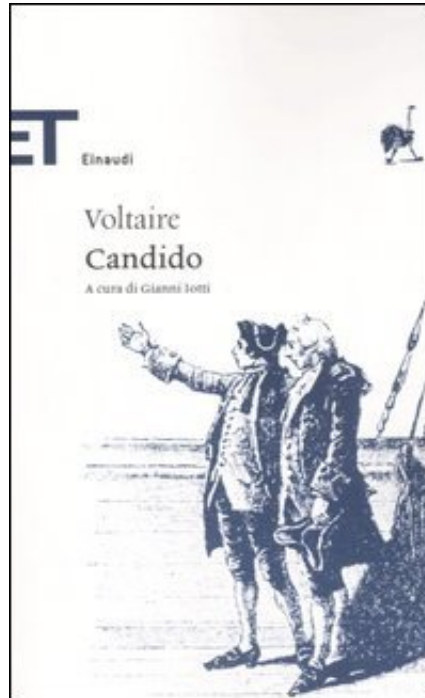


GIANNI IOTTI - L'UNIVERSALE E IL SINGOLARE. POETICA DEL CONTE PHILOSOPHIQUE

[Pubblichiamo oggi un saggio di Gianni Iotti dedicato all'analisi di alcuni caratteri del racconto filosofico settecentesco, e in particolare alle opere di Voltaire che appartengono a questo genere letterario. Il presente testo è già stato edito nel volume *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pacini Editore, Pisa 2013, pp. 121-140]



Per cominciare una precisazione: il *conte philosophique* di cui mi occuperò è essenzialmente quello voltairiano. Per altro la nozione di *conte* o *roman philosophique*, così comunemente legata a Voltaire e allo spirito dei Lumi, implica un termine di fatto mai usato dallo scrittore e di definizione assai problematica. Nell'opera di Voltaire, il quale si confronta con questo genere piuttosto tardi - *Zadig*, il primo racconto pubblicato, è del 1747, anno in cui egli ha già 53 anni -, l'etichetta di *conte philosophique* copre una serie molto eterogenea di scritti ('romanzi', racconti veri e propri, apologhi, dialoghi, aneddoti, libelli, digressioni, facezie) di cui la brevità e il tratto icastico potrebbero a buon diritto essere considerati come il carattere dominante^[1]. Voltaire è stato considerato l'iniziatore del genere del racconto filosofico in Francia, ma rischia anche di doverne essere ritenuto l'unico rappresentante. Effettivamente, se si digita la voce «conte philosophique» nel catalogo informatico della Bibliothèque nationale de France, non appare praticamente nulla. Uno storico autorevole del romanzo francese come Henri Coulet, nel breve capitolo dedicato al romanzo filosofico dei primi due terzi del secolo che si trova nel suo *Le Roman jusqu'à la Révolution*, si occupa unicamente del viaggio immaginario intitolato *Voyages et aventures de*

Jacques Massé (1710) di Tyssot de Patot, opera oggi ignota ai più; mentre, per l'epoca successiva, egli ha cura di distinguere nettamente i *contes* di Voltaire dai racconti filosofici di Marmontel e dalle novelle moralizzanti di Baculard d'Arnaud[2]. Secondo il suo primo biografo, Condorcet, Voltaire avrebbe 'importato' dall'Inghilterra, e da Swift in particolare, il racconto filosofico, rimasto poi senza continuatori in Francia: «Ce genre - scrive Condorcet sfiorando il problema cruciale dei rapporti fra espressione letteraria e contenuti ideologici - a le malheur de paraître facile; mais il exige un talent rare, celui de savoir exprimer par une plaisanterie, par un trait d'imagination, ou par les événements mêmes du roman, les résultats d'une philosophie profonde, sans cesser d'être naturelle et piquante, sans cesser d'être vraie»[3]. Dunque, senza preoccuparmi troppo degli elementi necessari all'identificazione del racconto filosofico in quanto genere letterario, nelle mie considerazioni mi riferirò essenzialmente al *corpus* di scritti brevi o brevissimi di Voltaire, a tasso più o meno alto di finzione, che si sono imposti nella tradizione come *romans et contes philosophiques* [4].

Nei primi decenni del Settecento, com'è noto, in Francia si assiste a una reazione generalizzata contro i lunghi romanzi eroico-galanti alla *La Calprenède* o alla *Mlle de Scudery*[5]. Si legge nel periodico di Prévost, *Le Pour et le contre*: «On ne lit plus les anciens romans; ils sont trop longs et par là ennuyeux. On parcourt encore quelques historiettes, dont une heure ou deux voient la fin. Serait-ce que les Français se laisseraient de tant de préliminaires ménagés autrefois à dessein, pour conduire imperceptiblement à la fin une aventure? Commenceraient-ils à ne plus goûter que la conclusion du roman?»[6]. All'epoca la forma breve è diventata garante di razionalità, mentre la forma romanzesca « barocca » è considerata sinonimo di gusto attardato e di scarso rigore[7]. D'altra parte la progressiva dissoluzione dei generi classici concorre a una tendenza generalizzata alla frammentazione delle forme letterarie: anche da ciò deriva la fortuna del racconto o del romanzo breve[8]. Gli autori di romanzi a sfondo realista, per restare ad essi, definiscono le loro opere *histoires vraies, mémoires, lettres, o contes*, e cercano nella cauzione della presunta veridicità la legittimazione estetica di cui il genere romanzesco è ancora privo. Benché nella grande varietà delle forme brevi che si sviluppano in questo periodo il *conte philosophique* abbia - come ho già ricordato - un posto del tutto marginale, si può dire che anch'esso partecipi a un movimento di rigetto della nozione di *romanesque* elaborata dal secolo precedente che assume via via il significato di 'falso' e di 'assurdo'. Esiste per altro una parentela antica fra la brevità della parola e il carattere di verità di cui essa può farsi espressione: alla lettera, la scrittura lapidaria è necessariamente concisa giacché, prima di scolpirsi nella mente del lettore, deve potersi scolpire nella pietra[9]. Ma oltre all'esigenza di un'essenzialità considerata più 'razionale' della ridondanza, è inscritta nel programma di lettura del racconto filosofico una sollecitazione al senso critico del lettore, chiamato a supplire all'implicitezza che la brevità comporta. Già La Fontaine, in ambito *classique*, aveva affermato che occorre lasciare nei soggetti più belli « quelque chose à penser »[10]. Più o meno negli stessi anni, in polemica contro il ricorso scolastico ai *loci argumentorum* della tradizione aristotelica, la *Logique de Port-Royal* di Arnauld e Nicole osservava che: « On pèche beaucoup plus par excès que par défaut; et les discours que l'on fait ne sont que trop remplis de matière. Ainsi, pour former les hommes dans une éloquence judicieuse et solide, il serait bien plus utile de leur apprendre à se taire qu'à parler... »[11]. Malgrado sia stato educato dai gesuiti e non dai giansenisti, Voltaire, con sottintesi militanti, si ricollega a questa linea di pensiero

agostiniana e classica quando, nella prefazione all'edizione del 1765 del *Dictionnaire philosophique*, scrive: « Ce livre n'exige pas une lecture suivie; mais, à quelque endroit qu'on l'ouvre, on trouve de quoi réfléchir. Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié; ils étendent les pensées dont on leur présente le germe; ils corrigent ce qui leur semble défectueux, et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible»^[12]. Questo aspetto diciamo 'interattivo' che postula la brevità del racconto filosofico è abbastanza ovvio perché vi si debba insistere. Riservandomi di tornare più oltre sull'argomento, noto per ora che la scrittura dell'implicito, volta a stimolare il coinvolgimento intellettuale attivo del lettore, non esclude il processo dell'immedesimazione emotiva: i *grotesques* che popolano i racconti di Voltaire, pur concepiti secondo una retorica «ideogrammatica» della rappresentazione^[13], sono improvvisamente pungolati da un desiderio, commossi da un sentimento, piagati dalla sofferenza, e non sono pertanto completamente estranei alla meccanica identificativa alla base del funzionamento di ogni opera di finzione. Il *conte* voltairiano, insomma, mobilita nel lettore un sistematico rapporto di alternanza tra identificazione e distacco. E si capisce quanto la brevità possa essere funzionale a questa oscillazione strategica fra distanza 'brechtiana' e *pathos* della sensibilità. Ora, a un tale funzionamento si riallaccia anche la configurazione paradossale di questo genere narrativo: l'istanza razionalistica in esso dominante risulta indissociabile da un indugio compiaciuto nella dimensione esotica o fantastica che fa ambiguamente appello alla gratificazione di un regressivo principio del piacere. Sul ruolo del *merveilleux* in contesto razionalistico - comunque - non vorrei intrattenermi, se non per denunciare di passaggio la superficialità delle interpretazioni a cui una simile combinazione, da Condorcet in poi, ha potuto dare e dà ancora luogo^[14]; e per rinviare, in proposito, alle fondamentali pagine scritte sull'argomento da Francesco Orlando in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*^[15].

Ciò su cui vorrei soffermarmi sono le relazioni che s'instaurano nel *conte philosophique* tra sapere e narrare. Nel Settecento il riferimento al discorso moralistico è diventato una cauzione onnipresente della finzione romanzesca^[16]; anche se, come tale, esso può servire surrettiziamente a screditare il discorso moralistico stesso in quanto vago e astratto a favore del romanzo che racconta azioni concrete. Sotto la maschera del marchese di Renoncour, un romanziere come Prévost, ad esempio, scrive nell'*Avis de l'auteur* dei suoi *Mémoires d'un homme de qualité*: «Tous les préceptes de la morale n'étant que des principes vagues et généraux, il est très difficile d'en faire une application particulière au détail des mœurs et des actions. [...] Dans cette incertitude, il n'y a que l'expérience ou l'exemple qui puisse déterminer raisonnablement le penchant du cœur »^[17]. In effetti i romanziere non prendono sul serio più di tanto il discorso morale tradizionale, ma ne utilizzano il prestigio residuo per legittimare le loro opere di finzione. Essi si propongono come gli eredi dei grandi analisti del cuore (Pascal, La Rochefoucauld) e dei costumi (La Bruyère) del secolo precedente, mettendo in bocca ai loro eroi, nonché ai loro narratori extra- e intra-diegetici, delle riflessioni morali; oppure costruendo dei personaggi di contorno secondo regole che rinviano al *portrait* e al *caractère* dei moralisti cinque-secenteschi. Fino a quando, con Diderot, il romanzo rivendicherà esplicitamente una superiorità sulla massima: «Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mis en maximes – si legge nell'*Éloge de Richardson* - Richardson l'a mis en action. [...] Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image

sensible dans notre esprit: mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place et à ses côtés, on se passionne pour lui ou contre lui; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste ou vicieux »[18].

Il passaggio dal Sei al Settecento, potremmo dire schematicamente, vede un immenso processo di travaso del discorso moralistico nel discorso narrativo. Ma i paradigmi conoscitivi rispettivamente legati a questi due tipi di discorso si rivelano per molti aspetti incompatibili. Per i personaggi del romanzo, conoscere il mondo equivale ad acquisire un sistema di regole a fini di conquista personale, e non di costruzione d'una norma universale. Scopo privilegiato del romanzo è precisamente la demistificazione delle formulazioni conoscitive generali, e ciò attraverso il processo di 'apprendistato' di eroi che, sperando il mondo, ne constatano la complessità ed elaborano un codice interpretativo il cui valore è meno misurabile in termini di universalità che di efficacia. Tanto più che, con il procedere del secolo, l'irruzione del sentimento, dell'irrazionale, dell'emozione, non farà che valorizzare ciò che resiste all'*esprit d'analyse* e al suo ideale deduttivo: se le passioni dei classici avevano potuto essere ricondotte a un repertorio tendenzialmente chiuso di paradigmi, la rappresentazione romanzesca consiste nella valorizzazione dell'infinita varietà dei modi in cui «il cuore e lo spirito», la fenomenologia dei quali è sempre più caratterizzata come irriducibilmente oscura, si rapportano a un contesto sociale ed umano che si relativizza in funzione di varianti geografiche, storiche, economiche, personali[19]. Perciò il romanzo, anche se esibisce una combinazione di azione narrativa e riflessione moralistica – e, in un certo senso, tanto più quanto lo fa – si pone, per molti aspetti, agli antipodi della massima classica. Quanto a quest'ultima, com'è noto, essa si presenta come un'asseverazione di carattere indiscutibile e assoluto. È vero che, rispetto alla tradizione gnomica precedente, la massima così come La Rochefoucauld l'ha codificata costituisce - è stato detto - un atto di emancipazione dell'autore, che parla a nome della verità quale rappresentante d'una minoranza[20]. Ma anche la massima classica resta, secondo una formula fortunata, un «enunciato senza enunciatore» che condivide con il discorso aforistico precedente la tendenza alla condensazione e all'esclusività[21]. Si tratti d'una forma che rinvia alla sacralità antica o, nella versione moderna, allo *status* nobile sempre più compromesso da un ordine borghese incipiente, la massima traduce un atteggiamento mentale che espunge il soggetto e il tempo. Atteggiamento agli antipodi di quello illuministico, dunque, orientato all'affermazione della soggettività e della storia; e, in particolare, agli antipodi del discorso romanzesco così largamente improntato alla narrazione alla prima persona e alla forma epistolare. La massima presuppone certo un'esperienza, anzi una pluralità storica delle esperienze; ma essa decanta questa pluralità in un sapere a validità universale che si lascia dietro l'unicità di ogni esistenza individuale. La massima procede per generalizzazioni temporali («mai», «sempre») e semantiche («noi», «l'uomo», «il mondo»), tralasciando la singola volta, il soggetto incomparabile e irripetibile. In tal senso la sua brevità si differenzia nettamente da quella del frammento e dei generi aforistici che le succederanno - e che vanno piuttosto ricondotti all'estetica romantica, in particolare tedesca, dell'*Einfall*, dell'illuminazione che schiude il mondo in funzione di una intuizione soggettiva[22].

Se mi sono dilungato sul romanzo e sulla massima è perché il *conte philosophique*, soprattutto nella sua versione voltairiana, dà voce poetica al passaggio fra la riflessione classica che si esprime nella massima, impegnata a definire le coordinate generalmente valide delle verità umane,

e quella moderna, portata a mettere in primo piano le infinite sperimentazioni della realtà singolare, che trova nel romanzo la sua forma di maggior successo. Detto altrimenti, nel racconto filosofico si combinano - o, meglio, si scontrano - il discorso «universale» di ascendenza gnomica e quello «singolare» della narrazione romanzesca. Perciò questo genere letterario non può che riservare un'esistenza ormai soltanto ironica al «migliore dei mondi possibili». Esprimere verità attraverso un racconto, utilizzare personaggi 'allegorici' oscillanti fra dimostrazione e narrazione, fra rappresentatività universale e caratterizzazione singolare: tale, da Luciano in poi, è il *proprium* del racconto filosofico. Ebbene, l'originalità dei racconti di Voltaire consiste precisamente nella messa in questione ironica del percorso che, dall'esperienza individuale, conduce all'ideale di verità assoluta di cui la massima era stata espressione emblematica nell'epoca precedente. Mentre un La Rochefoucauld poteva aspirare al sapere universale analizzando il suo *milieu* più immediato, per un Montesquieu o un Voltaire, al contrario, la possibilità di conoscenza del singolo ambiente passa ormai da quella del mondo intero: « È l'universale a diventare lo strumento di conoscenza del particolare, più di quanto quest'ultimo non conduca, di per sé, al generale » ha scritto Tzvetan Todorov[23]. Già con La Bruyère, a dire il vero, il modello classico mostra visibili segni di crisi; ma tanto più agli occhi di Voltaire il tipo di sapere veicolato dalla massima classica non può che essere inadeguato alla conoscenza del mondo che si va annunciando, un mondo basato sul trionfo dell'empirismo e sull'affermazione della libertà individuale[24]. Più in generale, nel Settecento - dopo il periodo di dominio delle dottrine neo-platoniche e neo-aristoteliche del Cinque-Seicento - l'irruzione della realtà quotidiana nei codici della rappresentazione letteraria, anche e soprattutto grazie all'apporto inglese, è diventata massiccia: la *verità* di cui il dispiegamento esistenziale di una singola vita è garante si propone, tendenzialmente, come la sola valida, contro la verità dei sistemi astratti e dei saperi da essi desunti. In Francia, rispetto alla realtà determinata dall'intrecciarsi degli interessi borghesi in espansione, dai nuovi modelli di comportamento introdotti da individui venuti dal basso che si sono moltiplicati durante la Reggenza, l'universalismo statico della massima non può che essere sempre più oggetto di contestazione o di caricatura. Tuttavia sarebbe un errore limitarsi a vedere unilateralmente nel racconto filosofico il prodotto d'un mondo reso più complesso e dinamico dai sommovimenti sociali e dallo sviluppo degli scambi commerciali. Esso ne costituisce, più propriamente, il riflesso ironico. E in questa ironia, accanto alla celebrazione dei nuovi valori morali e intellettuali, trova un posto essenziale il riferimento irrinunciabile ai valori dell'universo che sta tramontando. Il mondo rappresentato in questi racconti è ancora ingombro di istituzioni decrepite - sì - ma che continuano a resistere, ostacolando non poco la libertà d'azione e di pensiero dei nuovi eroi della ragione empirica. Anche a una tale resistenza - sia pure in misura infinitamente minore che alla logica che la sta spazzando via - andrà riportata la poetica di un genere ancora per qualche aspetto solidale all'universo di cui sta sarcasticamente decretando il disfacimento. Il *conte philosophique*, in effetti, perpetua alcuni postulati sintetici della massima. Esso condivide la tendenza all'innesto del discorso narrativo sul discorso moralistico - che si era annunciata magnificamente nei *Caractères* di La Bruyère - in cui resta presente un'aspirazione alla costruzione d'un sapere condensabile in formulazioni icastiche, aneddoti, ritratti. D'altra parte le storie e i personaggi del racconto filosofico, anziché funzionare da illustrazione concreta di verità universali, finiscono per costituirsi come negazioni di ogni sapere generale possibile. Ne consegue una sorta di conflitto tra enunciato diegetico ed enunciato gnomico, e le pseudo-

massime che punteggiano questi racconti - come cercherò di dimostrare - non ostentano di fatto che la loro inservibilità. Ne è controprova la celebre formula che chiude *Candide*: «Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin»^[25]. Il sapere che questa sentenza contiene, ridotto ai minimi termini d'una morale individualistica, si risolve in un'autonegazione della sentenza stessa quale modalità espressiva: nel mondo aperto della libera iniziativa e del libero esame, non c'è posto per definizioni universali di ciò che è giusto o di ciò che è buono; tutto è demandato all'azione e alla coscienza individuali. Nello stesso tempo, in questa formulazione che esibisce vistosamente la maschera della massima confluisce ironicamente tutto il senso esemplare del racconto.

Prima di tentare di documentare questa interpretazione con alcuni passi tratti dai testi, ancora un paio di osservazioni complementari. Molto spesso nelle opere di finzione, ma anche nella produzione sospesa tra scrittura polemica e invenzione narrativa (quella di tanti articoli del *Dizionario filosofico* o delle opere libellistiche), il sapere tradizionale che Voltaire si propone di screditare non è semplicemente presente come oggetto di aggressione critica, ma è ambigualmente convocato da un'istanza parodica. Voltaire se la prende con i pilastri della morale cristiana e del pensiero tradizionale attraverso un doppio movimento di appropriazione e di sovversione, di imitazione e di distruzione. A differenza d'un Diderot o d'un Rousseau, egli non è un grande costruttore di nuovi edifici, piuttosto un formidabile distruttore di edifici vecchi: «Je suis grand démolisseur»^[26] si legge in una sua lettera a Madame du Deffand. Il movimento di demolizione dell'avversario coincide con quello della sua evocazione caricaturale, e quest'ultimo con il senso stesso dell'affabulazione letteraria. Così, lo straniamento critico espresso dal personaggio di Candido, figura d'una problematizzazione del male che affligge ogni vita umana reale, ha come *pendant* necessario il finalismo idiota di Pangloss, che esorcizza la questione in termini universalistici: un elemento esiste in funzione dell'altro. Da qui il corto circuito tra un richiamo alla razionalità dell'ordine naturale (l'universale), messa in dubbio ma continuamente pertinente, e la rappresentazione della vita umana (il singolare) che nei suoi aspetti comicamente dolorosi e irrazionali rivendica, e sconta, la negazione di quell'ordine. Esempio, in proposito, la vicenda del protagonista del racconto intitolato *Memnon ou la sagesse humaine* [Memnone o la saggezza umana] (1749) il quale, dopo aver attraversato tutte le sciagure possibili compresa la perdita d'un occhio, di fronte all'angelo leibniziano che gli compare in sogno per convincerlo della perfezione dell'ordine universale esclama: «Ah, je ne croirai cela, [...] que quand je ne serai plus borgne»^[27]. Ovunque, in questi racconti, gran parte del sarcasmo di Voltaire è costituito da variazioni sul tema del contrasto fra concreto e astratto. Il punto d'osservazione del soggetto empirico - a cui un Bossuet poteva riferirsi con disprezzo per celebrare l'imperscrutabilità del disegno divino^[28] - è rivendicato da Voltaire come il solo legittimo. Ma ai suoi eroi, a differenza di quanto avviene per gli eroi romanzeschi della stessa epoca, incombe continuamente l'onere della prova dell'assenza di un ordine provvidenziale. Nel *conte philosophique* questa incompatibilità tra l'esigenza d'una razionalità universale, su cui il pensiero di Voltaire malgrado tutto si attarda, e l'accento messo sull'irrazionalità della storia e l'infelicità delle vite individuali si attua - come dicevo - nella relazione ironica che s'instaura tra enunciati gnomici ed enunciati diegetici. Il narratore non fa che commentare il racconto delle disavventure dei suoi eroi, o affida ad essi il compito di farlo: ma le pseudo-massime assurde o incongrue o minime che ne risultano, anziché esibire l'avvenuta

sublimazione dal singolare all'universale, esprimono piuttosto l'impossibilità di postulare una transitività fra esperienza individuale e sapere universale. Pesantemente inficiato, d'altra parte, quest'ultimo costituisce nondimeno il fattore con cui, sia pure a fini distruttivi, il primo termine non cessa di confrontarsi. Le massime illogiche che contrappuntano la narrazione, si potrebbe dire, sono l'omaggio parodico che l'empirismo scettico di Voltaire tributa alla pretesa scienza dell'universale del secolo precedente[29].

Candide (1759), cap. IX. Siamo a Lisbona. Cunegonda è stata venduta a un ebreo, Don Issachar, il quale è costretto a 'condividerla' con il grande inquisitore che si è invaghito di lei. Nel giro di pochi istanti, prima l'ebreo e poi il grande inquisitore, che hanno sorpreso la fanciulla con Candido, vengono prontamente passati a fil di spada da quest'ultimo. Di fronte alla meraviglia di Cunegonda, che credeva di conoscere Candido come persona mite e innocua, egli risponde:

Ma belle demoiselle, répondit Candide, quand on est amoureux, jaloux, et fouetté par l'Inquisition, on ne se connaît plus.[30]

L'essere fustigato dall'Inquisizione, fatto a più d'un titolo straordinario e legato a un'esperienza singolare, viene assimilato alla condizione dell'innamoramento e della gelosia, stati piuttosto ordinari e facilmente riconducibili a una possibile generalizzazione. Dietro l'effetto più latamente comico dell'interpolazione incongrua tra un elemento consueto e uno eccezionale - effetto sul quale, qui come negli esempi seguenti, non mi soffermerò e che si può ritrovare tal quale in Voltaire come in Woody Allen - è chiaro l'intento d'una simile massima parodica: la violenza del fanatismo e delle istituzioni irrazionali, viene suggerito, lungi dall'essere fenomeni straordinari, sono la banalità stessa della vita; resta che è la cecità del pregiudizio a trasformare in ordinario ciò che è orribile[31]. In quest'altro esempio, tratto dal racconto intitolato *Histoire des voyages de Scarmentado* [Storia dei viaggi di Scarmentado] (1756), l'ordinario e lo straordinario non sono agglutinati dall'io narrante in una finta massima, bensì nell'ostentata indifferenza d'un racconto in cui la preghiera edificante e il rogo di vittime umane sono presentati sul medesimo tono. A Siviglia, l'eroe ha assistito a un auto-da-fé, ed ecco il suo fulminante resoconto:

On chanta dévotement de très belles prières, après quoi on brûla à petit feu tous les coupables; de quoi toute la famille royale parut extrêmement édifiée[32]

Il filosofo Martin, sempre in *Candide*, riassume così la condizione d'un mondo in cui simili eventi possono accadere: «J'ai tant vu de choses extraordinaires qu'il n'y a plus rien d'extraordinaire »[33]. Ora, al di là dell'ammicco cinico che va riconosciuto alla battuta del personaggio, è chiaro come, nei due passi citati, la deprecabile ordinarietà di ciò che dovrebbe essere straordinario sia proposta dall'autore allo scandalo della coscienza razionale. L'assimilazione dello straordinario all'ordinario si trasforma così in richiamo al senso critico del lettore il quale, attraverso il riso, è sollecitato a respingere l'illogicità dell'asserzione e a ripristinare una distinzione plausibile tra ciò che è ammissibile e ciò che è assurdo, ciò che è accettabile e ciò che è inaccettabile.

Ma il senso di simili figure non si riduce al loro spessore polemico e alla critica della passività intellettuale; o meglio, la modalità di questa critica non è solo strettamente politica. La massima sghemba o il resoconto impertinente alludono all'irriducibilità della singola vita e del singolo evento a formulazioni generali: quello che accade ad ognuno di noi, nella sua peculiarità straordinaria e il più delle volte straordinariamente dolorosa, non può essere espresso da un pensiero che procede per generalizzazioni e che si modella sugli universali, bensì richiede una considerazione specifica portata avanti dalla ragione sulla scorta di accadimenti e dati riportabili all'esperienza effettiva del soggetto. Il *conte philosophique*, così, ratifica la crisi storica del discorso gnomico tradizionale che presupponeva la *reductio ad unum* della pluralità delle vite singolari. Esso oppone la priorità del vissuto alle astrazioni di uno spirito sistematico che, mirando all'universale, lasciava dietro di sé l'esperienza concreta. Insomma: non può esserci scienza dell'universale, giacché la realtà del mondo concreto è fatta di un'infinità di esperienze 'straordinarie' che solo abusivamente si possono ricondurre a una legge generale. In tal senso la condensazione voltairiana del sapere in una pseudo-massima consegnata al riso rinvia a una ragione illuministica 'matura' che ha rinunciato alle proprie pretese assolutistiche cartesiane, che scopre ad ogni momento l'infinita complessità della natura, oltre che della storia, e a cui non resta che rifugiarsi nell'empirismo, salvo a coltivare - nella visione deistica di Voltaire, ma anche da un punto di vista complessivo come si sa - una sorta di finalismo provvidenzialistico di ritorno con al centro l'immagine del dio 'architetto'[34]. L'ironia delle finte massime, potremmo dire, estroverte in aggressione comica la frustrazione dell'ambizione razionalistica totalizzante che si registra, durante la prima metà del Settecento, nel pensiero scientifico e artistico. Quest'aspetto risulta maggiormente evidente nei casi in cui l'enunciato generale non verte su contenuti immediatamente marcati dal punto di vista politico o ideologico. È quanto avviene, ad esempio, nella sentenza che si trova nel cap. III di *Zadig* dove, dopo le delusioni amorose causate dalla fidanzata nobile Sémire e dalla moglie borghese Azora, nel corso delle quali ha rischiato di avere il naso tagliato per superstizione, il protagonista decide di darsi allo studio della natura:

Rien n'est plus heureux, disait-il, qu'un philosophe qui lit dans ce grand livre que Dieu a mis sous nos yeux. Les vérités qu'il découvre sont à lui: il nourrit et il élève son âme, il vit tranquille; il ne craint rien des hommes, et sa tendre épouse ne vient point lui couper le nez[35].

La pratica della vita studiosa, come si vede, viene sinceramente celebrata quale rimedio alla miseria delle relazioni umane, ma l'innesto burlesco dell'esperienza straordinaria e angosciosa subita da Zadig compromette a doppio titolo la credibilità dell'affermazione: sia, appunto, rendendola comica; sia evocando, per via negativa, l'incombente ineliminabile della violenza e del 'disordine' a cui nessuna esistenza reale può sottrarsi. Traggo un ultimo esempio da uno dei racconti più tardi, *Le Taureau blanc* [Il toro bianco] (1774). La principessa Amaside, innamorata di Nabucodonosor metamorfosato in toro, si spazientisce perché il diavolo, sotto forma di serpente, la intrattiene con storie inverosimili, che altro non sono che episodi attinti dalla Bibbia:

Vous sentez qu'une fille qui craint de voir avaler son amant par un gros poisson, et d'avoir elle-même le cou coupé par son propre père, a besoin d'être amusée; mais tâchez de m'amuser selon mon goût[36]

I sottintesi del passo, che assimila provocatoriamente una razionalistica esigenza di 'realismo' ad eventi mirabolanti, sono strettamente legati alla polemica antibiblica, e ad essa vanno prioritariamente riportati. Ma proprio per questo - mi pare - la surdeterminazione del ricorso alla pseudo-massima appare più significativo: i termini in gioco vengono condensati gratuitamente, per così dire, in una proposizione di carattere generale le cui buffe premesse non possono che rovesciarsi nel discredito della forma-sentenza, pur contenendo una rivendicazione condivisa dall'istanza autoriale.

In conclusione, all'interno di questi testi il discorso moralistico di ascendenza classica si confronta con un discorso narrativo che lo nega e nondimeno lo esibisce. La funzione che - ricorrendo al gergo narratologico - possiamo riportare all'autore implicito, anziché rigettare l'*ethos* della massima attraverso l'istituzione di un *lo singolare* concepito alla maniera romanzesca, lo fa preferibilmente attraverso l'esercizio di deformazione comica della massima stessa. Il *conte* voltairiano si fa beffe delle ambizioni universalizzanti della massima pur restando estraneo all'universo romanzesco; si distacca dalla retorica tributaria dell'*exemplum* senza per questo conformarsi alla retorica che, in prospettiva, pretenderà di emancipare la contingenza dall'esemplarità. E costituisce pertanto una variante interessante - che si può per certi aspetti considerare attardata e, sostanzialmente, priva di futuro - rispetto alla direzione imboccata dal romanzo coevo. Mentre quest'ultimo tende a mettere la massima «in azione» - come dice Diderot a proposito di Richardson - e finisce per stemperare la formulazione riflessiva nell'informazione narrativa, il racconto filosofico simula il mantenimento d'un primato del sapere morale su quello narrativo, salvo a minarne programmaticamente i presupposti epistemologici.

Tuttavia sarebbe sbagliato fare della discordanza - diciamo sbrigativamente - tra massima e

narrazione un carattere distintivo del racconto filosofico dell'epoca in generale. Le cose non vanno in questo modo, ad esempio, nel già citato *Voyages et aventures de Jacques Massé*, che si può considerare una fonte di *Candide*; né in *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* di Samuel Johnson, l'altro grande racconto filosofico europeo del secolo, pubblicato lo stesso anno di *Candide* (1759). In esso Imlac, il poeta-filosofo che accompagna Rasselas nella sua scoperta del mondo fuori dalla *happy valley*, è un anti-Pangloss che traduce coerentemente il contenuto narrativo in un sapere morale. Anche il principe Rasselas come Candido, beninteso, compie un percorso di disillusione e passa dall'ingenuità alla saggezza; ma ciò avviene attraverso una parabola narrativa di tono serio, nella quale le esperienze successive del personaggio danno luogo alla costruzione di un sapere positivo. La cifra straniata del racconto voltairiano, viceversa, risiede nell'obliquità che si crea fra piano narrativo e piano metanarrativo: grazie ad essa - come ho cercato di dimostrare - la rivendicazione filosofica del primato dell'esperienza individuale può affermarsi ironicamente riecheggiando le forme del sapere universale che si tratta di liquidare.

Note

[1] Scrive ad esempio Sylvain Menant : «I romanzi e i racconti non si distinguono molto da tutto ciò che Voltaire inserisce alla rinfusa in quei volumi contenitori che i librai dell'epoca intitolano *mélanges*. Vi si trovano racconti di fantasia e narrazioni dai tratti oggettivi, 'storici', storie che si spacciano per 'vere', ma anche un semplice dialogo inquadrato da due paragrafi narrativi, il dispiegamento d'una vita intera o un incontro aneddótico» (introduzione a Voltaire, *Contes en vers et en prose*, Paris, Garnier, 1992-1993, 2 voll., vol. I, p. XI).

[2] Cfr. H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1967, pp. 315 sgg.).

[3] Condorcet, *Vie de Voltaire* (1787), Paris, Quai Voltaire, 1994, p. 93 [Un tale genere ha l'inconveniente di sembrare facile; ma richiede un talento raro, quello di saper esprimere attraverso una battuta scherzosa, un tratto d'immaginazione, o attraverso gli eventi stessi del romanzo, i risultati d'una filosofia profonda, che non cessa per questo di essere naturale e stimolante, che non cessa di essere vera].

[4] L'incertezza terminologica - al di là delle peculiarità del caso Voltaire - riflette evidentemente la mancanza di criteri certi per definire un genere che esula dai modelli antichi; e, come osserva giustamente uno specialista dell'opera di Voltaire, anziché distinguere i 'romanzi' dai 'racconti' in base a elementi vaghi come la maggiore o minore lunghezza, è preferibile usare il termine di *racconti* data l'estraneità di Voltaire al genere del romanzo quale, nel Settecento, è praticato da Marivaux, Prévost o Rousseau (cfr. Menant, *op. cit.*, p. XVIII).

[5] Henri Coulet identifica nei testi seguenti quelli che più hanno contribuito al rinnovamento del genere agli inizi del Settecento: *Lettres diverses du chevalier d'Her**** (1683) di Fontenelle; *Les Amusements sérieux et comiques* (1699) di Dufresny; le opere di Bordelon e di Courtilz de Sandras; *Le Diable boiteux* (1707) di Lesage; *Les Mémoires du comte de Gramont* (1713) di Hamilton; *Les Illustres Françaises* (1713) di Challe; *La Voiture embourbée* (1714) di Marivaux (cfr. l'introduzione a *Nouvelles du XVIIIe siècle*, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade» Gallimard, 2002, p.

XVI).

[6] [Non si leggono più i vecchi romanzi; sono troppo lunghi e perciò noiosi. Si scorrono ancora delle storielle, che si leggono in un'ora o due. I francesi sono stanchi di tanti preliminari un tempo preparati ad arte, per concludere impercettibilmente un'avventura? Cominciano ad apprezzare solo la conclusione del romanzo?] (cit. da A. Montandon, *Le Roman au XVIIIe siècle en Europe*, Paris, PUF, 1999, p. 31).

[7] Cfr. A. Becq, *Lettres persanes*, Paris, «Folio» Gallimard, 1999, pp. 101-102.

[8] In generale Coulet riporta la forma breve al carattere 'filosofico' del secolo, se per filosofico s'intende «volere informarsi, comprendere, cercare di individuare le differenze fra gli individui e i popoli, non seguireciecamente le idee convenute, avere un'opinione propria fondata sull'esperienza, il ragionamento e la lettura...» (*Nouvelles du XVIIIe siècle* cit., p. XLIII). E aggiunge: «Il racconto breve era particolarmente adatto a svolgere questo ruolo: il lettore deve capire al volo, ricostruire ciò che non è raccontato, indovinare le intenzioni dei personaggi che il narratore non ha il tempo di analizzare, far muovere la mente altrettanto velocemente che il racconto stesso. [...] Rapidità del discorso, varietà dei soggetti, intensità delle azioni e delle situazioni, stranezza della vita quotidiana così come delle evasioni nell'immaginario, tutto questo ha caratterizzato il racconto breve; [...] il racconto breve [...] è stato l'espressione più viva, la più immediata dello spirito così vario del Settecento» (*ibid.*, pp. XLIII-XLIV).

[9] Vedi A. Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 3.

[10] [Qualche cosa da pensare] (cfr. *ibid.*, p. 7).

[11] [Si pecca molto più per eccesso che per difetto; e i discorsi che si fanno sono anche troppo riempiti di contenuti. Così, per formare gli uomini a un'eloquenza giudiziosa e solida, sarebbe ben più utile insegnar loro a tacere che a parlare] (A. Arnauld - P. Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, Paris, «Tel» Gallimard, 1992, pp. 220-221). Le Maître de Sacy, a sua volta, insiste sul rapporto tra brevità delle opere e stimolazione dell'intelletto sottolineandone l'aspetto pedagogico: «Il est bon que l'esprit des lecteurs - scrive - ait quelque chose à faire sur les sujets auxquels il s'applique; parce que cela lui donne lieu de s'imprimer plus fortement et plus profondément des vérités dans le cœur. Ainsi il arrive souvent qu'ils sont d'autant mieux instruits que l'on y a employé moins de paroles et qu'on leur a laissé tirer les conséquences des vérités qu'on leur enseigne» [È bene che la mente dei lettori possa esercitarsi sui soggetti a cui si applica; poiché ciò costituisce un modo per incidere più fortemente e più profondamente delle verità nel cuore. Così avviene spesso che i lettori risultano tanto più istruiti quanto meno parole sono state impiegate e quanto più si è lasciato che siano loro a trarre le conseguenze di ciò che viene insegnato] (cit. da Montandon, *Les Formes brèves* cit., p. 8).

[12] [Questo libro non richiede una lettura continuata; ma, a qualunque pagina lo si apra, si troverà di che riflettere. I libri più utili sono quelli in cui i lettori fanno essi stessi metà del lavoro: penetrano i pensieri che sono presentati loro il germe; correggono ciò che appare loro difettoso, e rafforzano con le loro riflessioni quello che sembra loro debole] (Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, «Classiques Garnier», 1967, p. XL; trad. it., Torino, Einaudi, 1969 e 1995, p. 4).

[13] Cfr. Y. Belaval, *Le Conte philosophique*, in *The Age of Enlightenment. Studies presented to Theodore Bersterman*, edited by W. H. Barber, J. H. Brumfitt, R. A. Leigh, R. Shackleton and S. S.

B. Taylor, Edinburgh-London, Oliver and Boyd, 1967, pp. 308-317, p. 310.

[14] Nel senso della mera registrazione descrittiva di un fenomeno che, nella sua complessità, meriterebbe ben altri approfondimenti. Scrive ad esempio Françoise Barguillet : «... quanto all'involucro favolistico, si tratta della semplice concessione a un genere che [Voltaire] si ostina a disprezzare, preferendogli la 'tenuta' della tragedia: perciò egli prende a prestito qualche procedimento romanzesco, qualche motivo caratteristico dei racconti e, nello stesso tempo, se ne fa beffe... » (F. Barguillet, *Le Roman au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 69).

[15] Cfr. F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982 e 1997 (in particolare le pp. 3-28, 55-64).

[16] Cfr. , ad es., l'*Avertissement* di Marivaux alla seconda parte di *La vie de Marianne*, o la seconda prefazione di Rousseau alla *Nouvelle Héloïse*.

[17] [Poiché tutti i precetti della morale non sono che principi vaghi e generali, è assai difficile farne un'applicazione particolare al dettaglio dei costumi e delle azioni [...] In questa incertezza, non v'è che l'esperienza e l'esempio che possa ragionevolmente determinare la scelta del cuore]. La citazione continua: « Il ne reste donc que l'exemple qui puisse servir de règle à quantité de personnes dans l'exercice de la vertu. C'est précisément pour cette sorte de lecteurs que des ouvrages tels que celui-ci peuvent être d'une extrême utilité, du moins lorsqu'ils sont écrits par une personne d'honneur et de bon sens. Chaque fait qu'on y rapporte est un trait de lumière, une instruction qui supplée à l'expérience ; chaque aventure est un modèle d'après lequel on peut se former ; il n'y manque que d'être ajusté aux circonstances où l'on se trouve. L'ouvrage entier est un traité de morale, réduit agréablement en exercice » [Non resta dunque che l'esempio che possa servire da regola a tante persone nell'esercizio della virtù. È precisamente per questa sorta di lettori che opere simili a questa possono essere di un'estrema utilità, almeno quando sono scritte da un uomo d'onore e di buon senso. Ogni fatto raccontato apporta elementi di conoscenza, un insegnamento che supplisce all'esperienza, ogni avventura è un modello al quale riferirsi; basta solo commisurare il tutto alle circostanze in cui ci si trova. L'intera opera è un trattato di morale, piacevolmente trasposto in atto] (Prévost, *Manon Lescaut*, Paris, « Classiques Garnier », 1995, p. 6).

[18] [Tutto quello che Montaigne, Charron, La Rochefoucauld e Nicole hanno espresso in massime, Richardson l'ha espresso in azione [...] Una massima è una regola astratta e generale di condotta di cui ci viene proposta l'applicazione. In quanto tale essa non imprime alcuna immagine sensibile nella nostra mente; viceversa colui che agisce, lo si vede, ci si mette al suo posto e al suo fianco, ci si appassiona per lui o contro di lui, si parteggia per lui se è virtuoso, se ne prendono le distanze con indignazione se è ingiusto o vizioso] (Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paris, « Classiques Garnier », 1968, pp. 29-30).

[19] « Essi [gli eredi settecenteschi del moralista] tengono in primo luogo a classificare i comportamenti per aver presa sul mondo che osservano, e non per adeguarsi a una norma. Molti falliscono completamente nel dominio del cuore e dello spirito, che appaiono loro definitivamente opachi. La contaminazione fra la scrittura romanzesca e la scrittura discontinua porta dunque a squalificare un genere che non sopravviverà al successo del romanzo nel corso del Settecento» (F. Gevrey, *Les Avatars du moraliste dans la fiction de la première moitié du XVIIIe siècle*, in *Poétique de la pensée. Études sur l'âge classique et le siècle philosophique. En hommage de*

Jean Dagen, Paris, Champion, 2006, pp. 401-418, p. 413).

[20] « Indifferente al consenso, [la massima classica] sostituisce alla strategia dell'adesione quella della connivenza. Sta dalla parte di una minoranza. Un tale ridimensionamento del progetto, non per ciò che attiene la qualità ma il pubblico, non sembra interamente separabile da cause sociologiche. Si è detto più volte che la massima quale La Rochefoucauld la concepisce è essenzialmente aristocratica, e tale constatazione è stata confermata da analisi tematiche e da considerazioni sulla crisi dell'uomo di corte e sulla morale altezzosa prodotta da un'epoca che vede la fine dei grandi feudatari e l'accesso al potere da parte della borghesia. Da ciò deriverebbe l'oscurità relativa della massima, il suo rifiuto dell'esplicito, la sua indifferenza nei confronti della popolarità » (M. Nemer, *Les Intermittences de la vérité*, in «Studi francesi», 1982, p. 488).

[21] « La massima – scrive ad es., Carole Dornier – è creazione originale, che non si richiama ad alcun garante tradizionale: gli Antichi, le Sacre Scritture, l'opinione comune. Nel suo isolamento tipografico, essa è un enunciato senza enunciatore che trae la propria autorevolezza dall'opposizione a una *doxa* rimessa in questione in nome del reale» (C. Dornier, *Le Discours de maîtrise du libertin. Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 79). Per certi aspetti la massima opera una trasposizione dalla dimensione della religiosità tradizionale a quella dell'identità aristocratica (sentita, nella seconda metà del Seicento, come gravemente minacciata e proprio per questo fermamente protesa all'autoaffermazione). « Oracolare, sprezzante della trivialità del verosimile in nome di mire più alte, - ha osservato Monique Nemer - la massima, in virtù della sua forma, tende a separarsi dalla « massa » per codificare l'etica e l'estetica d'una classe sociale che si vuole, non senza grandezza, ultima detentrica e garante di un vero immutabile che i valori più borghesi dello scambio e, in tutti i sensi del termine, del 'commercio' non possono compromettere » (Nemer, *Les Intermittences de la vérité* cit., p. 489).

[22] La Rochefoucauld e La Bruyère lasciano il posto a Chamfort e Lichtenberg. Nella seconda metà del Settecento la massima classica, ha scritto Alain Montandon, «perde il suo valore di universalità per affermare la singolarità di uno sguardo e la soggettività di un'enunciazione. Allo sguardo sovrano del moralista subentra l'esplorazione di un occhio minuzioso che percorre il campo empirico in tutta la sua varietà ed eterogeneità » (Montandon, *Les Formes brèves* cit., p. 78).

[23] T. Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 471.

[24] « Le commerce, - si legge ad esempio nella decima delle *Lettres philosophiques* di Voltaire - qui a enrichi les Citoyens en Angleterre, a contribué à les rendre libres, et cette liberté a étendu le commerce à son tour ; de là s'est formée la grandeur de l'Etat... » [Il commercio che ha reso ricchi i cittadini in Inghilterra ha contribuito a renderli liberi, e questa libertà ha esteso a sua volta il commercio. Da ciò è derivata la grandezza dello stato] (Voltaire, *Lettres philosophiques*, X, in *Mélanges*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade » Gallimard, 1961, p. 27).

[25] [Ben detto - rispose Candido - ma bisogna coltivare il nostro giardino] (Voltaire, *Romans et contes*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade » Gallimard, 1979, p. 233; trad.it. Voltaire, *Racconti, facezie, libelli*, Torino, Einaudi, 2004, p. 249. D'ora in poi mi riferirò a questa edizione con la sigla RC, fornendo di seguito le indicazioni relative alla traduzione italiana citata).

[26] [sono un grande demolitore] (Lettera datata 1 giugno 1770, D 16372).

[27] [Ah! ci crederò solo [...] quando non sarò più guercio] (*RC*, p. 130; trad. it. p. 127).

[28] Vedi, in particolare, il primo punto del secondo *Sermon sur la Providence* (in Bossuet, *Œuvres*, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade» Gallimard, 1961, pp. 1061-1062).

[29] È stato notato che il racconto voltairiano opera un sistematico rovesciamento nell'uso della massima : «Se il racconto tradizionale utilizza la massima per costruire una storia, un personaggio, per delineare un senso, il racconto voltairiano ricorre ad essa per rigettare una verità d'ordine generale» (Pierre Cambou, *Le Traitement voltairien du conte*, Paris, Champion, 2000, p. 414).

[30] [Mia bella damigella - rispose Candido - quando si è innamorati, gelosi e frustrati dall'Inquisizione, non ci si raccapezza più] (*RC*, p. 164; trad. it. p. 182).

[31] Cfr., in senso leggermente diverso, quanto osserva Jean Goldzink: «Un tale sistema di echi permette in effetti al racconto di mobilitare una delle sue figure essenziali: quella che trasforma *lo straordinario e l'individuale* nel loro contrario, *il banale e il simbolico*. Se la vecchia, Cunegonda e Paquette subiscono la stessa vita straordinariamente orribile, ciò vuol dire che l'orrore è la banalità della vita» (J. Goldzink, *Roman et idéologie dans "Candide"*, Paris, «Les Cahiers du centre d'études et de recherches marxistes», n. 93, 1971, pp. 7-8).

[32] [Furono devotamente cantate bellissime preghiere, dopo di che tutti i colpevoli vennero bruciati a fuoco lento, dalla qual cosa tutta la famiglia reale parve estremamente edificata] (*RC*, p. 137; trad. it. p. 155).

[33] [Ho visto talmente tante cose straordinarie, che nulla è più straordinario] (*RC*, p. 200; trad. it. p. 216)

[34] «Per Descartes l'uomo non poteva conoscere nulla dei disegni di Dio, ma poteva comprendere i meccanismi della natura. Per Réaumur e i suoi contemporanei l'uomo può conoscere alcuni dei disegni di Dio, ma il meccanismo della natura gli sfugge. Il dio che dettava le grandi leggi del movimento, per poi lasciarle agire, è diventato il dio delle cause finali che costruisce ogni dettaglio della sua creazione con un'intenzione particolare. [...] Il cristiano si rassicura basandosi sulle promesse della Sacra Scrittura; il deista si rassegna a non essere più che un'infima parte d'un universo incomprensibile. Rinunciando alle speculazioni inutili, si preoccupano, l'uno come l'altro, di utilizzare al meglio i vantaggi materiali che la Provvidenza, o il gioco impassibile delle grandi leggi della Natura, forniscono all'uomo» (J. Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1993, 1ère éd. 1963, pp. 248-249).

[35] [Niente è più invidiabile - diceva - d'un filosofo che legge nel gran libro che Dio ci ha messo sotto gli occhi. Le verità che scopre gli appartengono: nutre ed eleva il proprio animo, vive tranquillo; non teme nulla dagli uomini, e la sua tenera sposa non viene a tagliargli il naso] (*RC*, p. 62; trad. it. p. 61).

[36] [Una ragazza che teme di vedere il suo innamorato inghiottito da un grosso pesce, e di farsi a sua volta tagliare il collo dal proprio padre, come capite, ha bisogno di essere distratta; cercate però di distrarmi secondo il mio gusto] (*RC*, p. 554; trad. it. p. 797).