti coloro che ne prendono. Ma ce n'è abbastanza di questa materia. Riprendiamo un po' il nostro discorso...<sup>36</sup>.

Si può scorgere in questo monologo, come si fa di solito, un divertente antipasto che svolge, in forma di variazione virtuosa sul tema dell'elogio paradossale, la funzione di presentare il personaggio titolare di quei discorsi: la sua sensualità, la sua maniera di scimmiottare e ridicolizzare ad un tempo le persone di qualità... — antipasto che implica un certo odore di scandalo per la messa in scena divertente di una moda contestata, in via d'espansione, mettendo così anche in scena un dibattito d'attualità, donde il suo interesse, in primo grado, per lo spettatore<sup>37</sup>.

Tuttavia, dietro questa messa in scena se ne può trovare un'altra, cioè, per dirlo in forma provocatoria o, quanto meno, brutalmente, quella di un credo filosofico materialista inserito come per caso, alla maniera di una strizzatina d'occhio tra quei due riferimenti in forma di rima che offrono al lettore le parole “tabacchiera” (*tabatière*) (“SGANARELLO — *Tenendo una tabacchiera*...”) e “materia” (*matière*) (“ma ce n'è abbastanza di questa materia...”), una messa in scena e un innesto che raggiungeranno solo gli spettatori e i lettori più accorti, considerata, in modo particolare, la posizione introduttiva del discorso, per non parlare della rarità dei primi, all'epoca in cui viveva Molière, e considerato poi il tempo che è stato necessario ad ogni lettore per avere un testo sotto gli occhi, molto tempo dopo la sua morte.

La tirata può e deve, a tal riguardo, essere commentata parola per parola.

La prima frase chiama dunque espressamente in causa Aristotele e la filosofia poi, implicitamente, Pierre Corneille, in altre parole ciò e coloro con i quali Molière è globalmente, qui e altrove, in un rapporto polemico e a lungo ricorrente.

---

<sup>36</sup> Nell'edizione della Pléiade, tomo II, pp. 31-32, fino al rigo 13, il seguito e la fine del monologo ne costituisce l'esposizione: “riprendiamo un po' il nostro discorso. Ebbene dunque, caro Gusman, donna Elvira, la tua padrona, sorpresa dunque della nostra partenza si è messa in viaggio per la campagna dietro a noi e il suo cuore, che il mio padrone ha saputo toccare scuotere con troppa violenza, non ha potuto vivere, tu dici, senza venire a cercarlo qui. Vuoi che tra noi ti dica cosa ne penso? Ho paura che costei non venga ripagata troppo male del suo amore e che il suo viaggio in questa città produca pochi frutti e che avreste guadagnato altrettanto se non vi foste mossi di là”.

<sup>37</sup> Vedi la nota di G. Couton, *ad. loc.* Vedi, più di recente, Patrick Dandrey, *Dom Juan ou la critique de la raison comique*, Paris, Honoré Champion, 1993.



Sicuramente, e a ragione, s'incontrerebbero molte difficoltà a trovare nelle opere conservate di Aristotele un testo che si opponga all'idea del "non c'è nulla d'uguale al tabacco"... — del resto non più di quante ne avremmo con i "Frammenti" delle sue opere perdute, tramandatici da diversi autori dell'antichità, citandoli o facendovi riferimento, frammenti che un'edizione completa del *Corpus* aristotelico ha il dovere di offrire agli specialisti<sup>38</sup>.

### "L'anima e il corpo s'addormentano insieme"

In effetti, se prendiamo il discorso di Sganarello con tutta la serietà che merita, cioè con tutta la comicità di cui è impregnato, dobbiamo ammettere che esso tende, preso in se stesso, nientedimeno che a stabilire come *passioni, onore, virtù* siano il risultato dell'azione di un *corpo* — qui il tabacco — sul cervello

Esso rallegra e purga i cervelli degli uomini

Osservazione e tesi che costituivano, invocando altri corpi o altre *materie* — nella fattispecie il vino, la sua *forza (uis)* e la sua *veemente violenza* — uno degli argomenti maggiori avanzati da Lucrezio, nel canto III del *De rerum natura*, in favore della materialità e della mortalità dell'anima :

Quando un uomo è invaso dalla forza di un vino generoso,  
Il cui calore si è sparso e distribuito nelle vene,  
Perché le sue membra diventano pesanti, le sue gambe impacciate  
E il passo barcollante, la sua lingua pastosa,  
L'intelligenza ingarbugliata, gli occhi fluttuanti?  
Perché ne nascono pianti, singhiozzi, lamentele,  
Tutte conseguenze che l'ebbrezza porta con sé, se non perché  
L'ardente violenza del vino ha come effetto normale di sconvolgere  
L'anima all'interno del corpo? Ogni sostanza, che può essere sconvolta  
E paralizzata, manifesta che, se in lei si introduce una causa un po' più grave,  
Perirà e dovrà rinunciare all'esistenza<sup>39</sup>.

Il tema si ritroverà in La Mettrie — si tratterà, per questi, dell'*oppio*, del *vino* e del *caffè* — verso l'inizio dell'argomentazione nell'*Uomo Macchina*, in

<sup>38</sup> Comoda e diffusa, per questi ultimi, è l'edizione di W. D. Ross, *Aristotelis fragmenta selecta* (Oxford, 1955).

<sup>39</sup> *Denique cur, hominem cum uini uis penetrauit / acris et in uenas discessit diditus ardor, / consequitur grauitas membrorum, praepediuntur / crura uacillanti tardescit lingua, madet mens, / nant oculi, clamor, singultus, iurgia gliscunt, / et iam cetera de genere hoc quaecumque secuntur, / cur ea sunt, nisi quod uemens uiolentia uini / conturbare animam consuevit corpore in ipso ? / At quaecumque queunt conturbari inque pediri, / significant paulo si durior insinuarit / causa, fore ut pereant aeuo priuata futuro* (vv. 476-486, trad. it. di Olimpio Cescatti, Milano, Garzanti, 1988, pp. 187-189).

seguito a — e in diretta connessione con la prova della solidarietà che lega l’“anima” al “corpo”, fornita dal sonno :

L’anima e il corpo s’addormentano insieme.

[...]

L’oppio ha troppi rapporti col sonno che produce per non accennarvi qui.

Questa medicina è inebriante, come il vino, il caffè ecc. — ognuno a suo modo e secondo certe dosi. L’oppio rende l’uomo felice mettendolo in uno stato che sembrerebbe dover essere la tomba della sensibilità, come è l’immagine della morte...<sup>40</sup>

E’ chiaro che si tratta di un *topos* della retorica materialista di riferimento o d’ispirazione medica, del quale si può seguire lo sviluppo da Lucrezio a La Mettrie, passando, fra gli altri, per i *Discorsi anatomici* del medico Guillaume de Lamy (1<sup>a</sup> edizione: 1675), e la *Risposta a un teologo in forma di dissertazione...* del medico Abraham Gaultier<sup>41</sup>.

### *Passioni, onore, virtù*

In effetti, per ritornare al testo di Molière, che siano chiamate in causa insieme le passioni (cfr. l’inizio della seconda proposizione: “è la passione delle persone oneste...”), l’onore, e la virtù, è quanto mostra la fine della frase:

e chi vive senza tabacco non è degno di vivere...

con tutta evidenza, si tratta della parodia di un alessandrino corneilliano<sup>42</sup>.

Per accertarsene, e accertare l’interpretazione che ho appena avanzato, basta sostituire al *tabacco* uno dei due nomi presenti nel seguito del testo, ossia la *virtù*, nominata sin dalla frase seguente:

... educa le anime alla virtù e insegna con essa a diventare un onest’uomo

e le due parole insieme, in quanto l’*onore* si aggiunge qui alla *virtù*, presenti nella penultima frase della nostra tirata:

---

<sup>40</sup> Nel tomo I delle *Œuvres philosophiques*, Corpus Fayard, Paris, 1987, p. 68-69; in *Opere*, trad. it a cura di S. Moravia, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 181-182. Cfr. anche il *Traité de l’âme* che termina con una citazione del verso 462 del canto III del *De rerum natura*: “Ergo [il testo di Lucrezio recita *quare...*] *participem leti quoque conuenit esse*” [“...è quindi naturale ch’essa partecipi ugualmente alla morte”].

<sup>41</sup> Niort, 1714 — vedi nella mia edizione di *Parité de la vie et de la mort. La Réponse du médecin Gaultier* (Universitas, Paris e Voltaire Foundation, Oxford, 1993) i §§ [68]-[69] (pp. 188-191), dove ritroviamo l’esempio del vino e che si concludono con la formula radicale che leggeremo poco sopra (pp. 128-129).

<sup>42</sup> ...*et qui vit sans tabac n’est pas digne de vivre* [n.d.t.].

... il tabacco ispira sentimenti d'onore e di virtù a tutti coloro che ne prendono.

Questo gioco linguistico sui termini, quest'equivalenza che s'istituisce tra le proposizioni “e chi vive senza tabacco non è degno di vivere” (Molière-Sganarello), “\*e chi vive senza onore non è degno di vivere” (= pseudo-Corneille), “\*e chi vive senza virtù non è degno di vivere” (pseudo-Corneille, pseudo-Seneca — o Tartufo ?), ci consegnano dunque l'equazione:

Onore e/o virtù = Tabacco

equazione messa in scena dalla distribuzione cui s'accompagna il discorso di Sganarello :

Non vedete senz'altro, appena preso il tabacco, in che maniera obbligante se ne fa uso con tutti e come si è estasiati nel darne a destra e a sinistra, ovunque ci si trovi ? non s'aspetta nemmeno che ce ne facciano richiesta e si corre incontro ai desideri della gente...

distribuzione metaforica che si sostituisce, per simbolizzarla, ad una consumazione troppo materiale e triviale.

Questa scena o messa in scena, nel suo carattere anodino e quasi introduttivo il quale fa sì che essa prenda senso, per spettatore e lettore, solo retrospettivamente, a condizione che siano attenti e accorti, può passare per un'illustrazione a ritroso del procedimento dell'esca/illusione e, accada quel che accada, permette di dare un significato più forte allo scherzo iniziale :

Cheché ne possa dire Aristotele e tutta la filosofia...

In effetti, non solo questa “filosofia” di ascendenza aristotelica è quella che fa dell'anima umana una forma e/o una sostanza immateriale, ma in più Aristotele stesso, nell'*Etica Nicomachea* (libro II, capitoli I e II), imputava alla responsabilità dell'uomo nella scelta della sua pratica specifica di vita, l'acquisizione delle virtù e dei vizi, che da quel momento potranno e dovranno (nel libro III della stessa *Etica*, in particolare al capitolo VII) essere detti “volontari”.

Al contrario, ciò che il discorso anodino di Sganarello sul tabacco insinua — partendo dal pretesto paolino-agostiniano della corruzione del cuore umano —, la *Risposta* del medico Gaultier, mezzo secolo più tardi, lo dirà chiaro e tondo, ossia che *virtù e vizi*<sup>43</sup>, *buoni e cattivi costumi*, non sono nient'altro che il prodotto necessario di un processo materiale :

Così, i buoni e i cattivi costumi, che si susseguano gli uni agli altri o che si estinguano per l'avvenuta morte, non differiscono tra loro se non in apparenza; e, in fondo, non sono che una sola e medesima cosa, ovvero lo stesso corpo<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Vedi il § [58] (nella mia edizione, pp. 180-181) intitolato “La giustizia e l'ingiustizia, la virtù e il vizio non sono affatto degli esseri reali”.

<sup>44</sup> Conclusione del § [69] (pp. 190-191 della mia edizione).

Il che potrebbe dare una portata preliminare e fondamentale a quel preludio del *Don Giovanni*, assumendo in maniera senz'altro un po' più azzardata il rischio di un eccesso d'interpretazione, ovvero — in opposizione alla morale tradizionale e alle declamazioni eroiche, moralizzanti e/o moliniste, alla maniera di un Corneille — l'asserzione che i vizi di un personaggio come l'eroe eponimo della commedia siano da prendere, a loro volta, come un semplice processo naturale e non bisogna quindi accordare più importanza di quanto non meritino ai discorsi sull'onore e la virtù che terranno Don Giovanni, Donna Elvira e i suoi fratelli...

### *“Ma ce n'è abbastanza di questa materia”*

Per attenersi almeno al significato teorico del preludio preso in se stesso, la lettera del testo mi sembra autorizzare sicuramente la lettura che vi scorge l'opposizione tra un certo “Aristotele”, quello della tradizione scolastica e tomista, ossia tra “tutta la filosofia” — intendiamo la filosofia idealista o spiritualista in generale, compresi *sia* il dualismo cartesiano *sia* le costruzioni di un Gassendi, quando per salvare l'immaterialità dello spirito umano opta per un dualismo di un altro stile, mettendo l'“intelletto” dell'uomo, che l'apparenta agli angeli e a Dio, a parte rispetto all'“anima materiale” che egli condivide con gli altri animali — e un materialismo di stile epicureo, il quale può dare (altro gioco di parole?) un significato più insidioso all'opposizione che servirà da transizione, nel monologo di Sganarello, fra questo preludio e l'introduzione vera e propria:

Ma ce n'è abbastanza di questa materia. Riprendiamo un po' il nostro discorso.

Non si tratterà anche qui — altra strizzata d'occhio — dell'opposizione tra la “materia” (*hylè*) e il discorso (*logos*), termine che in Aristotele, lo sappiamo, è un equivalente della “forma” (*eìdos* o *idèa*) immateriale...?

### *Vera virtù, retta ragione*

Tuttavia ci si può spingere ancora più in là. Attenendosi sempre allo stretto tenore della lettera del preludio, questa prima lettura filosofica non è forse la sola ad essere pertinente, e si può che vi sia nel discorso di Sganarello la traccia di un rapporto ambivalente con l'aristotelismo e la filosofia il quale, ancorato nella cultura dell'epoca, traspare altrove nel testo di Molière.

In effetti, si potrebbe senz'altro ritrovare qui la ricorrenza di una struttura che credo di scorgere nel *Tartufo* attraverso i discorsi di Cleante e il commento che ne fornisce la *Lettera sulla commedia dell'Impostore*.

Nei discorsi (atto I, scena V, e atto V, scena I) del cognato sui “veri devoti” e la vera devozione — concetto e termine ai quali, in maniera rivelatrice, la *Lettera* sostituisce, quasi ogni volta, “la vera virtù”..., sui “temperamenti miti” e la “retta ragione” che situano e costituiscono la virtù, “nell’ambiente che bisogna”, fra gli “eccessi” e gli “estremi”, si può leggere in filigrana, mi sembra, la sovrapposizione di una prospettiva epicurea e lucreziana e di una prospettiva aristotelica :

— prospettiva lucreziana, quella della “vera pietà” opposta alla superstizione delle religioni positive, offerta, nel *De rerum natura* (V, 1198-1203), da una definizione che fa intervenire solo un contenuto puramente umano, ad esclusione di ogni credenza propriamente religiosa:

Pietà non è mostrarsi a ogni istante coperto d’un velo  
E rivolto verso una pietra e avvicinarsi a tutti gli altari;  
Non è piegarsi fino a terra prosternandosi  
E tenere il palmo delle mani aperto davanti ai santuari degli dei;  
Non è inondare gli altari col sangue degli animali  
O intrecciare senza sosta voti su voti;  
Ma piuttosto poter osservare tutto con uno spirito che nulla può turbare<sup>45</sup>;

— Prospettiva aristotelica, quella della “virtù”, una virtù etica o morale in generale definita (*Etica Nicomachea*, libro II) e determinata da un “giusto rapporto”, ovvero da una “retta ragione” (*orthòs lògos*), come “mezzo”, giusto mezzo, buona mescolanza o buona proporzione, specifica in ciascun caso, delle disposizioni e affetti, situata fra due vizi opposti reciprocamente e, in un altro senso dell’opposizione, entrambi opposti ad essa.

### *L’Uomo di genio e la Malinconia*

Ma se le cose stanno così, l’Aristotele al quale Cleante evidentemente si riferisce, e verosimilmente Molière stesso per bocca sua, quel moralista delle *Etiche* che descrive e determina, a partire da analisi psicologiche e caratteriali, le attitudini e le condotte ottimali, non è necessariamente lo stesso di cui si parlava poco fa, e si può vedere in quei testi del *Tartufo*, e per via di conseguenza forse anche nei *lazzi*<sup>46</sup> ambigui di Sganarello, la sovrapposizione di un altro aristotelismo, sull’epicureismo sviluppato da Lucrezio, quello caro alla tradizione libertina, l’aristotelismo averroista e padovano, eterodosso e materialista, il quale dovrebbe essere illustrato nella fattispecie da un tema

---

<sup>45</sup> *Nec pietas ullast uelatum saepe uideri / uertier ad lapidem, atque omnis accedere ad aras [...]* / *sed mage pacata posse omnia mente tueri* (trad. it. di Olimpio Cescatti cit., p. 407).

<sup>46</sup> In italiano nel testo [n.d.t.].

famoso, ovvero quello del “Problema XXX, 1” del *Corpus* aristotelico su “L’Uomo di genio e la Malinconia”<sup>47</sup>.

In effetti, fin dalle prime pagine di questo testo di ampia risonanza<sup>48</sup>, per segnare il carattere costitutivo della mescolanza corporea in cui predomina la bile nera nella determinazione dei caratteri e dei talenti, delle disposizioni, insieme, alla follia, all’arte e alla poesia, troviamo un paragone fondamentale e impressionante in cui è posta in primo piano la capacità del *vino* di produrre e/o riprodurre tutti i caratteri, disposizioni e temperamenti che costituiscono gli *èthè*, materia della morale:

In effetti, il vino, preso in abbondanza, sembra rendere le persone in tutto simili a coloro che descriviamo come melanconici, e la sua assunzione sembra produrre un gran numero di caratteri diversi, ad esempio dei collerici, dei filantropici, degli compassionevoli, degli audaci...<sup>49</sup>.

### *Spiriti sotto esame*

Questo illustre passaggio era esso stesso sviluppato e rimpiazzato all’epoca di Molière, — il quale non poteva ignorare né l’uno, né l’altro —, dal non meno celebre *Esame degli Spiriti...* del medico Juan Huarte de San Juan<sup>50</sup>, a lungo tradotto e ritradotto in francese dalla fine del secolo XVI e durante tutto il secolo XVII<sup>51</sup>... Dal che, pensando alla scena I dell’atto III del *Don Giovanni*, in cui Sganarello, travestito da medico credulone, ridicolizza — come si vedrà, con i suoi discorsi grotteschi il cui confuso intreccio fa crollare tutto —, le apologetiche gassendiste e occasionaliste, e fa sì, perciò, che queste “si rompano il naso”, direi volentieri che “un medico può nascondere un altro”, e darei subito un altro significato ancora allo scherzo iniziale di cui ci siamo occupati fin qui, ovverosia :

“Cheché ne possa dire Aristotele (*l’Aristotele materialista...*) e tutta la filosofia (*materialista, come quella di Lucrezio...*), esiste qualcosa di ancor più forte del vino, intendo parlare del tabacco...”

Stabilito ciò, non credo sia ozioso vedere in quel condensato che è l’elogio del tabacco, una sovrapposizione di strati di senso, di droghe e — almeno se fosse vero che la religione è l’oppio dei popoli... — di anti-droghe,

---

<sup>47</sup> e’ il titolo che dà Jackie Pigeaud alla sua edizione di questo testo, commentata e annotata, nella collana Rivages-Poche, 1988<sup>1</sup>.

<sup>48</sup> Cfr. *Saturne et la mélancolie*, di R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, trad. fr. di F. Durand-Bogaert e L. Évrard, Paris, Gallimard, 1989.

<sup>49</sup> *Loc. cit. supra*, nota 10, p. 85 sgg.

<sup>50</sup> *Examen de ingenios para la ciencias* (prima edizione, Baeza, 1575; edizione rivista in parte per piegarsi alle esigenze dell’Inquisizione, *ibid.*, 1594), ed. Guillermo Serés, Catedra, Madrid, 1989.

<sup>51</sup> Cfr. ed. fr. di Gabriel A. Pérouse, *L’Examen des Esprits du Docteur Juan Huarte de San Juan [...]*, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

suscettibile d'illustrare il posto eminente che va accordato, volentieri o meno, a Molière nella tradizione del pensiero e della scrittura libertini...

Ecco alcuni sviluppi ulteriori, alcuni dei quali hanno valore di conferma.

*“Per completare il quadro...”*

Un ritorno, innanzitutto, all'*incipit* e al riferimento ad Aristotele.

Per sostenere che il “Checché ne possa dire Aristotele e tutta la filosofia...” serviva in un certo senso, sul modo dello scherzo, a sviare e insieme ad attirare l'attenzione sui significati filosofici appena ricordati, poco prima ho distinto un simile riferimento da quelli che troviamo all'inizio di *L'Amore medico* e del *Medico suo malgrado*, per assegnargli tutt'al più una funzione di esca illusoria, retrospettiva nei confronti dell'elogio del tabacco.

Mi chiedo se in fin dei conti la loro portata non sia più ampia, e se, al di là di tale funzione di esca illusoria propria di simili occorrenze, tali riferimenti “fasulli” non siano in qualche modo codificati, se, ciascuno a proprio modo, non serva a far segno, a gradi diversi, in direzioni un po' meno futili.

Ciò potrebbe permettere, ad esempio, di valorizzare l'occorrenza che compare nella *Lettera sulla commedia dell'Impostore* a proposito della presentazione di Laurent (vv. 71-74), nella scena d'apertura della commedia :

Per completare il quadro di questo bravo Signore, gli abbiamo dato un servitore, il cui carattere, benché non debba affatto comparire, lo tratteggiamo in tutto simile al suo, cioè, secondo Aristotele, si dipinga il servitore per far conoscere meglio il padrone<sup>52</sup>,

Ciò qualora potessimo vedervi un'allusione indiretta al trattamento che il *Don Giovanni* fa del tema, stavolta sul modo della presenza e del contrasto, e subito inserirlo, ancor più sistematicamente, nell'ampia prospettiva che va dal *Don Chisciotte a Puntilla*, passando per *Jacques il fatalista* e la dialettica hegeliana servo-padrone.

*“Altro non è la pazzia che malinconia”*<sup>53</sup>

La mia seconda osservazione si basa su un altro innesto : se la tirata del tabacco ha senza dubbio il significato che si è detto, bisogna inserirla in quello che potremmo chiamare, nell'opera di Molière, un “ciclo della malinconia”, anzi, considerarla proprio come l'atto inaugurale di tale ciclo, poiché quest'ultimo dovrebbe essere tracciato a partire da *L'Amore medico* o almeno

---

<sup>52</sup> Ed. Pléiade, to. I, p. 1150.

<sup>53</sup> In italiano nel testo [n.d.t.].

dal *Misanthropo*, e prolungato fino al *Malato immaginario*, passando per *Il Medico suo malgrado*, *Georges Dandin*, e *Il Signor di Pourceaugnac*.

Questo innesto, in se stesso, ha valore, in un certo senso, di conferma della diagnosi da me proposta, e può fornirne altre, in quanto permette di percepire subito la ricorrenza del tema e dei luoghi inattesi, secondo una procedura di tipo cyranesco che può essere illustrata dall'eco data in modo scherzoso alla pericolosa denuncia, nel *Tartufo*, dell'impostura devota, dall'altra eco, meno rischiosa, dell'impostura degli astrologi e dell'astrologia in *Gli Amanti magnifici*.

In effetti, nei distici cantati in italiano al Signor Pourceaugnac da “due musicisti” travestiti “da medici grotteschi” si può osservare, in modo fantasioso, sia il ritorno della malinconia, sia quello del vino accanto al tabacco:

PRIMO MUSICISTA :  
Altro non è la pazzia  
Che malinconia.  
Il malato  
Non è disperato,  
Se vol pigliar un poco d'allegria :  
Altro non è la pazzia  
Che malinconia.

SECONDO MUSICISTA :  
Su, cantate, ballate, ridete ;  
E se far meglio volete,  
Quando sentite il delirio vicino,  
Pigliate del vini,  
E qualche volta un poco di tabac.  
Alegramente, Monsu Pourceaugnac !<sup>54</sup>

Come indica giustamente Georges Couton nella sua nota a questo passaggio, si tratta certo di un ritorno e di un'eco del *Problema XXX*, I, e dunque dell'Aristotele medico, che va individuato nella scena IV dell'atto I del *Medico suo malgrado* e nella replica di Valerio al ritratto di Sganarello appena tratteggiato da Martina:

E' una cosa straordinaria che i grand'uomini hanno tutti sempre qualche capriccio, un qualche granello di follia mescolato alla loro scienza<sup>55</sup>,

stessa eco che si ripercuote grottescamente nella scena successiva, con la clausola dell'aria della bottiglia cantata da Sganarello :

Ah ! bottiglia, vita mia adorata,  
Perché vi vuotate ?

---

<sup>54</sup> Ed. Pléiade, to. II, p. 612 [in italiano nel testo: n.d.t.].

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 231.



Andiamo, perbacco! Non c'è proprio bisogno di generare malinconia ...<sup>56</sup>

Facendo ancora un passo in più, oserò divertirmi a suggerire un altro ritorno, quello di un altro Aristotele ancora, nel suddetto ritratto di Sganarello tracciato da Martina.

Quest'uomo dei boschi, “meraviglioso [...] straordinario [...] fantastico [...] strano, [...] che non prendereste mai per ciò che è” ecc., che bisogna bastonare affinché si costringa, “a forza di botte, a confessarvi alla fine quello che vi nasconderà all'inizio”, mi fa pensare, in modo singolare, al Sileno il quale, secondo il celebre mito riferito da Aristotele in un “frammento” del suo dialogo perduto dell'*Eudemo*<sup>57</sup>, perseguitava Mida per strappargli il segreto del bene più grande per l'uomo.

Sinistro segreto, come si sa: per l'uomo ciò che sarebbe meglio è di non essere mai nato — in mancanza di ciò, il meglio sarebbe ancora morire prima possibile... — che servirà come punto di partenza, a Nietzsche, nella *Nascita della Tragedia* per introdurre il tema del pessimismo dionisiaco inscritto nella cultura ellenica dietro le belle apparenze dell'apollineo<sup>58</sup>.

Ritorno dell'Aristotele perduto, accanto all'Aristotele medico, che potrebbe rinviare a un loro accostamento in qualche lettura di Molière...?

### *Retta ragione e miti temperamenti*

Il tema della malinconia e ciò che esso porta con sé della tradizione medica nel fare dei “costumi dell'anima” una “conseguenza dei temperamenti del corpo”, può finalmente illuminare con maggiore chiarezza i discorsi avanzati da Cleante ad Orgone nella scena I dell'atto V del *Tartufo*, in particolare nella tirata dei versi 1606-1628 sui “miti temperamenti” e la “retta ragione” che collocano e costituiscono la virtù “nel giusto mezzo” tra gli “eccessi” e gli “estremi” ecc. e fanno eco, in tutta evidenza, alle analisi dell'etica aristotelica.

Se teniamo conto di quanto suggeriscono le osservazioni precedenti sulla collocazione del testo di Molière in una tradizione di materialismo medico, questa ripresa della teoria aristotelica della virtù e dei vizi sembra senz'altro comportare per il commediografo l'implicito ritorno allo stesso modello che ispirava quest'ultima, ovvero il modello medico del “temperamento” delle qualità e degli umori.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>57</sup> Frammento 6, nell'edizione Ross (vedi *supra*, nota 3).

<sup>58</sup> Presenza dionisiaca di Sileno che il *Libretto di Psyché*, con l'“Entrata del seguito di Bacco”, iscrive, comunque sia, nel *Corpus* delle opere di Molière (ed. Pléiade, to. II, p. 814 sgg.), dove farà la sua apparizione “Sileno, [...] seduto sul suo asino, [e] canta una canzone che fa conoscere i vantaggi che si trovano a seguire le leggi del Dio del vino” (p. 815).

E in tal caso, come la vera “devozione” viene laicizzata, di fatto, attraverso il discorso avanzato al proposito da Cleante nella scena V dell’atto I, l’abbozzo della stessa teoria della “virtù” che questi traccia qui potrebbe certo, riconducendola ad un equilibrio degli umori, essere quella di una morale materialista e l’avvio di un movimento che conduce all’etica dell’Illuminismo.

Avremo occasione di ritornare su alcuni di questi punti, ma, ora come allora, conviene evitare i pericoli dell’eccesso d’interpretazione, a condizione di collocarli bene.

Il rischio maggiore non è di prestare a Molière una conoscenza di vari testi filosofici, temi, concetti e orientamenti filosofici che facevano parte, in ogni caso, del patrimonio dell’uomo colto che egli era, e il quale aveva, inoltre, delle relazioni di amicizia con un certo numero di filosofi del suo tempo.

Non è neanche il rischio di supporre che Molière abbia fatto ricorso a quel genere di sapere per trarne delle risonanze dagli effetti comici — a tutti i livelli della comicità.

Ancora una volta, sarebbe il rischio di cercare in quelle ricorrenze, risonanze ed effetti, l’espressione di *una filosofia*, i mezzi o i momenti della sua elaborazione : non più di quanto i discorsi grotteschi di Sganarello, i discorsi seri di Cleante, ad esempio, non espongano o contengano una *teoria della virtù di Molière*, né una *morale di Molière*, o un altro aspetto di una *filosofia di Molière*.

In Molière troviamo la presenza, il trattamento e l’uso di ciò che ho chiamato dei *filosofemi*, con tutto quello che essi possono fornire in sostanza e forza — in prima istanza, forza comica — al testo e all’azione teatrale... e tutti gli effetti che essi possono produrre, di ritorno, *in filosofia*...

### *Io credo che due più due fa quattro*

Fra le procedure di scrittura che Molière ha in comune con Cyrano — che gliene abbia direttamente prese in prestito o le condivida insieme a lui con la tradizione di scrittura libertina, al primo posto figura il procedimento dell’intarsio, che in Cyrano era illustrato in modo particolare dall’equivoco del “Chi li teme non teme nulla” dei versi 635 e 640 di *La Morte di Agrippina*, poiché proprio tale equivoco era stato rimproverato a Théophile de Viau, in occasione del suo processo...

L’esempio più eclatante, in Molière, è l’“Io credo che due più due fa quattro e quattro più quattro fa otto” messo in bocca a Don Giovanni (*Don Giovanni*, III, I), un discorso nel quale riconosciamo quello di Maurice de

Nassau sul suo letto di morte (23 aprile 1625)<sup>59</sup>, riferito da Guez de Balzac nel suo *Socrate cristiano*<sup>60</sup> e da Tallemant de Réaux nella “Storiella” della principessa di Orange<sup>61</sup> — intarsio, discorso e autore del discorso che non sono privi di importanza, filosoficamente parlando, poiché nell’armata di Maurice de Nassau, nel 1618-1619, aveva servito Cartesio e si è potuto scorgere nella sua metafisica, per rinsaldare la certezza delle procedure della ragione umana sulle solide prove dell’esistenza di Dio, una maniera di replicare a quel *credo* in forma di sberleffo razionalista e ateo.

Quest’ultimo esempio ci introduce al cuore del gruppo *Tartufo-Don Giovanni*, punta estrema del materialismo presunto di Molière<sup>62</sup>, e precisamente alla questione dell’ateismo e/o dell’irreligione che ne costituirebbe il primo aspetto.

Ai discorsi tenuti da Don Giovanni, primo capo d’accusa nell’imputazione di ateismo rivolta a Molière, si è presto fatto in modo di contrapporre il carattere odioso del personaggio, la sua ostinazione e accecamento, la nobiltà dei personaggi del Povero, di Donna Elvira, di Don Luigi e dei discorsi che costoro gli indirizzano, il suo castigo ecc.

Resta che in quest’opera, in cui sono messe in gioco tutte le risorse della polifonia drammatica, della diversità dei registri e delle situazioni, e dell’equivoco<sup>63</sup>, l’essenziale, per il nostro scopo non si colloca nelle scene, nelle situazioni e nei discorsi che possono essere così allegati, bensì in quei discorsi che mettono in presenza e in opposizione Don Giovanni e Sganarello, dove il secondo svolge nientemeno che il miglior ruolo — in modo particolare quando si prendono in considerazione, come invita a fare l’edizione di Georges Couton, i tagli dell’edizione del 1682 delle *Œuvres* di Molière, rilegate e non rilegate, in rapporto al testo integrale del *Don Giovanni* trasmesso dall’edizione di Amsterdam del 1683.

“*A che cosa credete dunque ?*”

Per ritornare innanzitutto al “credo che due più due fa quattro...” incrostato nella risposta di Don Giovanni alla domanda di Sganarello :

---

<sup>59</sup> Vedi la nota di Georges Couthon *ad loc.*, nella sua edizione delle *Œuvres complètes* di Molière, ed. Pléiade, to. I, pp. 1309-1310.

<sup>60</sup> *Socrate chrétien*, 1652, p. 181.

<sup>61</sup> *Historiettes*, ed. A. Adam, Pléiade, to. I, p. 225-226 (la “storiella” in questione daterebbe all’incirca al 1657).

<sup>62</sup> Cfr. il mio contributo su “Molière materialista?”, in J.-C. Bourdin (a cura di), *Les Matérialismes philosophiques*, Atti del convegno di Cerisy, 1-9 settembre 1995, Paris, Kimé, 1997, pp. 65-87, da me ripreso, in gran parte, nelle pagine che seguono.

<sup>63</sup> Anche su questo punto, Georges Couton, ha proposto delle formule eccellenti, nella sua *Notice* al *Don Giovanni* (ed. Pléiade, to. II, pp. 27-28), sulla “duplice lettura” di cui la commedia è suscettibile, e il tipo di “ipocrisia” da parte di Molière che essa comporta.

... bisogna ancora credere a qualcosa in questo mondo: a che cosa credete dunque ?

questa professione di fede deve in primo luogo essere collocata precisamente di fronte al vero e proprio *Credo*, ovverosia l'“Io credo in un solo Dio in tre persone”.

A questa messa in situazione, all'inizio della replica successiva di Sganarello :

Ecco qui una bella credenza e dei begli articoli di fede ! La Vostra religione, a quanto vedo, è dunque l'aritmetica ?...

deve invitare la soppressione, nel 1682, della formula attestata dall'edizione del 1683: “ *e dei begli articoli di fede...*” che segue a “*Una bella credenza...*”.

Ma l'intarsio di questa parola di un libero pensatore, che chiama dunque in causa, ad un tempo, il dogma dell'esistenza di Dio in generale e il dogma della Trinità in particolare, evocando con ciò ben altri testi libertini, non può né deve essere separato dall'insieme della scena in cui è inserito, il cui contesto non fa che accentuare la radicalità del discorso.

In effetti, al *credo* di Don Giovanni e all'aritmetica di cui egli fa la propria religione, a dire di Sganarello, si oppongono le credenze di quest'ultimo e gli argomenti sulla base dei quali egli pretende fondarle.

Credenze derisorie<sup>64</sup>, che mettono sullo stesso piano il Cielo, l'Inferno, il diavolo, la vita eterna e i “miracoli” di una medicina ciarlatanesca nella quale Sganarello, travestito da medico, all'inizio della scena, rimproverava a Don Giovanni di essere “empio” — ovvero, nelle repliche immediatamente precedenti, la superstizione del monaco burbero<sup>65</sup> (soppressa nell'edizione del 1682...) in cui si fa sentire l'eco del lupo mannaro invocato dai servitori sin dalla scena d'esposizione, nella presentazione che Sganarello faceva lì del suo padrone :

... tu vedi in Don Giovanni, il mio padrone, il più grande scellerato che la terra abbia mai ospitato, un arrabbiato, un cane, un diavolo, un Turco, un eretico che non crede né al Cielo né all'Inferno [né ai Santi né a Dio], né al lupo mannaro, e trascorre questa vita da vera bestia selvaggia...<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Vedi il testo, *Ibid.*, pp. 56-57 (rinvio sempre, lo ricordo, a questa edizione della Pléiade e, dunque, nella fattispecie, per il *Don Giovanni*, al tomo II, salvo indicazione contraria).

<sup>65</sup> *Moine-bourru* è una figura della superstizione popolare: il “Monaco scontroso” si riteneva fosse il fantasma di un'anima in pena che se ne andava in giro, a lamentarsi fra la gente delle miserie del mondo, nei giorni dell'Avvento [n.d.t.].

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 33 : qui è la soppressione del “né ai Santi, né a Dio” a sottolineare la portata blasfematoria dell'enumerazione.

Eco nella quale si ritrova un'altra eco, quella delle enumerazioni burlesche in cui Cyrano faceva comparire il lupo mannaro e il monaco burbero in posizione di primo piano all'interno di un tessuto di assurde superstizioni<sup>67</sup>.

*Nessuno può vantarsi d'avermi mai insegnato nulla*

Quanto alla stessa argomentazione di Sganarello<sup>68</sup>, dopo un distico saporito di demagogia populista e anti-intellettuale :

Ecco qui una bella credenza e dei begli articoli di fede ! La Vostra religione, a quanto vedo, è dunque l'aritmetica ? Bisogna riconoscere che albergano delle strane follie nella testa degli uomini e che per il fatto di aver studiato tanto si è senz'altro, molto spesso, meno saggi per questo. Quanto a me, Signore, io non ho affatto studiato come voi. Grazie a Dio, e nessuno potrebbe vantarsi di avermi mai insegnato nulla; ma con i miei corti sensi, con il mio modesto giudizio, vedo le cose meglio di tutti i libri stampati e capisco molto bene che questo mondo che vediamo non è un fungo...

— la quale, come notava Antoine Adam, deve evocare certi discorsi dei predicatori del tempo, e fa pensare, oggi, a quelli dei loro eredi di ogni risma, — comporta due articolazioni.

La prima è un argomento tratto dalla percezione di un mondo composto da una varietà di cose mirabilmente disposte, la cui esistenza e disposizione richiedono un costruttore :

... e capisco molto bene che questo mondo che vediamo non è un fungo che sia spuntato fuori da solo in una notte. Vorrei tanto chiedervi chi ha fatto quegli alberi, quelle rocce, questa terra e quel cielo che vediamo lassù, e se tutto questo s'è costruito da sé. Eccovi là, voi, ad esempio, voi ci siete: voi vi siete fatto da solo ? e non è stato forse necessario che vostro padre abbia messo incinta vostra madre per fare voi? Potete osservare tutte le invenzioni di cui è composta la macchina dell'uomo senza ammirare in che maniera tutto ciò è disposto l'uno nell'altro : quei nervi, quelle ossa, quelle vene, quelle arterie, quei... quel polmone, quel cuore, quel fegato e tutti gli altri ingredienti che si trovano al loro posto e che...

argomento "secondo le cause finali" di cui si può certo dire che è "comune", come fa Georges Couton nella sua nota *ad locum* — il che pertanto non autorizza a respingerne l'origine o quanto meno le risonanze gassendiane, ad un tempo in ragione del contesto temporale e filosofico, e delle particolarità della sua esposizione.

In effetti, si tratta in questo caso del tipo di argomento del quale Cartesio aveva rifiutato il principio stesso nella quarta delle sue *Meditazioni*

---

<sup>67</sup> Vedi *Il Pedante gabbato*, atto III, scena II, e atto IV, scena I (nell'edizione J. Prévot delle *Œuvres complètes* di Cyrano de Bergerac, Paris, Belin, 1977, dove troviamo le occorrenze gemelle dei due termini, rispettivamente a p. 203 e 210), e la Lettera XII, *Per i Maghi* (*ibid.*, pp. 57-61), da leggere, beninteso, alla luce della lettera seguente, Lettera XIII, *Contro i Maghi* (pp.62-67).

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

*metafisiche*, in nome della piccolezza della nostra natura e della nostra comprensione di fronte alla potenza infinita di Dio :

... un'infinità di cose è in sua potenza, le cause delle quali sorpassano la portata del mio spirito. E questa sola ragione è sufficiente a persuadermi che tutto quel genere di cause, che si è soliti trarre dal fine, non è di nessun uso nelle cose fisiche o naturali; perché non mi sembra che io possa senza temerità ricercare e tentar di scoprire i fini impenetrabili di Dio <sup>69</sup>,

un rifiuto che Gassendi gli aveva rimproverato con veemenza.

Nel 1641-1642, l'aveva fatto (in latino), prolissamente come suo solito, prima nei "Dubbi" formulati sulle *Meditazioni* di Cartesio — dubbi che gli editori di queste ultime e i commentatori del cartesianesimo hanno da sempre designato come "Quinte Obiezioni" —, poi nelle sue "Istanze"<sup>70</sup>, risposte ancora più lunghe che aveva dato alle "Risposte", più sobrie, di Cartesio<sup>71</sup>.

Qui basterà citare (ed è già lungo!) il passaggio centrale del primo dei "Dubbi" gassendisti diretti contro la "Quarta Meditazione" per cogliere fino a che punto il primo discorso di Sganarello, in particolare con i suoi riferimenti farfuglianti all'anatomia del corpo umano, si colloca per lo meno nella tonalità del discorso gassendiano :

Tuttavia, quanto a rigettare *fuori del campo delle ricerche di Fisica l'uso delle cause finali*, forse avreste potuto farlo con buon diritto in qualche altra occasione ; ma quando si tratta di Dio è da sicuramente temere che abbiate respinto l'argomento principale con il quale la Saggiessa, la Provvidenza, la Potenza e l'esistenza stessa di Dio possono essere dimostrate per via di ragione naturale. Infatti, senza parlare del Mondo nel suo insieme, del Cielo e delle altre sue parti, donde dunque e in quale modo potreste trarre argomenti migliori del ruolo delle parti nelle piante, negli animali, gli uomini e in voi stesso che siete portatore della somiglianza a Dio (o il vostro corpo) ? E vediamo bene che diversi grandi uomini, considerando l'anatomia del corpo umano, non solo si sono elevati alla conoscenza di Dio, ma hanno anche cantato un inno in sua lode, perché Egli ha a tal punto conformato e collocato tutte le parti secondo il loro uso che dobbiamo ammirarlo assolutamente nella sua saggezza e provvidenza.

Voi direte che vanno ricercate le cause fisiche di tale forma e di tali parti e che coloro i quali hanno fatto ricorso al fine piuttosto che all'azione e alla materia sono impertinenti. Ma siccome nessun uomo potrebbe comprendere e ancor meno spiegare quale azione ha potuto formare e disporre, nella maniera che è stata osservata, quelle piccole valvole collocate nelle cavità del cuore, sull'orifizio del vasi, da quali condizioni precedenti o da quale origine quest'azione ha potuto trarre la materia di cui esse sono costituite; come essa si comporta nel corso della loro formazione, di quali strumenti si serve o come ne fa uso; quali cose le sono necessarie per dar loro tale proporzione, consistenza, collegamento, elasticità, grandezza, figura, situazione; siccome, dico, nessuno dei naturalisti è riuscito a riconoscere o a esporre ciò e ben altro, quale ragione c'è dunque per non ammirare questa meravigliosa utilità e l'ineffabile provvidenza che ha disposto a tal scopo quelle piccole valvole in un modo così

---

<sup>69</sup> Nell'edizione Adam e Tannery delle *Œuvres* di Cartesio (opera di riferimento, generalmente adottata per i suoi testi), tomo IX, p. 44; trad. it. A cura di E. Garin, in *Opere cit.*, vol. 2, p. 52.

<sup>70</sup> *Instantiæ* : ritorni alla carica.

<sup>71</sup> L'insieme di questi "Dubbi" e "Istanze" che dunque datano al 1641 e 1642, era stato pubblicato, in latino, dagli amici di Gassendi, sotto il titolo generale di *Disquisitio Metaphysica*. Bernard Rochot ne ha dato un'edizione moderna, nel 1962, per l'editore Vrin : testo latino e traduzione francese a fronte, quest'ultima con il titolo di "Ricerche metafisiche".

appropriato? Perché non lodare colui che in base a ciò riconoscerà la necessità di ammettere una causa prima che abbia disposto quelle cose e tutto il resto nella maniera più e più conforme ai suoi fini ?<sup>72</sup>

I “Dubbi” e le “Istanze” gassendiste che si basavano su — e contro — le *Meditazioni* di Cartesio, datano, lo ricordavo, al 1641-1642.

Quanto a lui, alla fine dello stesso periodo, nel 1642, Gassendi redigeva il libro XXI : “Dio autore e governatore del mondo” (*De Deo Authore et Rectore Mundi*) della sua grande opera su Epicuro e l'epicureismo, il *De Vita et Doctrina Epicuri* — libro il cui testo, quale era stato allora composto, viene ripreso più o meno letteralmente nelle ulteriori versioni dell'opera<sup>73</sup>.

Gassendi sviluppava per conto suo quell'argomentazione finalistica, nei termini e su un tono che sono assolutamente nello stile di quegli stessi caratteri di cui il ragionamento di Sganarello è la caricatura.

Va anche ricordato che nello stesso periodo Molière ha potuto frequentare Gassendi o quanto meno frequentare il suo circolo di conoscenze...

La caricatura e la derisione che essa comporta verso il presunto maestro sono incompatibili con il favore nutrito nei suoi riguardi ?

Niente affatto, se vediamo in ciò qualcosa come un'ambivalenza edipica che riproduce quella di Cyrano verso lo stesso padre spirituale incarnato, nella *Lune*, dai tratti del demone di Socrate, e che analogamente prende di mira il duplice volto presentato di fatto da Gassendi, dotto galileiano e harveiano, erudito epicureo, fustigatore delle metafisiche scolastica e cartesiana, da un lato e, dall'altro (come Harvey stesso, è vero...) credente e causal-finalista, in qualsivoglia modo tale dualità venga spiegata e apprezzata.

“ *C'è qualcosa di mirabile nell'uomo* ”

Il secondo versante dell'argomentazione sganarellesca:

---

<sup>72</sup> Ed. fr. B. Rochot, p. 396 [trad. it. nostra], nell'edizione citata alla nota precedente (le “piccole valvole” — le valvole cardiache — rinviano alle scoperte esposte nel 1628 da William Harvey nel suo *De motu cordis et sanguinis in animalibus*). Potremmo spingerci oltre, ritornando al passaggio corrispondente dell’“Istanza”, nella fattispecie al suo articolo 2 (pp. 404-407), nella misura in cui Gassendi insiste sull’idea che non si può separare quest’argomento secondo le cause finali dall’argomento che mira a stabilire la necessità di un Dio creatore : sono per l’esattezza questi i due aspetti assemblati nel discorso di Sganarello... Gassendi, nell’articolo 1 dell’“Istanza” corrispondente al “Dubbio 5” contro la “Terza Meditazione”, rimprovera a Cartesio di “abbandonare la via maestra che porta a dimostrare l’esistenza di Dio a partire dai suoi effetti manifesti nell’Universo...” (p. 264 sg.).

<sup>73</sup> Nella versione finale : il *Syntagma Philosophicum* (“Trattato di filosofia”), lo ritroviamo sotto il titolo *De Principio Efficiente, seu de Causis Rerum* - “ Du Principe Efficient [ou : agissant...] autrement dit des Causes des Choses”, - nell’edizione delle *Opera Omnia* (“Opere complete”) di Gassendi (sei volumi, Lyon, 1658 — riedizione in facsimile, Stuttgart-Bad Cannstadt, 1964), al tomo I, pp. 283-337.

Il mio ragionamento è che c'è qualcosa di mirabile nell'uomo...

con l'artificio scenico indicato alla fine della tirata :

*Si lascia cadere girandosi*

che riporta alla realtà materiale in cui constatiamo tanto la finalità quanto la sua assenza, la stazione eretta come la caduta, il naso che fiuta (penso alla scena della cena...) e quello che si rompe (Don Giovanni che commenta la caduta : “Bene ! ecco che il tuo ragionamento s'è rotto il naso”) — questo secondo ragionamento di Sganarello è dunque di un altro ordine, e rinvia ad un altro contesto filosofico che non era stato, credo, fin qui individuato, forse in mancanza di edizioni moderne accessibili dei testi, o forse anche, in questo caso come in altri, per difetto di presa sul serio dell'humour molieriano.

La chiusa del dialogo, con la fine in forma di borbottamento della prima ragione, serve ad indicare che qui si tratta senz'altro di un altro argomento o per lo meno di un'altra versione di esso :

Quei nervi, quelle ossa, quelle vene, quelle arterie, quei... quel polmone, quel cuore, quel fegato e tutti quegli altri ingredienti che si trovano al loro posto e che...

l'invocazione di Sganarello supplicante affinché lo si interrompa :

... e che... Oh ! Diamine, interrompetemi dunque, se volete, non riesco a disputare se non mi s'interrompe : state tacendo apposta e mi lasciate parlare con una bella malizia...

e l'invito impietosamente laconico che gli oppone Don Giovanni, di proseguire:

Aspetto che il tuo ragionamento sia terminato.

E al di là dell'analogia che unisce i due momenti tramite l'apparente ripetizione, ciò è quanto mostra il contenuto della prova allegata — che fa risuonare la constatazione del primo argomento :

Eccovi là, voi, ad esempio, voi ci siete...

nell'esclamazione del secondo :

Eccomi qua, ciò non è meraviglioso ... ?

il cui effetto di eco doveva essere accompagnato da un bell'artificio scenico...

Attraverso ripetizione e artificio scenico, al di là della somiglianza stilistica con il passaggio di Gassendi citato sopra per chiarire il primo argomento, il nervo del ragionamento si riduce qui a dare atto, come grande meraviglia, della capacità propria di ciò che “ho nella testa” di avere diversi pensieri e di agire sul “mio corpo” :



Il mio ragionamento è che c'è qualcosa di mirabile nell'uomo, checché ne possiate dire voi, qualcosa che tutti i dotti non saprebbero spiegare. Eccomi qua, ciò non è meraviglioso? e che io abbia qualcosa nella testa che pensa cento cose diverse in un solo momento e fa del mio corpo tutto ciò che vuole? Voglio battere le mani, sollevare il braccio, alzare gli occhi al cielo, abbassare la testa, muovere i piedi, andare a destra e a sinistra, avanti e indietro, girarmi...

*Si lascia cadere girandosi*

Questo “ragionamento” m'aveva incuriosito da gran tempo per via dell'eco che risvegliava in me di numerosi passaggi notevoli di Malebranche riguardanti tanto il potere apparente che l'anima esercita sui suoi pensieri quanto il potere che essa esercita sul corpo : eco alla lettera impossibile, poiché la filosofia di Malebranche si fa conoscere con la prima edizione di *La Ricerca della verità*, apparsa nel 1674, un anno dopo la morte di Molière.

Ma la risonanza si spiega molto bene qualora si ricordi che Malebranche non ha inventato l'occasionalismo e vediamo nel “ragionamento” di Sganarello una ripresa parodistica delle spiegazioni occasionalistiche inventate esattamente alla stessa epoca, per dar conto del funzionamento dell'unione dell'anima e del corpo, da gente che era amica di Molière.

Una breve digressione permetterà di accertarcene : digressione in avanti nell'opera di Molière — indietro, nella presente opera.

*“ Non oso dire di averne scoperto il segreto ”*

A proposito del Maestro di filosofia del *Borghese gentiluomo*, ho avuto occasione di ricordare che se c'è da credere a Grimarest, il modello del personaggio sarebbe quel grande amico di Molière che fu Rohault, il quale avrebbe nondimeno rifiutato di prestare il cappello alla rappresentazione, sapendo l'uso che se ne sarebbe fatto. Ho anche ricordato, indipendentemente dalla sorte del personaggio, che la fonte reale del testo della lezione di “ortografia” che vi professa — come è stato riconosciuto da gran tempo — è il *Discorso fisico della parola* (1668) del cartesiano Géraud de Cordemoy, relazione comune a Molière e Rohault, la cui “lezione”, in se stessa, non è in alcun modo ridicolizzata.

Se c'è qualcosa da dire sulle connotazioni di questi interventi del Maestro di filosofia — ho tentato di abbozzarne alcune — ciò è soprattutto a titolo retrospettivo, tenuto conto della presenza altamente significativa dello stesso filosofo nell'episodio precedente, e capitale, dell'opera di Molière di cui qui ci occupiamo.

In effetti, Cordemoy è l'autore di uno dei testi fondatori dell'occasionalismo, in un contesto filosofico che è quello delle difficoltà del sistema di Cartesio nel dar conto dell'unione dell'anima e del corpo — del suo statuto metafisico : Cartesio si era sbarazzato del problema forgiando lo

strumento concettuale paradossale, anzi inintelligibile, della loro unione sostanziale come formante una sorta di terza sostanza creata —, e del suo funzionamento per il quale quel creazionismo era accompagnato da un finalismo che Cartesio intendeva limitare a questa sola regione dell'unione dell'anima e del corpo.

L'invenzione dell'occasionalismo è una delle soluzioni cercate dai successori di Cartesio per uscire dalle impasse dell'unione dell'anima e del corpo e si colloca tra le figure e le metamorfosi di quel creazionismo finalista che costoro estendono, in certo senso, ai moti interiori dell'anima stessa e alle azioni che i corpi sembrano esercitare gli uni sugli altri : nel caso degli stati dell'anima, o "idee", causate da stati e movimenti del corpo — nel caso di stati e movimenti causati da idee come pure in quello di idee che fanno seguito ad altre idee e di movimenti che fanno seguito ad altri movimenti —, in entrambi i casi, dunque, gli uni sono la pura e semplice *occasione* degli altri e si può, si deve, persino, accontentarsi di stabilire le loro leggi di successione quali sono state definite al momento della Creazione.

Di questa tesi generale che deve permettere di edificare una scienza in qualche modo positiva senza preoccuparsi più di metafisica, il filosofo cristiano Malebranche ha fatto lo strumento concettuale della sua filosofia, illustrando la radicale impotenza metafisica di tutto ciò che è creato ad avere un'azione in proprio, poiché soltanto Dio è la causa efficace e l'uomo si trova così posto sotto la sua totale dipendenza : quando voglio muovere il mio corpo o taluna delle sue parti e vi riesco, senza sapere come ciò avvenga, in realtà è Dio che opera in questa occasione, secondo le leggi che ha stabilito da tutta l'eternità, come lo fa anche per la successione delle idee nel mio intelletto, sulla quale la mia anima non ha maggiore potere, ed Egli opera *in occasione della* mia attenzione, facoltà psicologica elevata così da Malebranche alla dignità di una "preghiera naturale", ed è unico Fattore della mia libertà.

Ma quest'utilizzazione è lo specifico di Malebranche: la preoccupazione teologica che lo anima non era quella degli inventori della dottrina i quali la intendevano innanzitutto come un comodo mezzo per fornire spiegazioni puramente positive di ciò che avviene nel loro ambito di studio, trincerandosi, in maniera meno scabrosa di quanto non avesse fatto Cartesio, dietro le leggi stabilite dal Creatore.

Nella fattispecie, la fondazione dell'occasionalismo è segnata da due opere contemporanee e parallele, apparse entrambe nel 1666 : il *Trattato dello spirito umano* del medico Louis de La Forge e la *Distinzione del Corpo e dell'Anima in sei discorsi, per servire da spiegazione alla Fisica*, di Géraud de Cordemoy, i cui stessi autori erano in stretta relazione.

E anche nella fattispecie, constatiamo che il testo di Molière-Sganarello si trova più vicino a quello di Cordemoy.

Si tratta del " Quinto Discorso " della *Distinzione del Corpo e dell'Anima* che inizia così :

Questo rapporto meraviglioso dei nostri movimenti e dei nostri pensieri mi dà occasione di parlare dell'unione del nostro corpo e della nostra anima e della maniera in cui agiscono l'uno sull'altra. Sono due cose che sono state sempre ammirate senza spiegarle. Non oso dire di averne scoperto il segreto : ma mi sembra di non aver più nulla da desiderare su questo punto...<sup>74</sup>

inizio dove, in un contesto semantico e concettuale identico, la presenza dei termini che faranno ritorno nell'argomentazione di Sganarello, *meraviglioso, mirabili/ammirate, spiegare*, potrebbe bastare a firmare il prestito.

E se si obiettasse, non senza qualche ragione apparente, che la cronologia rende tale prestito impossibile — la prima edizione della *Distinzione del Corpo e dell'Anima*, presso Florentin Lambert a Parigi, è datata 16 gennaio 1666 — la fine della seguente frase :

... ma mi sembra di non aver più nulla da desiderare su questo punto ; e alcuni miei amici ai quali ho comunicato diverse volte i miei pensieri su quest'argomento, da sette o otto anni, mi vogliono persuadere che sono veri

permette di togliere il dubbio — e saremmo quasi tentati di credere che essa è destinata a far valere la pertinenza della citazione che, di fatto, ne dà Molière...

Ma senza lasciarsi andare a quest'interpretazione ossessiva, sicuramente l'indicazione autorizza a vedere nel testo di Molière un'utilizzazione dell'altro testo, ancora inedito, del suo amico Cordemoy.

Il carattere umoristico di tale utilizzazione deve sorprendere ancor meno dell'eco offerta, nelle righe precedenti, a testi gassendisti : l'uso più esteso e più letterale che Molière farà del *Discorso fisico della parola* in *Il Borghese*, senza che Cordemoy ne sia rimasto apparentemente offeso, mostra che tra i due amici l'humour era condiviso...

“ *Sganarello, il Cielo !* ”

Nel “ ragionamento ” su e col quale Sganarello si rompe il naso, teologie gassendiane e cartesiane sono dunque congedate — e atterrate — l'una dietro l'altra.

Questo primo “ragionamento” troverà eco nel “bel ragionamento” con cui Sganarello “libera il suo cuore” alla fine della scena II dell'atto V, per denunciare l'ipocrisia del suo padrone<sup>75</sup>, ragionamento burlesco in forma di

---

<sup>74</sup> Nell'edizione Pierre Clair e François Girbal delle *Œuvres philosophiques* di Géraud de Cordemoy (Paris, P.U.F., 1968), p. 145. Il passaggio corrispondente di De La Forge, all'inizio del capitolo 13 del *Trattato dello spirito dell'uomo* : “L'unione che esiste tra lo Spirito e il Corpo è tanto mirabile che non penso vi sia nell'ordine naturale delle cose nulla di più atto a suscitare dello stupore e di far conoscere la grandezza della potenza e della saggezza di Dio” ecc. (in Louis de La Forge, *Œuvres philosophiques*, ed. Pierre Clair, p. 204) è meno direttamente vicino all'argomento di Sganarello.

<sup>75</sup> Ed. Pléiade, pp. 81-82.

“sproloquio” o di “accozzagliamento” (*fatrasie*) del quale Georges Couton nota, a giusto titolo, che la presenza in quel momento della scena “difficilmente si concilia con intenzioni edificanti”<sup>76</sup>.

Oltre il contenuto stesso degli opposti “ragionamenti” di Don Giovanni e Sganarello e la loro forza rispettiva, nell’affermazione e nell’autodistruzione... mettono all’opera un gioco sui termini che, in filigrana nei discorsi di Don Giovanni, potrebbero riassumere da un lato un verso zoppicante come questo:

\* *Io vedo, so, credo che due più due fa quattro*

e dall’altro la sarcastica interiezione che questi lancia a Sganarello, a parte dinanzi alle imprecazioni di Donna Elvira :

DONNA ELVIRA : Ah ! scellerato, [...] sappi che il tuo crimine non resterà impunito e che persino il Cielo, di cui ti prendi gioco, saprà vendicarmi della tua perfidia.

DON GIOVANNI : Sganarello, il Cielo !

La sostituzione, imposta dal gusto dell’epoca<sup>77</sup>, del “Cielo” a Dio, permette in effetti, durante tutta la commedia, una proliferazione del termine alquanto impressionante, compreso in quelle posizioni in cui non è meno in evidenza, come nel “ragionamento” di Sganarello che abbiamo appena citato, alla fine della scena II dell’atto V (ed. Pléiade, p. 82) :

Oh Cielo ! che intendo qui ? Non vi mancava altro che di essere ipocrita, [...] l’anima è ciò che ci dà la vita; la vita finisce con la morte; La morte ci fa pensare al Cielo; il Cielo è sopra la terra; la terra non è affatto il mare...

come anche nell’uso derisorio che ne fa Don Giovanni, nella scena successiva (pp. 82-84), quando continua a recitare dinanzi a Don Carlos il suo personaggio di ipocrita (“Io obbedisco alla voce del Cielo [...] è il Cielo che lo vuole [...] il Cielo lo ordina in tal modo [...] Prendetevela col Cielo...”) — e quest’effetto d’eco va individuato al di qua e al di là della commedia.

Al di qua, beninteso, in tutto il *Tartufo*, attraverso i discorsi di Madama Pernelle (vv. 53, 78, 119, 147), di Orgone (vv. 286, 299, 419, 423 ecc.) — e in quelli di Cleante, in eco critica (vv. 324, 370, 376, 402) — poi, beninteso, nei discorsi dello stesso Tartufo, fin dal secondo verso della sua entrata in scena (v. 854) e in seguito di continuo (vv. 879, 889, 901, 936 ecc.).

Per quanto riguarda l’al di là del *Don Giovanni*, ci ritorneremo.

E se ho prestato a Molière e a Don Giovanni una parodia in forma di verso alessandrino fittizio della rivelazione di Paolina nel *Polyeucte* di Corneille, è per segnalare un altro gioco d’eco, quello del dialogo del “credere”, del “sapere” e del “vedere”, degli “occhi”, della “luce” o delle

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 1318.

<sup>77</sup> Vedi G. Couton, *ibid.*, p. 29.

“luci”, e dell’accecamento che corre lungo tutto il *corpus* molieriano, innanzitutto ancora e in primo luogo nello stesso *Tartufo*<sup>78</sup>.

Gli elementi d’irreligione teorica che fornisce la lettera — quanto meno — del *Don Giovanni* non comparivano nel *Tartufo* e non potevano comparirvi — la questione, riguardo questa commedia, è di sapere se la denuncia della devozione pratica, alla maniera del personaggio eponimo, miri alla falsa o alla vera, all’impostura dei falsi devoti o all’impostura religiosa in generale, nel senso in cui la metteva in questione, se non in scena, il mito dei tre impostori, a cui fa irresistibilmente pensare il sottotitolo del primo e dell’ultimo *Tartufo*.

Che la seconda ipotesi rischi di essere quella giusta lo attestano — al di là di ogni testimonianza esterna, priva di interesse nei riguardi del significato della commedia presa in se stessa — gli artifici scenici e linguistici interni come quelli che abbiamo appena segnalato, e le eco che se ne possono trovare nel resto dell’opera.

### “L’astrologia è un affare di Stato”

A tal riguardo, la conferma più solida del significato da dare al *Tartufo* e al *Don Giovanni*, per un effetto di sorpresa tutto nella maniera “libertina”, Molière ce la fornisce proprio là dove meno ci si attendeva d’incontrarla — cioè nella commedia galante degli *Amanti magnifici*, creata in guisa di divertimento di corte il 4 febbraio 1670, ossia giusto un anno dopo l’autorizzazione finale del *Tartufo*.

L’intrigo offre a Molière l’occasione per fustigare nel personaggio dell’astrologo Anassarco, un ciarlatano, il falso sapere di cui questi si vanta e la popolarità di cui le scienze curiose godono a corte — qui la corte della principessa Aristione.

Se come mostra Georges Couton nella sua presentazione tale denuncia mira insieme alla moda, l’astrologia stessa e, retrospettivamente, al falso erudito Jean-Baptiste Morin che era stato egli stesso un virulento accusatore di Gassendi e come tale vilipeso e ridicolizzato da Bernier, il discorso e la posta in gioco si spingono più in là — più in là persino del semplice sviluppo del

---

<sup>78</sup> Vedi in particolare l’atto I, scena V (Orgone-Cleante), verso 318 e seguenti (“Cleante : Ecco i soliti discorsi che fate voi e i vostri simili : / pretendereste che fossero tutti ciechi come voi. / Secondo voi aver la vista buona è segno di libertinaggio” ecc.); atto III, scene III (Tartufo-Elmira), verso 933 sgg., e VI (vv. 1091-1100); atto IV, scena V (Elmira-Tartufo-Orgone sotto la tavola...), con il “E l’ho ridotto al punto che può vedere tutto senza credere a nulla” di Tartufo (v. 1526); atto V, scene III (madama Pernella, Orgone, Dorina), con il “l’ho visto, dico, visto con questi miei occhi, visto / quello che si dice visto...” di Orgone (v. 1676-1677) e il “Voi non volevate affatto credere, e ora non vi si crede” di Dorina (v. 1696), tutte occorrenze da tenere a mente al momento della rivelazione fatta a Madama Pernella nella scena V (vv. 1811-1814 : “ORGONE : Vedete bene, madre mia [...] MADAMA PERNELLA : Io sono sbalordita e davvero casco dalle nuvole !”).

“ciclo dell’ipocrisia”<sup>79</sup> inaugurato dal *Tartufo*. Non so se è stato rilevato a sufficienza fino a che punto in tale situazione, quella insieme del ripiego strategico operato dopo il *Don Giovanni* e del trionfo tattico che in fin dei conti gli è appena valso grazie ad esso, Molière afferra l’occasione di questa commedia, *Gli Amanti magnifici*, per far sapere impunemente che, nonostante tutto, lui persiste e firma.

E lo fa innanzitutto attraverso il ruolo di Clitida, il “buffone di corte”, che sappiamo era un ruolo recitato dallo stesso Molière, e una cui replica almeno rende chiaramente manifesto il fatto che qui egli è senz’altro il suo portavoce : in effetti, nella scena II dell’atto I, in seguito ad una serie di strali sarcastici lanciati, dinanzi alla principessa, contro l’astrologo e alle repliche acide e minaccianti di quest’ultimo nell’invitare il suo detrattore a “offrire a Madame scherzi migliori”<sup>80</sup>, Clitida risponde :

Certo! Li offriamo come meglio possiamo. Voi parlate facile come vi pare, e infatti il mestiere di buffone non è come quello dell’astrologo. Ben mentire e ben scherzare sono due cose molto diverse, ed è senz’altro più facile ingannare la gente che farla ridere<sup>81</sup>,

discorso nel quale si riconosce facilmente la replica a ciò che Dorante aveva sostenuto, in nome di Molière, nella *Critica della Scuola delle Mogli*<sup>82</sup>.

Una “firma” che non fa che rendere ancor più significativo — in risposta stavolta all’interrogativo di Aristione, a modo suo, senza dubbio, non meno rilevante :

Eh ! che cosa vuol dire ciò, dunque ?

il detto a parte di Clitida :

CLITIDA, *parlando tra sé* : Tacete ! impertinente che siete. Non sapete proprio che l’astrologia è un affare di stato e che non bisogna toccare in nessun modo quella corda ? Ve l’ho detto tante volte, siete troppo emancipato e vi prendete certe libertà che vi giocheranno un brutto scherzo: vi avverto; vedrete che uno di questi giorni vi daranno un bel calcio in culo e vi caceranno via come un furfante. Tacete, se siete saggio<sup>83</sup>,

messa in guardia contro se stesso che, da parte di Molière, vale come una sfida in forma di sberleffo nei confronti dei suoi detrattori devoti e insieme come

---

<sup>79</sup> G. Couton, Introduzione alla sua edizione delle *Œuvres complètes* di Molière, ed. Pléiade, to. I, p. XXXV.

<sup>80</sup> Ed. Pléiade to. II, p. 654 in basso.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 655 in alto.

<sup>82</sup> Per opposizione alle “commedie serie” in cui “basta [...] dire cose di buon senso e scritte come si deve [...] nelle altre si deve scherzare ; ed è una strana impresa quella di far ridere la gente onesta” (to. I, p. 661).

<sup>83</sup> *Ibid.*, to. II, p. 655. Il discorso, nella commedia, fa eco all’appello alla repressione lanciato da Anassarco, qualche riga prima : “Con tutto il rispetto che vi devo, Madama, c’è una sola cosa incresciosa nella vostra corte, è che tutti si prendono la libertà di parlare e l’uomo più onesto è esposto qui ai lazzi del primo cattivo buffone” (p. 654).

promessa di circospezione all'indirizzo del sovrano, ma anche come indicazione del carattere puramente strategico di questa ritirata, rendendo chiaro il fatto che lui non ha abbandonato nulla delle sue posizioni e non smette di pensarle...

Di fatto, Clitida tacerà fino al termine della scena, in cui non si parlerà più dell'astrologia né di astrologia.

E quando sarà di nuovo messo in questione l'argomento, nella prima (e unica) scena dell'atto III, Clitida si limiterà a qualche inciso beffardo in forma d'ironica approvazione, lasciando stavolta all'eroe Sostrate il compito di presentare, in una lunga e dura tirata, una critica in piena regola dell'astrologia, degna del maestro Gassendi e dell'amico Bernier<sup>84</sup>.

Che si'bbia a che fare qui con la disputa de *L'Impostore* e che Anassarco sia senz'altro una nuova incarnazione di Tartufo, lo si può vedere dai discorsi che aveva sostenuto prima, nella stessa scena, e il battibecco armato che seguirà la carica di Sostrate.

Prendendo occasione dall'imbarazzo della principessa Aristione dinanzi all'"irrisolutezza" di sua figlia Erifila nello scegliere fra due pretendenti dichiarati, i due "amanti magnifici" Ificrate e Timocle, Anassarco ritorna a proporre i suoi servigi di astrologo : lo faceva vantando "i lumi che il Cielo può gettare su questo matrimonio", arguendo da ciò che "la gloria e la prosperità che il Cielo prometterà all'una o all'altra scelta" saranno "sufficienti a determinarla", e che "colui il quale resterà escluso" non potrebbe "offendersi quando sarà il Cielo stesso a decidere tale preferenza"<sup>85</sup>.

Il Cielo, nominato così tre volte in una sola replica, ricorre ben cinque volte in poche righe, nelle repliche seguenti, e non mi sembra vi sia alcun dubbio che tale insistenza faccia segno in direzione di ciò che è stato osservato nel *Tartufo*.

Quanto allo scambio che segue alla tirata di Sostrate, mi sembra esemplare del gioco linguistico sulle luci, gli occhi, il credere e il vedere che ne costituiva un *leitmotiv* :

SOSTRATE : [...] Qual Dio ce l'ha svelata [l'astrologia], o quale esperienza ha potuto formarla, dall'osservazione di tal numero immenso di astri che ancora non si è riusciti a vedere due volte nella medesima disposizione ?

ANASSARCO : non sarà difficile farvelo capire.

SOSTRATE : Sarete più abile di tutti gli altri.

CLITIDA : Vi farà un discorso su tutto ciò quando vorrete.

IFICRATE : se voi non capite le cose, almeno potete crederle sulla base di ciò che si vede ogni giorno.

SOSTRATE : Siccome i miei sensi sono così grossolani che non sono riusciti a capirci nulla, anche i miei occhi sono così sfortunati da non aver mai visto nulla.

IFICRATE : Secondo me, ho visto e visto cose assolutamente convincenti.

TIMOCLE : E anch'io.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 678-679.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.677.

SOSTRATE : Siccome voi avete visto, fate bene a credere e ci vuole proprio che i vostri occhi siano fatti in modo diverso dai miei.

IFICRATE : Ma finalmente la Principessa crede all'astrologia e mi sembra che si può senz'altro credere insieme a lei. Sostrate, forse Madama non ha spirito e sensi ?

SOSTRATE : Signore, la questione è un po' violenta. Lo spirito della Principessa non è una regola per il mio e la sua intelligenza può innalzarla a dei lumi cui i miei sensi non possono attingere.

ARISTIONE : No, Sostrate, non vi dirò nulla sulla gran quantità di cose alle quali non do affatto più credito di quanto non facciate voi. Ma per l'astrologia mi è stato detto e fatto vedere delle cose tanto positive che non posso metterla in dubbio.

SOSTRATE : Madama, non ho nulla da rispondere a ciò<sup>86</sup>.

Così, alla maniera di Clitida nell'atto I, Sostrate si sottomette apparentemente alla credenza regnante la quale, fatta salva la caricatura, è dello stesso ordine delle credenze di Sganarello...

Resterà da illustrare attraverso lo svolgimento dell'intrigo e dell'epilogo, la fondatezza della loro denuncia e a rallegrarsi allora, con discrezione, del giusto ritorno del "calcio in culo", nel culo dell'impostore smascherato<sup>87</sup>.

Lo scambio di discorsi che abbiamo appena citato equivale, comunque, ad una sistematica messa in opposizione, se oso dirlo, dell'accecamento della Grazia ai Lumi della Ragione; e anche le vanterie di Anassarco sui lumi del "Cielo" possono segnalare il fatto che Tartufo e lui, l'astrologo e il devoto, fanno commercio ciascuno a modo suo, cosa che rende tanto pericolosa la denuncia della loro impostura, come ricordava il discorso tra sé, a parte, di Clitida-Molière.

Ma tutto questo suggerisce che i due ruoli e i due personaggi d'ipocriti o impostori fanno anche tutt'uno e si può vedere nell'astrologia degli *Amanti magnifici* la metafora della religione, e nella denuncia che se ne fa, la denuncia metaforica dell'impostura religiosa, dei suoi meccanismi e strumenti...

Ci sarebbe materia per proseguire questa ricerca delle vie deviate dell'irreligione attraverso l'opera e le sue eco.

Potrei far valere ancora, a tal proposito, nel *Tartufo*, il gioco con cui nei discorsi di Cleante la caratterizzazione dei "veri devoti" e della vera devozione resta, nel suo contenuto, puramente negativa, suggerendo che in tutto ciò che può avere di buono la devozione non si tratta d'altro che di qualità umane e

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 679-680. Cfr. poco prima della stessa tirata, il discorso di Timocle : "Sono abbastanza incredulo in una bella quantità di cose, ma per quanto concerne l'astrologia non c'è nulla di più sicuro e di più costante del successo degli oroscopi che essa trae", e la risposta di Clitida: "Sono cose fra le più chiare del mondo" (p. 678) che fanno eco, con discrezione, alle professioni di fede di Sganarello nei riguardi della medicina del monaco burbero, nel *Don Giovanni*.

<sup>87</sup> Disillusi, "entrambi i Principi [...] hanno fatto esplodere il loro risentimento contro di lui, finché, di parola in parola, le cose si sono scaldate a tal punto che costui ne ha ricevuto un po' di ferite dalle quali non si sa bene che cosa accadrà..." (p. 688). Per il gioco del vedere, del sapere e del credere cfr. ancora in un contesto meno teso, *Le Intellettuali*, IV, II, vv.1291-1296, e V, ultima scena, vv. 1719-1721.



questa vera devozione potrebbe senz'altro essere solo la risorgiva della *vera pietas* di Lucrezio — a tal punto che il commento del *Tartufo* fornito sulla cosa dalla *Lettera sulla commedia dell'Impostore* sostituisce quasi ovunque al termine “devozione” quello di “virtù”, il che permette al suo autore, in una prospettiva che sembra senz'altro essere quella di Molière, di far ricorso a formulazioni rovesciabili le quali fanno pensare singolarmente a quelle della filosofia dell'Illuminismo e alle loro procedure intellettuali : se si dà per “certo”

che la religione non è altro che la perfezione della ragione, almeno per la morale, essa la purifica, l'eleva e dissipa soltanto le tenebre che il peccato originale ha diffuso nel luogo della sua dimora, insomma che la religione non è altro che una ragione più perfetta...<sup>88</sup>

non saremo condotti, passo per passo, un giorno, all'idea<sup>89</sup> che il perfezionamento della ragione deve permettere di fare a meno di religione...?

### *Ma io, chi sono io ?*

Ma io, chi sono io, ora che suppongo  
che vi è qualcuno, che è estremamente potente,  
e, se oso dirlo, malizioso e astuto,  
che impiega tutte le sue forze e tutta la sua  
abilità ad ingannarmi?  
CARTESIO, *Seconda meditazione*<sup>90</sup>.

Accanto alle questioni gravi, sotto il loro portamento comico, allegorico o satirico, che le opere centrali del *Tartufo* e del *Don Giovanni* propongono in e con questa dimensione in margine alle battaglie e alle prove cui hanno trascinato Molière, e dopo queste battaglie, la sorridente commedia dell'*Anfitrione*, con il suo sfondo d'attualità mondana, non è meno carica di eco e di sottintesi filosofici, nella tonalità stavolta dell'humour, che segna tutta la commedia e ne costituisce il fascino : a fare le spese dell'operazione è tutta una serie di filosofemi cartesiani, egologici, antropologici e teologici.

L'eco dell'egologia cartesiana s'inscrive nell'intrigo, in modo del tutto particolare nel confronto tra lo schiavo Sosia e il dio Mercurio che ne ha preso le sembianze per sostenere l'avventura amorosa con Alcmene in cui il suo

<sup>88</sup> *Ibid.*, to. I, p.1170.

<sup>89</sup> Cfr. una formula come quella di Helvétius nella *Prefazione al Dello Spirito* : “... ogni morale i cui principi sono utili al pubblico è necessariamente conforme alla morale della religione, la quale non è altro che la perfezione della morale umana” (ed. Corpus Fayard, Paris, 1988, p. 9).

<sup>90</sup> Cartesio, *Opere cit.*, a cura di E. Garin, vol. 2, p. 25.

padrone e padre Giove si è impegnato, ed era stata notata, com'è noto, da Vico nel suo *De Antiquissima Italorum Sapientia ex Linguae Latinae Originibus eruenda*: al capitolo I, § II (“Della verità prima secondo le *Meditazioni* di René Descartes”). Vico accostava espressamente il *cogito* cartesiano alla protesta di Sosia che dichiarava all'incirca : “ma alla fine, quando ci penso, è sicuro, sono senz'altro lo stesso che sono sempre stato”.

Eppure, siamo costretti a constatare che la protesta in questione è quella che già troviamo in Plauto (*Anfitrione*, vv. 441-447), in cui compare al verso 447 : *Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fuit*, che ho appena tradotto; e Vico si riferiva a questa citazione, senza neanche menzionare Molière.

Ma è precisamente tale constatazione a permetterci di apprezzare il gioco di Molière e il partito che questi trae dall'analogia così individuata.

### *Io è un altro*

L'*Anfitrione* di Molière, in effetti, ha sicuramente come fonte e modello l'omonima commedia di Plauto; e non c'è dubbio perciò che utilizzi abbastanza fedelmente l'adattamento francese fattone da Rotrou, nel 1636, con il titolo *I Sosia*.

Nel caso che c'interessa — innanzitutto il lungo dialogo tra Sosia e Mercurio (atto I, scena II, vv. 261-529) sul tema “Io è un altro” : è possibile che *io (je)* non sia *io (moi)* ? che sia *l'altro* ad essere me ? — va fatto uno spoglio serrato del testo, confrontandolo con le sue “fonti”, per individuare ciò che appartiene a Molière in proprio, e scoprirvi subito, senza equivoci, una messa in questione ironicamente profonda dell'antropologia cartesiana, nei suoi presupposti e implicazioni...

### *“ Mi sembra che io sono io ”*

Ad una prima lettura, questo dialogo tra il vero Sosia e il falso — il dio Mercurio che ha appena preso il suo posto e gli impone di riconoscerlo — non può mancare, in effetti, di dare l'impressione di un gioco sul *cogito*...

Particolarmente eclatanti sono passaggi come :  
— quello in cui, rispondendo all'esclamazione di Mercurio (vv. 357-358) :

O la terribile menzogna ! e l'estrema impudenza !  
Tu osi sostenermi che il tuo nome è Sosia ?

Sosia ribatte (vv. 359-362):

Molto bene : lo sostengo, per la grande ragione

Che tale ha fatta la suprema potenza degli Dei  
E che non è in mio potere il dire no,  
Ed essere un altro da me stesso...

- quello in cui, liberato per un certo tempo dalla minaccia dei colpi di Mercurio, Sosia ritorna sulla sua protesta d'identità :

Chi ti ha gettato, dico, in codesta fantasia ?  
Che cosa te ne verrà dal togliermi il mio nome ?  
E infine, puoi tu quand'anche fossi un demone, far sì  
Che io non sia io ? Che io non sia Sosia ?...

- la lunga tirata (vv. 424 sgg.) in cui, a dispetto del ritorno della minaccia di Mercurio, Sosia rinnova la protesta di quell'evidenza alla quale non può opporsi :

Non importa, non posso annullarmi per te,  
E soffrire un discorso tanto lontano dalle apparenze.  
Essere ciò che io sono è in tuo potere?  
E posso cessare d'essere io ?  
S'è mai osata una cosa simile ?  
E si possono smentire cento urgenti indizi ?  
Sogno forse ? Sono addormentato ?  
Ho lo spirito turbato da potenti trasporti ?  
Non sento senz'altro che sono sveglio ?  
Non mantengo ancora saldo il mio buon senso ?...

- la tirata (vv. 484 sgg.) in cui, mettendosi a dubitare di se stesso dinanzi alla pertinenza delle risposte del suo simile — troppo simile... —, Sosia inciampa, ancora una volta, nell'evidenza della sua conoscenza di sé :

Non una sua parola mente, ad ogni battuta,  
E di me stesso inizio a dubitar fortemente  
Vicino a me, per forza, c'è già Sosia ;  
Potrebbe senz'altro esserlo anche con la ragione.  
Eppure, quando mi tocco e mi ricordo  
Mi sembra che io sono io.  
Dove posso incontrare qualche lume più fedele  
Per sbrogliare il fatto che io vedo ?  
Ciò che da solo ho fatto e che nessuno ha visto,  
A meno d'essere me stesso, non lo si può sapere...

- o quella in cui l'evidenza della necessità, per se stesso, di “essere qualcosa” gli ispira un'ultima resistenza :

Non riuscirei a negare, alle prove che mi espongono,  
Che tu non sia Sosia, e vi do il mio assenso.  
Ma se tu lo sei, Sosia, dimmi chi vuoi ch'io sia.  
Perché è necessario, certo, ch'io sia qualcosa...

## Modelli

In un secondo tempo ci si mette a dubitare, perché è sicuro che lo sviluppo della scena segue da vicino quello della scena corrispondente dell'*Anfitrione* di Plauto (atto I, scena I, vv.263-462) e il suo stesso testo, in cui troviamo dunque, al verso 447, il *cogito* da cui siamo partiti... —, e ancor più da vicino, l'adattamento che ne aveva fatto Rotrou in *I Sosia* (atto I, scena III, nella fattispecie la seconda parte della scena, vv. 274-462), adattamento validissimo, e ci piacerebbe persino immaginare che Cartesio stesso si fosse in qualche modo divertito ad imitarlo, nello sviluppo del dubbio iperbolico, rappresentando quest'ultimo la specificità delle *Meditazioni* (redatte nel 1640...) in rapporto al *Discorso sul metodo* del 1637 (la prima edizione dei *Sosia* è del 1638...).

## Scarti

Tuttavia, ad una terza lettura, un serrato confronto dei testi permette di confermare la prima impressione, di accertarsi che, quanto a lui, Molière aveva sentito quest'analogia e/o dipendenza del *cogito* cartesiano nei riguardi della situazione e del testo dei suoi predecessori, e se ne serve per spingersi ben oltre: lo fa con tocchi leggeri, inflessioni e accenti, con rare aggiunte che apporta ai suoi modelli e con ciò si diverte a scivolare in e sotto una trama e dei testi che vi si prestavano a meraviglia, una messa in scena, una presa in giro e una messa in questione del *cogito* e dell'antropologia cartesiana.

Lo fa innanzitutto con la *messa in situazione* fornita dal Prologo, il dialogo tra Mercurio e la Notte (vv. 1-154) che è tutto farina del suo sacco.

Al centro di tale Prologo, prendendo a pretesto le metamorfosi di Giove, Molière poteva — sul tono dell'humour e dello scherzo — *mettere in prospettiva il confronto delle tre nature*: divina, umana e animale, in particolare con lo scambio di repliche dei versi 76-107 che iniziano così : (vv. 76-80) :

LA NOTTE

Ammiro Giove, eppure non capisco  
Tutti i travestimenti che gli vengono in mente.

MERCURIO

Egli vuole gustare così tutte le specie di condizioni,  
Ed è agire da Dio che non è una bestia.

E si concludono con (vv.106-107) :

MERCURIO

[...]  
E nei moti dei loro teneri ardori  
Le bestie non son poi così bestie come si pensa.

“ *Posso io smettere d’essere io ?* ”

Lo fa, poi, con un netto *spostamento d’accento* riguardante l’*identità* stessa di Sosia.

Nei predecessori l’accento è posto, prima di tutto, sul *nome* di Sosia e sulla sua *condizione*, la sua qualità di *schiaivo* o *servitore* del suo *padrone* Anfitrione.

Pur conservando ampiamente questi termini e il loro gioco reciproco, Molière ne prende una certa distanza per insistere sul puro e semplice “essere io” — così (vv. 424-427) :

Non importa, non posso annullarmi per te,  
E soffrire un discorso tanto lontano dalle apparenze.  
Essere ciò che io sono è in tuo potere?  
E posso cessare d’essere io ? [...]

Questa inflessione rinvia in modo più radicale all’introduzione di termini e di formule dalle connotazioni filosofiche e dalla carica concettuale forte, il cui stesso *scarto*, in rapporto ai testi-fonte, segna energicamente la o le intenzioni soggiacenti — termini e formule energicamente marcati *sul versante cartesiano* :

### *Aggiunte*

In particolare, seguendo innanzitutto l’ordine della scena e sottolineandone in corsivo ciò che è proprio di Molière, rilevo i seguenti apporti :

— 1 (v. 310) :

MERCURIO  
Qual è il tuo destino, dimmi ?  
SOSIA  
*D’essere uomo e di parlare.*

— 2 (vv. 314-319) :

MERCURIO  
Risolutamente, per amore o per forza,  
Voglio di te sapere, traditore,

*Quello che fai, donde vieni da prima,  
Dove vai, di chi puoi essere.*  
SOSIA  
*Faccio il bene e il male, volta a volta ;  
Vengo di là, vado di qua; appartengo al mio padrone.*

— 3 (vv. 357-362) :

MERCURIO  
O la terribile menzogna ! e l'estrema impudenza !  
Tu osi sostenermi che il tuo nome è Sosia ?  
SOSIA  
Molto bene : *lo sostengo, per la grande ragione  
Che tale ha fatta la suprema potenza degli Dei  
E che non è in mio potere il dire no,  
Ed essere un altro da me stesso.*

— 4 (vv. 379-382) :

MERCURIO  
Ebbene ! Sei tu Sosia adesso ? che ne dici ?  
SOSIA  
I tuoi colpi non hanno prodotto in me alcuna metamorfosi;  
*E tutto il cambiamento che trovo nella cosa,  
È di essere Sosia battuto.*

— 5 (vv. 412-415) :

SOSIA  
Chi ti ha gettato, dico, in codesta fantasia ?  
Che cosa te ne verrà dal togliermi il mio nome ?  
*E infine, puoi tu quand'anche fossi un demone, far si  
Che io non sia io ? Che io non sia Sosia ?*

## *Filosofermi*

Riprendendo ora queste citazioni in un ordine più filosofico — o retorico-filosofico — noteremo quanto segue :

— *Citazione 5* : “demone”, da...mwn, si traduce in latino con la parola *genius*,

e sicuramente qui è in discussione l'argomento del genio maligno.

La cosa più stimolante, nella fattispecie — e questo Sosia l'ignora —, è che il demone-genio col quale si ha a che fare è un dio, e precisamente un dio ingannatore, ad un tempo per la sua posizione — sta appunto ingannandolo —

e per sua natura : Mercurio-Ermes, il dio del commercio e della comunicazione, è in quanto tale, per eccellenza, il dio ingannatore...

— Citazione 4 : nei termini

*E tutto il cambiamento che trovo nella cosa,  
È di essere Sosia battuto*

si trova introdotta la problematica della *sostanza*: la sostanza è ciò che sussiste “sotto” gli accidenti, ciò senza cui non si sa più di che cosa si parla, in quanto gli accidenti che l’affettano si susseguono nei cambiamenti restando, in qualche modo, alla superficie — ma tutto il problema, per gli aristotelici e per i cartesiani, è di sapere come definire la sostanza e in primo luogo capire la diversità delle sostanze e i loro rapporti : la sostanza, è forse (problematica aristotelica) la materia, la forma o il soggetto concreto composto dell’una e dell’altra (il “sinolo”) ? e se (problematica cartesiana) esistono, sotto la successione, da un lato, dei movimenti, dall’altro dei pensieri, due sostanze in generale — la sostanza-estensione, la cui idea chiara è oggetto della geometria, che costituisce l’essenza di tutti i corpi, e la sostanza pensante che costituisce l’essenza delle anime e di cui trovo l’idea chiara in me stesso nella prova dell’*Io penso* —, che cosa costituisce la diversità dei corpi, quella delle anime, quali rapporti vi possono essere tra i corpi, tra le anime, e tra gli uni e le altre ? E soprattutto, cosa può costituire la realtà di una sostanza tale che, come ogni in essere umano, unisce un’anima ad un corpo ?

Le belle questioni in filigrana permettono certo a Sosia di disprezzare, in prosa o in versi, le affezioni sopravvenute al suo essere nel momento in cui viene bastonato, senza per questo rendere più gradevoli i colpi ricevuti...

*Citazione 1* : che il “destino” di Sosia sia “d’essere uomo, e di parlare” è un’occasione per ricordare che il linguaggio è la specificità dell’uomo : è un caso se nel *Borghese gentiluomo* la lezione del maestro di filosofia, tratta direttamente dal *Discorso fisico della parola* di Cordemoy, si baserà proprio sul linguaggio ? — ma con un testo e in un contesto in cui la distinzione tra segno e grido diventa problematica...

*Citazione 2* :

*Faccio il bene e il male, volta a volta*

Questa formula in se stessa è anodina, ma la sua singolare incongruità, se oso dirlo, rispetto alle fonti e al contesto, come rispetto alle necessità della versificazione (siamo qui in versi liberi...), deve segnalare un’intenzione precisa : mi sembra faccia segno in direzione di una *visione indifferentista* nei riguardi dei valori, apparentata alla *visione libertina della natura umana*, da accostare, in quanto tale, a quella che Molière senza dubbio propone

finalmente nella stupefacente formula dei vv. 359-362 che ci aveva occupato fin dall'inizio.

*Citazione 3 :*

*Questa grande ragione  
Che tale ha fatta la suprema potenza degli Dei*

non potrebbe riguardare gli dèi antichi, che non sono dotati di “ragione” (basterebbe il contesto a provarlo !), ma solo un dio come il Dio cartesiano creatore delle verità eterne, di fronte all'evidenza delle quali la ragione, da quel momento, non può che arrendersi (“... E che non è in mio potere il dire no...”), e al rango delle quali si trova collocata la stessa verità del *cogito*, o quanto meno una o alcune di quelle verità che esso ingloba, (“...non è in mio potere il dire no, / Ed essere un altro da me stesso”), cioè che io sia “me stesso”...

Dallo statuto che questo riconoscimento conferisce al *cogito* nei riguardi del rapporto tra evidenza e verità — e della condizione che ciò conferisce alla natura umana nei confronti dei valori teorici e pratici: in breve, da ciò che la rigorosa presa in considerazione di questa “potenza suprema” comporta, Molière — contrariamente a quanto voleva trarne, dal canto suo, Cartesio —, potrebbe averne ricavato soprattutto, da “scettico”, l'*arbitrarietà*....

Comunque stiano le cose riguardo quest'ultimo suggerimento, allora comprendiamo che attraverso la messa in scena del dubito e del *cogito*, così introdotta nel testo, Molière ha radicalizzato la situazione e la comicità di cui essa si fa portatrice, elevandole ad un'assurdità e ad una potenza inaudite, facendo diventare un individuo spinto a domandarsi se è lui il personaggio che porta il nome di Sosia — e si trova ad essere al servizio di Anfitrione —, un soggetto che resiste con tutte le sue forze all'idea, pura e semplice, che egli *non è se stesso* !

In questo modo, il confronto fra i testi, a mio avviso, deve condurre alla constatazione che Molière colora di cartesianesimo certe formulazioni che egli trovava nei suoi predecessori, in modo da conferire loro, con una sfumatura umoristica, una portata anticartesiana.

Lo fa — senza esservi assolutamente costretto dalle limitazioni della prosodia, in quanto appunto egli scrive qui in versi liberi... — con l'introduzione, di passaggio, di enunciati o notazioni che in se stesse potrebbero apparire anodine, ma l'implicita messa in rilievo delle quali, giustamente, conferendo loro il distaccarsi da un identico contenuto, permette di percepire delle connotazioni filosofiche precise riguardanti, tra altre frivolezze, l'esistenza umana e la sua specificità: il linguaggio, l'azione umana, il bene e il male, il soggetto, la sostanza e l'accidente...

Da qui si può misurare quanto tali aggiunte filosofiche insidiose, all'apparenza minime ma caratteristiche, e di peso e densità notevoli, apportano in termini di chiarimento e significati inattesi, a testi e situazioni che per lo più



le implicavano in potenza, ovvero come giochi senza conseguenze —, quanto essi apportino inoltre, in termini di sapore comico nuovo ad un'azione teatrale che Molière segue molto da vicino : quella specie di reciproca messa in presenza l'uno dell'altro, come incontrandosi, identificandosi, senza riconoscersi o senza riconoscerlo, del soggetto di stile cartesiano e del Dio cartesiano —, quelle strizzatine d'occhio (*faccio il bene e il male...*) in direzione di una visione libertina del mondo e delle norme etiche (le stesse che possono incarnare un Hobbes o un Naudé), sono qui una delle componenti del riso molieriano.

In questo caso, il procedere di Molière, per altro uguale sotto ogni aspetto, è omogeneo al procedere di Diderot, dello stesso stile e dello stesso movimento.

*Ergo...?*

È arrivato il momento di finire, se non di concludere — il che sarebbe, senza dubbio, presuntuoso.

Abbiamo scorto alcuni dei presupposti di fondo e degli aspetti del rapporto dell'attività di Molière con la filosofia, esaminato la maniera in cui i sistemi, i testi, i dibattiti filosofici sono presenti nel *corpus* molieriano, e la maniera in cui l'autore e l'uomo di teatro ne fanno uso; abbiamo infine sottolineato alcuni filosofemi in azione nella sua opera.

Un tale percorso non autorizza a prendere posizione in modo perentorio sui problemi dell'interpretazione dei testi in generale, di quelli di Molière in particolare.

Ma almeno, richiamando qui alcuni elementi di parziali conclusioni precedentemente enunciate, abbozzate o anticipate, oseremo permetterci di avanzare alcuni suggerimenti riguardanti quei problemi del rapporto tra letteratura, teatro e filosofia, della maniera in cui Molière gestisce tale rapporto e quanto esso permette di percepire dell'impatto della filosofia in letteratura a teatro, dell'impatto del teatro e della letteratura in filosofia...

Così, a proposito delle interpretazioni psicologizzanti, è senz'altro necessario battersi, ad esempio con Roger Duchêne, contro l'idea che Molière mettendo in scena gelosi e cornuti, trascrive ed esprime il suo caso personale e i suoi personali sentimenti e, più in generale, contro l'idea che Molière ha dipinto in tale o talaltro personaggio tale o talaltra persona reale : in entrambi i casi, è vero, Molière mira all'universale.

Ma possiamo aggiungere che — e qui ancora la filosofia, per quanto poco, può servire a qualcosa — tra la prospettiva mirante all'universale e la visione che ciascuno, Molière come ogni altro, si fa del suo caso particolare, c'è qualcosa di simile a ciò che in termini husserliani si chiama *variazione eidetica* : maniera di farlo, mirando all'immagine e/o al caso particolare, attraverso un atto dell'immaginario guidato dalla ragione, variarne prospettiva per esplorarne tutte le possibilità fino a che — e fino a là esclusivamente... — esso non cessi di essere ciò che, essenzialmente, è.

Allo stesso modo, la diffidenza nei riguardi del progetto di ricerca, propriamente parlando, di una filosofia di Molière non implica il fatto che si escluda dall'opera ogni preoccupazione filosofica, né ogni operazione filosofica.

La filosofia, una filosofia, non è — o non è soltanto — una scelta di valori o la posizione di una gerarchia di valori, né una posizione di tesi, un

insieme di affermazioni o di negazioni, bensì, in ogni caso, è un'impresa di giustificazione di tali tesi e valori, di definizione e di articolazione di tali scelte e posizioni, di svelamento delle poste in gioco, il che significa, nel senso più ampio, un "sistema".

Se ci si attiene a questa nozione della filosofia, deve esser chiaro che un'opera letteraria in quanto tale, *a fortiori* un'opera teatrale, non potrebbe costituire né esprimere una filosofia: le opere possono presentare dei personaggi che ne hanno una, contenere delle pagine o delle tirate che sono, sì, della filosofia, ma in tutti questi casi *una filosofia* viene enunciata in quanto tale, e non può essere ritenuta, senza grave confusione, come *la* filosofia dell'autore in quanto tale, salvo dichiarazione esplicita di questi.

E non si può autenticare una dichiarazione di questo genere trovata in una commedia teatrale — anche se, come accade ne *L'Improvviso di Versailles*, l'autore si dà un ruolo come tale: precisamente perché si tratta di *un ruolo*...

Resta che il gioco consistente — con e attraverso i personaggi, il loro ruolo e i loro discorsi — nel mettere in scena dei pensieri, delle filosofie, dei filosofemi, non è privo di conseguenze, dal lato della filosofia come dal lato della letteratura e dell'opera teatrale.

La questione generale che si pone, allora, è la seguente : il trattamento che fa Molière di alcuni filosofemi maggiori, qualunque sia la loro brevità testuale e la discrezione relativa, non dipende da parte sua (punto di vista minimalista) solo da un partito tratto opportunamente e con astuzia da un ambiente, da un'atmosfera filosofizzante, concretizzata e strutturata da alcuni testi e autori presenti nelle sue vicinanze ?

Questo genere di risposta conferirebbe a tale trattamento e a quei filosofemi un valore in qualche modo anedddotico, dipendente dalla semplice curiosità, quando non dai *curiosa* — limiterebbe al presente immediato e superficiale il punto di vista da prendere su di essi, e farebbe delle loro occorrenze dei processi che rinviano al solo passato.

Oppure, al contrario (punto di vista massimalista), questo lavoro letterario e teatrale su e con dei filosofemi costituisce un lavoro originale e profondo che può essere ritenuto come strutturante il testo e la sua stessa comicità, e agisce di ritorno sulle filosofie e/o la filosofia ?

Tale lavoro sarebbe allora da collocare dal lato del presente, vivente e agente, il suo impatto sarebbe rivolto verso e aperto sull'avvenire.

La mia preferenza va, evidentemente, alla seconda delle due risposte — spero soltanto che la maggioranza dei lettori non s'atterrà strettamente, che sia con tenacia o con indulgenza, alla prima.

Nel senso della seconda risposta, sosterrò qui che dal lato della letteratura e del teatro, il gioco della messa in scena dei filosofemi tramite i ruoli dei personaggi e dei discorsi che essi pronunciano e scambiano, delle situazioni in cui sono presi, degli atti che essi compiono e dei rapporti che s'intessono tra loro, tale gioco, dunque, contribuisce a dare un'armatura

filosofica al testo, come pure ne valorizza i presupposti filosofici che altrimenti potrebbero restare solo soggiacenti, inconsci o subconsci.

Questa latenza del filosofico e la sua emergenza dipendono, insieme, dalla maniera in cui la lingua comune e la filosofia sono interconnesse, anche per il pubblico popolare —, dalla cultura filosofica più o meno diffusa tra il pubblico della “gente onesta” —, dall’interconnessione delle armature concettuali propriamente filosofiche con l’articolazione di un testo in generale, in altre parole, da ciò che esiste di comune, per quanto ve ne sia, tra la filosofia e la retorica, non fossero altro che le strutture di un’argomentazione o di un qualsivoglia ragionamento.

Questo fatto, che vale più o meno per tutti, vale *a fortiori* per l’autore e ancor più se questi ne prende coscienza e ne fa uso in maniera deliberata, come abbiamo tentato di far vedere nel caso di Molière.

Il o i problemi, metodologicamente parlando, sono, beninteso, il sapere come individuare, identificare, stabilire, verificare quelle emergenze e usi.

Qui come altrove, dalla conferma a distanza, negli echi e nei richiami — tanto più significativi quanto più sono discreti — constatati da un testo all’altro, si possono trovare simili elementi di verifica —, e innanzitutto con l’analisi serrata dei testi, della loro *particolarità*, e soprattutto con la presa in considerazione dello *scarto* e della *differenza* si può sperare di giungere a ciò —: l’accostamento, l’analogia ecc. per se stessi non provano nulla.

Differenza, come nel caso dello Sganarello del *Don Giovanni*, tra ciò che i suoi “ragionamenti” hanno di specifico e quei ragionamenti che s’incontrano un po’ ovunque; differenza, nel caso di Anfitrione e di Sosia, tra ciò che è comune ai testi di Plauto, di Rotrou e di Molière, e ciò che quest’ultimo vi aggiunge in proprio; differenza, ancora, fra ciò che si trova nel testo e ciò che accadrebbe se non vi fosse dietro della filosofia : qui la pura e semplice *incongruità*, ad esempio, può servire almeno da indizio...

A tal proposito, senza impegnarmi in controversie teoriche o in dispute da specialisti sulla questione delle “fonti”, dirò che le ricerche condotte e le scoperte fatte in quest’ambito permettono, in particolare dal punto di vista filosofico, con la presa in considerazione della scelta operata da Molière dei testi che egli utilizza, del trattamento al quale li sottopone, degli scarti, in particolare, che mostra in rapporto ad essi, di misurare con maggiore precisione quello che fa, di apprendere i filosofemi che introduce o disegna in filigrana di altri testi più o meno anodini : l’erudizione in questo caso è uno strumento indispensabile per affinare la ricerca delle figure dell’innesto filosofico.

L’impatto letterario di questi innesti, citazioni, riferimenti impliciti ecc., della presenza di un orizzonte filosofico, di un ambiente di filosofi sullo sfondo, dell’intervento discreto, o in apparenza esteriore (*trompe-l’œil*), di filosofemi nell’azione teatrale e nel testo letterario, potrebbe essere quello di conferirgli uno spessore più profondo e una struttura più solida, al dialogo un vigore e un rigore rafforzati, all’azione e alla comicità un’acutezza superiore, ai personaggi un luogo e un’individualità più marcati.

Con la messa in scena di filosofie e filosofemi autentici, presi da fonte buona o di ritorno (penso al *Matrimonio per forza*, al *Borghese gentiluomo...*), la farsa si fa commedia, satira, chiamata in causa.

I personaggi — pensiamo al *Misanthropo* — hanno la filosofia che corrisponde al loro carattere, ma anche al loro ruolo nell'azione e alla loro caratterizzazione sociale. Che Cleante, nel *Tartufo*, enunci una morale di tipo aristotelico ciò non dipende, o non essenzialmente, da una scelta filosofica di Molière o dal suo gusto per il giusto mezzo : si tratta, per, con e nell'azione teatrale di consolidare la tesi (*non filosofica* : morale, politica, sociale...) secondo la quale i bigotti sono degli impostori e costituiscono un pericolo pubblico e privato, a differenza dei “veri devoti” — e della vera religione, la quale non è altro che la perfezione della ragione... — allora, qualunque siano le sue intime convinzioni, che non trovano posto né sulla scena né nel testo, il “vero devoto” incarnato dal personaggio di Cleante *deve avere* per filosofia, per fondamento della sua morale, un razionalismo di tipo aristotelico : la società è così.

In un senso, paradossalmente — intendo dire contrariamente all'opinione diffusa che vede nella filosofia un ammasso di speculazioni e di discorsi noiosi, tanto effimeri quanto le mode regnanti nei circoli elitari ai quali sono riservati —, la *struttura concettuale* che l'intervento di filosofemi introduce nell'azione e nel testo teatrali contribuisce a dar conto del suo impatto permanente, della sua modernità sempre rinnovata, della persistente forza comica, rendendo più efficace il passaggio all'universalità al quale il drammaturgo aspira, per quanto essa autorizza in termini di presa di distanza nei riguardi dello spettacolo della vita quotidiana, di visione articolante delle situazioni, discorsi umani e rapporti inter-umani che costituiscono la materia della commedia.

Sul versante filosofico, il rapporto insieme distanziato e familiare che costituisce lo specifico dell'opera letteraria e teatrale, conferisce forse alla filosofia, ad un tempo in se stessa e nei confronti del reale, uno strumento in più per superare quello che resta il suo difetto principale — difetto che essa condivide ampiamente, è vero, con le teorie in generale e altri sistemi di pensiero —, vale a dire la sua inefficienza: gli occasionalisti non avevano torto a domandarsi come può mai accadere che un pensiero agisca su un corpo e su altri pensieri...

Qui bisogna prendere in considerazione gli apporti e le funzioni dello stile, della forma ecc. — di tutto ciò che le procedure letterarie, libertine o meno, consentono di mettere all'opera e di opporre alle limitazioni di ogni genere, con l'interesse particolare che ciò rappresenta per la filosofia, data la potenza delle limitazioni — censure, pregiudizi, paraocchi ecc. — contro le quali essa va ad urtare.

La presentazione di filosofemi sul modo dell'humour, del semiserio, della distanza, può conferire loro un impatto prezioso : pensiamo all'effetto di stile che il caso del dialogo Sosia-Mercurio illustra nell'*Anfitrione*, in cui l'uso

del verso libero permette d'introdurre, lasciandole vedere e al tempo stesso dissimulandole, delle aggiunte legate ad un'antropologia scettica-relativista-libertina e, insieme, dei teologemi cartesiani in voga e oggetto di dibattiti, che vengono così a trovarsi presi in giro...

Tali interventi del filosofico con e nell'azione e nel testo teatrali, gli conferiscono una certa forza in confronto alla pesantezza e insieme alla noia ad esso propri, e nei confronti anche della o delle censure che la ostacolano : censure propriamente dette, istituzionale, poliziesca ecc.; censura ufficiale, mondana, d'opinione ecc. tracotanza delle autorità erudite, ideologiche e letterarie : ogni epoca ha i suoi cani da guardia...

Qui come altrove si può ammirare il gioco difficile, esemplare, stupendamente lucido e degno che Molière ha giocato con *il potere*, durante quei pochi anni decisivi in cui ha avuto a disposizione la facoltà di servirsene con il massimo di pubblicità, e ne ha fatto uso quanto meno nella maniera più aperta possibile... nelle condizioni storiche in certo modo privilegiate, in quella quindicina d'anni della sua impresa teatrale a Parigi (cosa avrebbe potuto fare cinque o dieci anni più tardi?).

Un simile uso, e un simile gioco, senza dubbio, sono una delle vie attraverso le quali, in certe circostanze, delle idee filosofiche esercitano un'azione verso l'esterno.

Essi illustrano anche la funzione di *relais* ovvero il tipo d'azione indiretta che la letteratura e/o il teatro possono esercitare nei confronti dei filosofemi : dopo tutto, la prova fisico-teologica dell'esistenza di Dio non può più essere quella che era, non può più essere allegata o presentata com'era prima, quando si è letto il *Don Giovanni* o ci si rivolge ad un pubblico che l'ha letto o rischia di averlo letto — non più di quanto non si possa continuare a trattare filosoficamente, come si faceva prima, il tema del destino, una volta che si è letto *Jacques il fatalista* di Diderot : nel caso di Molière, come in quello di Diderot, s'è avuta l'occasione di afferrare l'impatto filosofico che il trattamento letterario dei filosofemi può avere.

Se il presente libro è riuscito ad apportare qualche elemento a sostegno di quest'idea non sarà stato inutile.

## *Index Nominum*

[ 2 pagine : sulle bozze]