

Divagazioni su temi voltairiani: gusto, stile, lusso, ironia

di Riccardo Campi*
(Università di Bologna)

The aim of this paper is to stress the relevance in Voltaire's thought of such notions as style and taste not only in the literary and aesthetical domains, but in the ethical one as well. As a dramatic author and poet, Voltaire held fast to the traditional rules of classicism and rhetoric; his prose works, and even his correspondence, show instead how his esprit and irony, and his defence of luxury too, were, first of all, the display of a higher, more enlightened civilisation.

Keywords: *Voltaire, Irony, Luxury, Style, Taste, Esprit*

I.

Per l'intuizione e per il gusto non è come per la filosofia: non v'è nulla di più raro che averne, niente di più impossibile che acquistarne, niente di più comune che credere di averne molto.
(Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert, *Essai sur la société de gens de lettres et des grands*)

Nel XVIII secolo, era per il gusto come per il tempo secondo Agostino di Tagaste: tutti (s'intenda: tutti i membri di una ristrettissima *élite* di spiriti colti e raffinati) sapevano che cos'era fintanto che non veniva chiesto loro di definirlo:

Questo incantevole dio che resta ignoto
Quando si cerca di definirlo¹.

Attorno alla metà del secolo, Fréron poteva affermare perentoriamente nella sua *Année littéraire* (1754) che «esistono un buono e un cattivo gusto: è un principio che non è più contestato» – nemmeno Voltaire, suo acerrimo e sprezzante rivale, avrebbe dissentito su ciò. Persino in provincia, ad Arras, dove il giovane Vauvenargues si trovava di guarnigione, tale principio veniva ribadito con veemenza da un maggiore un po' rozzo ma appassionato di teatro, il quale, discutendo animatamente, per troncane la discussione con il proprio interlocutore poteva sentenziare: «Signore, non ci sono tuttavia che un buono e un cattivo gusto!». Prescindendo dall'arguta replica che il maggiore ottenne – «E, signore, è lecito chiederle quale sia il suo?»² –, questo aneddoto minimo, sulla cui autenticità sarebbe vano interrogarsi, esemplifica assai bene la diffusione della nozione di gusto presso chiunque si occupasse, con maggiore o minore competenza, di questioni estetiche.

Sembra, tuttavia, che una rigorosa definizione teorica di questo concetto, divenuto una sorta di *criterion* universale cui commisurare il valore tanto di una tragedia che di un soprammobile, non

* Le pagine che qui si presentano riprendono, emendate, alcune parti del testo che fungeva da introduzione al volume *Il Tempio del Gusto, e altri scritti* (Firenze, Alinea, 1994, in particolare i §§ 2-5, 7 e 10, pp. 8-28, 33-37 e 48-52), che raccoglie scritti di estetica e poetica di Voltaire.

¹ Voltaire, *Il Tempio del Gusto*, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, Firenze, Alinea, 1994, p. 78: *Ce dieu charmant que l'on ignore / Quand on cherche à le définir.*

² Lettera a Saint-Vincens del 25 marzo 1739, in L. Clapiers de Vauvenargues, *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1968, vol. II, pp. 512-513.

fosse sentita come un'esigenza urgente. Una volta indicate nella naturalezza e nella misura (con ovvio rimando ad Orazio, *via Boileau*) le insuperabili e salde colonne d'Ercole della decenza e della correttezza, l'*homme de goût* non provava, a quanto pare, alcuna frustrazione leggendo in un saggio di David Hume dedicato a *La semplicità e la raffinatezza in letteratura* l'onesta ammissione che «è molto difficile, se non impossibile, spiegare a parole dove sta il giusto mezzo fra gli eccessi della semplicità e della raffinatezza o formulare qualche regola mediante la quale possiamo conoscere esattamente i confini fra il difetto e la bellezza»³. Un discorso critico che dichiaratamente rinuncia a fornire perfino una semplice regola per distinguere tra pregi e difetti di un'opera può apparire alquanto deficitario e inadempiente. Per una fondazione critica della validità universale del giudizio di gusto bisognerà attendere Kant, il quale peraltro la formulerà alla fine del secolo, quando ormai la nozione di gusto cominciava già a essere superata e soppiantata da quella di sublime, più consona alla mutata sensibilità estetica. L'*homme de goût*, felicemente scettico e, al contempo, sicuro di sé, non chiedeva teorie, ma esempi cui conformarsi: erano le persone di gusto stesse che fornivano, con la sicurezza delle loro scelte e predilezioni, le norme cui attenersi. La loro autorità derivava dal fatto che era «facile [sic!] distinguerle nella società per la solidità del loro intelletto e la superiorità delle loro facoltà sul resto dell'umanità»; per questo, «l'ascendente che si guadagnano fa prevalere quella viva approvazione con cui accolgono ogni produzione del genio e la rendono predominante per tutti»⁴. Lo *standard of taste* si riduce, in ultima istanza, all'opinione professata dall'uomo di gusto. Che questo costituisca, dal punto di vista teorico, un circolo vizioso, sembrerebbe incontestabile – ma a questo proposito è stato opportunamente osservato che, nel Settecento, «gli esperti sono la norma, non la possiedono; al di fuori dell'esperienza empirica di tali esperti [...] la norma non avrebbe alcuna realtà e niente consentirebbe di fondarla *in linea di diritto*», per cui la fondazione teorica della validità dei criteri di gusto «tende a ridursi interamente a una questione *di fatto*, così che, al limite, la questione della norma scompare»⁵. Per tutto il secolo, da Dominique Bouhours a Montesquieu, quest'ultima venne pacificamente sostituita dall'indefinibile, ma concreto, *je-ne-sais-quoi*. Paradossalmente, l'estetica settecentesca, che trascura di fornire definizioni del gusto, si rivela nondimeno dogmatica nell'imposizione di principi e precetti che, assunti come dati e senza essere dimostrati, non è in alcun modo lecito tuttavia trasgredire.

Per il giovane Voltaire, già autore di un celebrato poema epico sulla figura di Enrico IV, la precettistica è solo «la parte negativa dell'arte poetica», che aiuta a evitare gli errori, ma non svela il segreto della bellezza; egli lamenta, anzi, come «si siano gravate tutte le arti con una quantità prodigiosa di regole, per la maggior parte inutili o false. Da ogni parte, c'imbattiamo in lezioni, ma ben raramente in esempi»⁶. Quanto Ernst Cassirer osservava circa l'approccio scettico-empirista di Hume alla questione gusto vale altrettanto bene per Voltaire: «la parità che il gusto pretende di raggiungere come *sensus communis* non si può dunque né dedurre né dimostrare; ma si presenta con i fatti e riceve da questi un fondamento migliore e più efficace di quelli che le abbia mai potuto dare la sola speculazione»⁷. È stato addirittura suggerito che il gusto, fondato su «aristocrazia, finezza di giudizio, intuizione e perfettibilità, decisioni infallibili, è un dominio perfettamente estraneo alle ricerche estetiche»⁸. Esso, in effetti, designava una modalità d'esperienza, una forma di educazione della sensibilità, un atteggiamento intellettuale che potevano essere riconosciuti ma non definiti, appresi per mezzo dell'esempio ma non insegnati attraverso “lezioni” – e i modelli di convenevolezza e di *bon sens* cui si conformava erano i medesimi sia per giudicare con sicurezza un'opera d'arte che per muoversi disinvoltamente nello mondo extra-estetico delle buone maniere e del *savoir vivre*.

³ D. Hume, *La semplicità e la raffinatezza in letteratura*, in *Saggi di estetica*, Parma, Pratiche, 1994, p. 65.

⁴ D. Hume, *La regola del gusto*, in *Saggi di estetica*, cit., p. 56.

⁵ L. Ferry, *Homo Aestheticus*, Genova, Costa & Nolan, 1991, pp. 73 e 74; sulle antinomie della teoria humeana del gusto, cfr. pp. 65-75.

⁶ Voltaire, *Essai sur la poésie épique* [1727], in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877 [rist. anastatica Nendeln, Kraus Reprint, 1967] vol. VIII, p. 305

⁷ E. Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1935, p. 422.

⁸ R. Naves, *Le goût de Voltaire*, Paris, 1938 (rist. anastatica Genève, Slatkine Reprints, 1967), p. 395.

Voltaire, sommo drammaturgo e poeta dei suoi tempi, profuse osservazioni e giudizi critici sull'arte, la poesia, la letteratura, l'"estetica", in ogni occasione, dalle prefazioni delle tragedie alla corrispondenza privata, dai romanzi (si pensi al capitolo XXV di *Candide*) alle voci d'enciclopedia, dai libelli polemici alle opere di storia (si pensi ai capitoli XXXII-XXXIV del *Siècle de Louis XIV*): mai, tuttavia, si cimentò nella composizione di un'opera che esponesse in maniera organica, se non sistematica, la sua poetica, i principi della sua "estetica"⁹. Perfino nel *Temple du Goût*, ossia l'opera che, nelle forme di un'allegoria rococò, si presenta come una sintesi della concezione voltairiana della poesia e dell'arte, «per tutto il corso del racconto, il gusto non si esprime che attraverso giudizi rapidi e senza appello su casi concreti, e il suo insegnamento consiste piuttosto in vivi esempi e correzioni che in formule inerti»; all'*esprit de système*, che pretende di fissare la multiforme e contraddittoria realtà nella cogente intelaiatura dei propri assiomi e corollari, si contrappone un'idea di gusto che, «al contrario, è un'attenzione ininterrotta, ma un'attenzione spontanea, [che] trova l'espressione giusta del dettaglio, unica realtà concreta senza la quale una poesia rimane a uno stato informe»¹⁰.

Se il gusto degli *esprits cultivés* non obbedisce a un canone universale e normativo che lo determini, non per ciò esso è abbandonato all'arbitrarietà delle inclinazioni soggettive: la "questione della norma" e della fondazione della validità del giudizio possono essere trascurati come problemi teorici, perché il buon gusto acquista il proprio valore oggettivo e paradigmatico in quanto è sempre possibile richiamarsi, nella concreta prassi artistica e letteraria, a una tradizione culturale viva e inconcussa, o almeno assunta come tale. Per Voltaire, non era più nemmeno necessario ribadire e fissare in un sistema i precetti del classicismo, perché questi, per i *gens de goût*, appartenevano ormai a un patrimonio di valori e convenzioni già definitivamente acquisito. Si potrebbe dire che il gusto non era che il riconoscersi in una tradizione, percepirne lo spessore storico e, così facendo, perpetuarla. Esso non conosceva cesure o scarti, ma s'inseriva in una continuità culturale, che, nella prima metà del Settecento, non si era ancora spezzata. I gusti potevano mutare, seguendo le mode dei tempi: il gusto – come sensibilità ereditaria, capace di cogliere i pregi di un'opera d'arte rapportandoli ai valori trasmessi dalla tradizione – permaneva, dimenticando perfino la propria storicità. Questa tradizione non revocabile in dubbio, quasi fosse una seconda natura – e che, nella sua globalità, s'identifica con quel processo di civilizzazione che, al di là delle etichette storiografiche, potrebbe essere designato con il nome di "umanesimo" – fondava l'oggettività e l'universalità del buon gusto.

Per questo motivo, il gusto poteva designare sinteticamente l'agilità sicura e disinvolta con cui il *connaisseur* si muoveva, in piena libertà e con cognizione di causa, tra le rigide convenzioni del sistema delle arti e dei generi sancite dall'*ars poetica* classicista, sentita da Voltaire come non più modificabile perché ormai giunta a perfezione. Paradossalmente, furono proprio gli apparati retorici del classicismo, eretti a "sistema di controllo", che garantirono a scrittori come Voltaire quella lieve libertà che, pur limitandone le scelte, gli permetteva di non perdere mai l'orientamento, ossia di sapere sempre quale fosse il tono o lo stile confacente a ogni circostanza, tema o genere letterario. Voltaire, che deve la propria immortalità all'uso che seppe fare del proprio celebre *esprit*, era, tuttavia, consapevole che «il problema principale è sapere fino a che punto questo spirito debba essere ammesso. È chiaro che nelle grandi opere lo si deve impiegare con sobrietà, proprio perché è un ornamento. La grande arte sta nella convenevolezza»¹¹. Il rigoroso e rigido sistema dei generi, non essendo ancora una vuota struttura meramente prescrittiva (come diventerà di lì a poco, con l'affermarsi della sensibilità pre-romantica), permetteva a coloro che, come Voltaire, l'avevano ricevuta in eredità come vivo patrimonio culturale di non sentirsi soffocati dal gravame delle sue convenzioni. Tra le pieghe dei nobili panneggi della «grande arte», Voltaire trovò infatti il modo

⁹ Altri si sobbarcarono il compito di comporre una «poetica voltairiana»; si veda il volume, il cui curatore è rimasto anonimo, intitolato *Poétique de Voltaire, ou observations recueillies de ses ouvrages*, Genève, 1766.

¹⁰ R. Naves, *Le goût de Voltaire*, cit., p. 145.

¹¹ Voltaire, *Spirito*, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., p. 141.

d'inventare quasi dal nulla – e di praticare felicemente – generi spuri come il *conte philosophique* o para-letterari come il *pamphlet*, ai quali deve peraltro la propria sopravvivenza postuma.

Per l'*homme de lettres* settecentesco, la «grande arte», il buon gusto, l'arte della conversazione e quella epistolare, le buone maniere, la finezza di spirito e i *ménus plaisirs* della tavola o della seduzione non erano che manifestazioni di un unico ideale di vita, socievole e ragionevolmente eudemonistico. Prima ancora che il modo di produzione capitalistico si affermasse dissolvendo e rendendo impraticabile questo modello di vita aristocratica, Goethe denunciava già nella figura del dilettante il declino dell'ideale (etico prima ancora che estetico) del *bon goût*, che quella civiltà mondana aveva assunto come *lex aurea*. Il sistema capitalistico doveva ancora trasformare il *loisir* in “tempo libero” regolamentato dai ritmi di produzione, che già l'arte tendeva a ridursi a *hobby*; per quanto dotato di talento, il dilettante, infatti, si limita a cogliere «l'arte dal lato debole»¹², e ne fa un passatempo annoiato e noioso (come quel Pococurante, nobile veneziano dal nome parlante, che riceve e intrattiene con i propri giudizi estetici Candide e Martin nella sua villa sul Brenta).

L'arte moderna, per parte sua, nel corso del XIX secolo, dissolverà progressivamente, dall'interno, il sistema dei generi, razionale e schematico, inadeguato a descrivere le mutate condizioni della realtà: a metà del nostro secolo, una figura diabolica, in una delirante conversazione con l'artista Adrian Leverkühn, dichiarerà con un tono beffardo che non ammette repliche: «È finita con le convenzioni di valore anticipato e obbligatorio, le quali garantivano la libertà del gioco»¹³. Insieme a queste, è venuto meno anche il criterio che permetteva di distinguere tra convenevolezza e «lato debole dell'arte», tra la libera levità dell'*esprit* della persona di gusto e l'insulsa superficialità del dilettante.

II.

Niente di ciò che si trova incantevole o divertente nel mondo raffinato, niente di ciò che viene preso come piacere o diletto, di qualsiasi genere, può comunque spiegarsi, sostenersi o instaurarsi senza che prima si stabilisca o si presupponga un certo gusto [...]. Grazie a uno di questi gusti, un gentiluomo capisce come deve disporre il giardino, costruire una casa, immaginare il suo arredamento, preparare la tavola; grazie a un altro, egli impara il valore di questi godimenti nella vita, e quale importanza abbiano per la libertà, la felicità e la contentezza di una persona.
(Anthony Shaftesbury, *Characteristics, Miscellaneous reflections*, III, 2).

L'*homme de goût* dell'Antico Regime è l'ultimo rappresentante, il più compiuto e, al contempo, il più gracile ed estenuato, di quell'ideale umanistico di uomo universale che aveva già conosciuto precedenti incarnazioni nel “cortigiano” di Baldassarre Castiglione e nel *discreto* di Gracián, e in altre, innumerevoli figure descritte in un paio di secoli di “galatei”¹⁴. Egli è visto come *homme accompli* in quanto dotato di una sensibilità e di uno spirito che gli permettono d'infrangere i compartimenti stagni di quelle che, oggi, chiamiamo “specializzazioni professionali”: il fatuo *petit maître* (come dire: cicisbeo) dedito a coltivare quel *faux esprit* che Voltaire definiva un «pensiero erroneo e ricercato»¹⁵, era oggetto di critica (si pensi al moralismo di Parini nei confronti della neghittosità e vanità del “giovin signore”) almeno quanto l'erudito insensibile alle esigenze della socievolezza, del buon gusto e dello stile, al quale Hume attribuiva la responsabilità del fatto che «la filosofia cadde in rovina a causa dell'abitudine di studiare nell'isolamento, e divenne tanto fantasiosa nelle sue conclusioni, quanto incomprensibile nel suo stile e nel modo in cui era

¹² J. W. Goethe, *Sul dilettantismo*, in *Il dilettante*, a cura di E. De Angelis, Roma, Donzelli, 1993, p. 7; si tratta di una serie di appunti redatti in collaborazione con Friederich Schiller in vista di un saggio che non venne mai scritto: risalenti alla primavera del 1799 (epoca in cui Goethe e Schiller si trovavano a Jena), appariranno solo nel 1832 tra le opere di Goethe (tomo XLIV).

¹³ T. Mann, *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori, 1983, p. 295.

¹⁴ Sulle modificazioni subite nel corso dei secoli da questa figura di uomo colto e mondano, cfr. C. Ossola, *Dal «Cortigiano» all'«Uomo di mondo»*, Torino, Einaudi, 1987.

¹⁵ Voltaire, *Spirito*, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., p. 142.

esposta»¹⁶. Ciò che, al contrario, distingue i *gens de goût* è la capacità (che è più vivacità di spirito che profondità di pensiero) di ricondurre ogni esperienza – tanto intellettuale che mondana – alle forme sancite dal buon gusto e dalla convenevolezza. I criteri del gusto sono validi in letteratura come in amore, in società come in filosofia: in una società radicalmente secolarizzata, scettica e mondana come quella della prima metà del XVIII secolo, il gusto si offriva come l'indefinibile e inderogabile criterio del tutto empirico su cui commisurare il valore di ogni gesto, di ogni parola. Non essendo riducibile a una categoria dell'estetica (che, peraltro, come disciplina filosofica autonoma doveva ancora essere fondata), esso designava piuttosto una modalità dell'esperienza o, meglio, un modo di vivere. Il gusto dava un valore, un significato a quella caotica trama di fatti, parole e pensieri che si suole chiamare "vita". Visto attraverso le delicate lenti del gusto, il mondo poteva dischiudere agli spiriti coltivati e sensibili imprevedute sensazioni e piaceri (non solo estetici, ovviamente), poiché – e questa non voleva essere un'iperbole – «l'uomo di gusto ha altri occhi, altre orecchie, un tatto diverso dall'uomo grossolano»¹⁷.

Montesquieu individuava nella "squisitezza" (*délicatesse*) uno degli elementi costitutivi, o forse piuttosto una *nuance* determinante, del buon gusto e definiva *gens délicats* coloro che «a ogni idea o a ogni gusto sanno collegare molte idee o molti gusti accessori. Le persone grossolane provano un'unica sensazione; la loro anima non sa né comporre né scomporre; non collegano nulla a quanto offre la natura: nelle questioni d'amore, le persone raffinate si creano invece la maggior parte dei piaceri [...]; e giudicano con gusto le opere dell'ingegno, provano e si procurano un'infinità di sensazioni che gli altri uomini ignorano»¹⁸. Nel 1740, Voltaire aveva espresso, nella concisione di un distico, un'opinione del tutto analoga:

L'autentico spirito sa adattarsi a tutto:
È una vita dimezzata quando si possiede un solo gusto¹⁹.

Ancora una volta, questa arte di arricchire il meramente esistente, sapendo trarre da esso o aggiungere a esso «idee e gusti accessori», è priva di regole codificate e codificabili – e nemmeno ambisce a essere una scienza esatta i cui esperimenti possano essere sottoposti a verifica. Al riguardo, pur con tutto il suo razionalistico *esprit de géométrie*, neanche Madame du Châtelet considerava l'illusione come un semplice errore, poiché essa «non ci fa vedere le cose come sono, ma come dovrebbero essere perché ci procurino sentimenti piacevoli. Così come le illusioni che può darci la vista; essa non ci inganna poiché ci fa vedere le cose come noi vorremmo che fossero per la nostra utilità». Se «non possiamo creare dal nulla le illusioni né i piaceri, e nemmeno le passioni», è nondimeno in virtù di esse che è possibile penetrare e godere del gioco serio e fittizio del teatro, del corteggiamento, della seduzione, della conversazione mondana, della società degli uomini, in breve della vita socievole che costituiva l'ideale di classe dell'*élite* intellettuale di metà Settecento. Le illusioni sono reali quanto i piaceri che arricchiscono, o che adombrano e promettono: «esse si mescolano a tutti i piaceri della vita, come una vernice»²⁰. Sono esse che, con la forza dell'immaginazione, permettono di sviluppare quelle idee o piaceri accessori, grazie ai quali l'uomo di gusto può oltrepassare la brutta dattità della sensazione presente e scoprirne altre, più nuove e, ci si auspica, più piacevoli – e tanto basta perché anche le illusioni debbano essere amorevolmente coltivate perfino da chi professa e pratica la *philosophie*.

Il buon gusto, il piacere ch'esso procura, ed eventualmente qualche ragionevole illusione, sono infatti, per la dotta signora, parte integrante della «sana filosofia», che consiste nella «ferma

¹⁶ D. Hume, *Sullo scrivere saggi*, in *Opere*, Bari, Laterza, 1971, vol. II, p. 932.

¹⁷ Voltaire, *Gusto*, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., p. 112.

¹⁸ L. Secondat de Montesquieu, *Essai sur le goût*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, "L'Intégrale", 1964, p. 849.

¹⁹ Voltaire, *Épître à un ministre d'État, sur l'encouragement des Arts*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. X, p. 314: *Le véritable esprit sait se plier à tout: / On ne vit qu'à demi quand on n'a qu'un seul goût*. Il ministro era il conte di Maurepas

²⁰ Mme du Châtelet, *Discorso sulla felicità*, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 45 e 46.

persuasione di essere al mondo per essere felici»²¹. Questa, d'altronde, è la convinzione che fonda e giustifica la *quête au bonheur* che ha animato l'intero Settecento²². Per lo più, si è trattato di un'idea di felicità che ben poco aveva in comune con i modelli tradizionali che vedevano in essa il serto della virtù (nel senso della *virtus* stoica, per esempio) o premio ultramondano di ascetiche macerazioni della carne. Per Voltaire, che per anni (fino alla morte di lei, nel 1749) fu l'amante e soprattutto il compagno di studi di Madame du Châtelet, «la felicità è una parola astratta, composta da qualche idea di piacere» – ed è quest'ultimo che «dispensa ciò che la saggezza promette»²³. Il rapporto tra felicità e piacere, naturalmente, non è così semplice e Voltaire, ovviamente, ne era consapevole. Ma, per quanto concerne la legittimità (morale e filosofica) del diritto che ciascuno ha di cercare la propria felicità e il proprio piacere, a Voltaire non dovevano sembrare necessarie lunghe e complesse argomentazioni metafisiche – gli bastava porre una semplice domanda retorica: *pourquoi donner l'être sans donner le bien-être*²⁴?

III.

Luxe: c'est l'usage qu'on fait des richesses et de l'industrie pour se procurer une existence agréable.
(Saint-Lambert, *Luxe*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des arts et des métiers*, vol. IX, 1765)

Lusso, in generale, significa grande affinamento nella soddisfazione dei sensi.
(David Hume, *Sull'affinamento delle arti*)

Per produzione di articoli di lusso si deve intendere quella produzione che non è necessaria alla riproduzione della forza-lavoro.
(Karl Marx, *Il capitale*, III, 6)

Con l'ammirata indignazione del piccolo borghese che contempla lo spettacolo della munificenza aristocratica, Hyppolite Taine riferisce un paio di aneddoti, sulla cui veridicità sarebbe ozioso indagare, poiché il loro valore risiede nell'icastica esemplarità: «La regina, che ha regalato al Delfino una vettura le cui cornici in vermeil sono ornate di rubini e zaffiri, dice ingenuamente: "Il re non ha forse aumentato la mia cassetta di 200.000 lire? Non certo perché io me la tenga in tasca"». Mentre il principe di Conti avrebbe regalato a una non meglio identificata Mme de B. un anello con la miniatura del suo canarino, ma incastonata con estrema semplicità e senza brillanti, poiché tali erano state le condizioni che ella aveva posto per accettare il dono; il principe, nondimeno, in luogo del vetro che doveva coprire la miniatura, vi fece porre un grosso diamante assottigliato: Mme de B. accettò il ritratto ornitologico, ma restituì il diamante – e allora «il signor principe di Conti lo fece sbriciolare e ridurre in polvere, e se ne servì per seccare l'inchiostro del biglietto che egli scrisse a questo proposito a Mme de B.». Taine aggiunge a commento di questo aneddoto: «Quel pizzico di polvere costava quattro o cinquemila lire, ma si può intuire la forma e il tono del biglietto. Alla suprema galanteria è necessaria l'estrema profusione, e si è tanto più uomini di mondo quanto meno si è uomini d'affari»²⁵.

Questa munifica profusione delle proprie sostanze da parte dell'aristocrazia è più prossima, ancora in pieno Settecento, al tradizionale scambio simbolico di doni delle società primitive di quanto non appartenga alla logica del mercato, fondata sulla quantificabilità del valore di scambio delle merci. La sua totale irriducibilità alla nozione di profitto la pone senza possibilità di dubbio al di là (o meglio, al di qua) dell'ideologia capitalista. Si potrebbe, anzi, avanzare l'ipotesi che il lusso

²¹ *Ivi*, p. 53.

²² Su questo tema classico della filosofia settecentesca, si veda la monografia (non meno classica, ormai) di R. Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1969.

²³ *Voltaire's Notebooks*, a cura di T. Besterman, Genève, Institut Voltaire, 1952, pp. 351 e 222.

²⁴ Lettera a Mme Du Deffand, 6 settembre 1769, in Voltaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1985, vol. IX, p. 1080.

²⁵ H. Taine, *Le origini della Francia contemporanea. L'Antico Regime*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 254 e 255.

cominciò a essere sentito come un problema filosoficamente ed economicamente rilevante proprio nel momento in cui il modo di produzione capitalistico iniziava timidamente ad affermarsi: non sarà certo un caso se, tra i primi a richiamare l'attenzione sui problemi sollevati dal lusso, sia stato un olandese che visse in Inghilterra e scrisse in inglese come Bernard Mandeville. La seconda edizione della *Fable of the Bees*, apparsa nel 1714 con l'aggiunta di una serie di lunghe note di commento al testo in versi, conteneva alcune riflessioni sul lusso che si discostavano dalla tradizione moralistica ed edificante dell'oratoria secentesca, in cui la questione veniva ancora affrontata nel quadro di un più vasto discorso sulla morigeratezza del buon cristiano o della retorica *de contemptu mundi*. L'opera di Mandeville venne prontamente recepita nella Francia della Reggenza, appena uscita, con un respiro di sollievo, dal lungo crepuscolo tinto di bigotteria del regno del Re Sole e che andava riscoprendo la *joie de vivre*, abbandonandosi a divertimenti e piaceri nuovi, nonché a spericolate speculazioni finanziarie, come quella del famigerato sistema creditizio introdotto da John Law²⁶.

Nel conflitto tra gli interessi della vecchia aristocrazia fondiaria e quelli delle nuove classi produttive – che soprattutto in Francia, erano ancora divise tra commercio e finanza –, il lusso si poneva come una sorta di enigma, un fenomeno la cui natura e il cui valore erano incerti. Benché estranei a ogni prospettiva teologica, critici e apologeti continuavano a concepire il lusso secondo categorie non propriamente economiche, in quanto l'accumulo e lo sperpero di ricchezze venivano analizzati in base a nozioni quali l'utilità sociale, il benessere e la comodità individuali, la sacra inviolabilità della proprietà personale che ognuno aveva il diritto di poter usare liberamente. Non stupisce, naturalmente, che, tanto ai critici – che imputavano al lusso la corruzione dei costumi e il trionfo dell'egoismo – quanto agli apologeti – che, come Voltaire, gli attribuivano il merito di far progredire le arti sia “belle” che “meccaniche”, favorendo così il progresso della civiltà, nonché la circolazione dei capitali – sfuggisse lo stretto rapporto che legava il lusso al modo di produzione capitalistico. Nella fase di passaggio, piena di contraddizioni e tutt'altro che indolore, tra un'economia ancora di tipo feudale e una di tipo larvamente capitalistico, il lusso appariva come un fenomeno ambiguo. Storicamente esso (o un'ostentazione di ricchezze che gli assomigliava) era sempre esistito in tutte le civiltà, una volta che avessero superato il loro stadio primitivo. Ciò che risultava inquietante per lo spirito del capitalismo in via di formazione era l'evidente contrasto tra la parsimonia, che sembrava necessaria all'accumulazione del capitale, e la prodigalità, che sembrava un atteggiamento del tutto naturale in chi avesse acquisito benessere e ricchezza: il lusso, che procurava un'*existence agréable*, era premio all'industriosità dell'individuo intraprendente, accorto e morigerato.

Nel 1867, Karl Marx dedicò a questo aspetto (morale, o moralistico) del problema una pagina illuminante:

Mentre il capitalista classico bolla a fuoco il consumo individuale come un peccato contro la propria funzione e come un 'astenersi' dall'accumulazione, il capitalista modernizzato è in grado di concepire l'accumulazione come 'rinuncia' del proprio istinto di godimento. 'Due anime abitano, ahimè, nel suo petto, e l'una dall'altra si vuol separare' (*Faust*, I, 1112-1113). Agli inizi storici del modo di produzione capitalistico [...] predominano l'istinto di arricchimento e l'avarizia come passioni assolute [...]. A un certo livello di sviluppo un grado convenzionale di sperpero, che è allo stesso tempo ostentazione di ricchezza e quindi mezzo di credito, diventa addirittura necessità di mestiere per il 'disgraziato' capitalista. Il lusso rientra nelle spese di rappresentanza del capitale. Inoltre, il capitalista non si arricchisce come il tesaurizzatore in proporzione del suo lavoro personale e della sua frugalità personale, ma nella misura nella quale succhia forza-lavoro altrui e impone all'operaio la rinuncia a tutti i piaceri della vita. Dunque, benché la prodigalità del capitalista non abbia mai il carattere di buona fede che ha la prodigalità dello spensierato signore feudale, e benché anzi sullo sfondo stiano sempre in agguato la più sudicia avarizia e il calcolo più pavido, tuttavia la sua prodigalità cresce col crescere della sua accumulazione, senza che l'una debba pregiudicare l'altra. Ma con il crescere

²⁶ Sul dibattito settecentesco a proposito del lusso, cfr. *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, a cura di C. Borghero, Torino, Einaudi, 1974; si tratta di una rappresentativa antologia di testi di filosofi ed economisti.

dell'accumulazione, nel seno sublime dell'individuo capitalista si accende un faustiano conflitto fra istinto di accumulazione e istinto di godimento²⁷.

In queste righe, è già adombrata la nozione di *conspicuous waste* che Veblen, in una prospettiva sociologica estranea alla tradizione marxista, formulerà alla fine del secolo nella sua opera più famosa²⁸. Ben più rilevante nel testo marxiano, è tuttavia la distinzione che viene fatta tra l'origine delle ricchezze del tesaurizzatore e quelle del capitalista. Se il primo, come l'avarò delle commedie, sottrae i propri risparmi alla circolazione del denaro, nascondendoli sotto il materasso e così accumula in proporzione alla propria industriosità e frugalità, il capitalista, invece, si arricchisce comprando forza-lavoro altrui e impossessandosi del plus-valore che questa produce. L'origine del lusso, in questo modo, non dipende più dalla parsimonia personale. Il lusso, in quanto «mezzo di credito», è una voce nel bilancio del capitalista, come il salario corrisposto all'operaio o il costo delle materie prime e dei macchinari; perciò il capitalismo nella sua prima maturità non conobbe più la contraddizione tra accumulazione e lusso. Tuttavia quel «conflitto faustiano» tra etica puritana del lavoro e principio di piacere era già sentito dai pensatori pre- o proto-capitalisti settecenteschi.

Lucien Goldmann ha fatto rilevare come alcune delle principali categorie del pensiero illuminista, quali l'individualismo (inteso come autonomia metafisica, morale e politica del soggetto da ogni autorità che non sia quella della sua stessa ragione), la libertà, l'eguaglianza, l'universalità dei diritti, il contratto, la tolleranza e la proprietà, fossero «indispensabili per lo sviluppo di una società basata sullo scambio, cioè borghese» e come, in una sorta di corto-circuito, quelle stesse categorie derivassero da questo stesso sviluppo sociale ed economico, i cui sintomi agli inizi del XVIII secolo, in particolare in Francia, erano appena riconoscibili²⁹.

Al di là di ogni considerazione moralistica, il lusso turbava le coscienze liberali, tolleranti e progressiste degli spiriti più illuminati anche per un altro motivo. Esso era l'indice evidente e ostentato fino all'insolenza di una enorme sperequazione economica che divideva la società dell'Antico Regime in due parti diseguali: i ricchi (pochissimi) e la grande massa dei poveri. A questo ultimi non era riconosciuto il diritto alla libertà o all'eguaglianza, neanche dai filosofi progressisti e riformisti, per il semplice fatto che essi si trovavano esclusi da quella società borghese in formazione e «basata sullo scambio». Le ragioni di questa esclusione, d'altronde, non venivano approfondite: la disuguaglianza era un dato bruto, un mero fatto naturale, presente in ogni consorzio umano. Il rapporto causale che poteva connettere la sperequazione sociale al lusso rimaneva oscuro e inesplicito. Qualche vago sospetto, un sordo disagio, però, Voltaire lo doveva pure aver provato se fa dire allo schiavo negro che Candide incontra nel Surinam, e al quale era stata amputata una mano, in seguito a un incidente occorso lavorando alla mola in uno zuccherificio, e una gamba, come punizione per aver tentato di fuggire da quello stesso zuccherificio: *C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe*³⁰ – senza peraltro che ciò impedisse a Voltaire di essere titolare di azioni della Compagnia delle Indie che speculava su tali commerci.

Nella nota introduttiva a *Le Mondain* (redatta Condorcet e Decroix, curatori dell'edizione delle opere complete di Voltaire apparsa a Kehl a partire dal 1784), si riconosce che una società è felice in proporzione inversa alla grandezza della disuguaglianza economica tra i suoi membri; questa deve essere debellata – si dice con illuministica fiducia – per mezzo di «leggi savie», e «allora il

²⁷ K. Marx, *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1970, vol. I, pp. 649-650.

²⁸ Cfr. T. Veblen, *La teoria della classe agiata* (1899), in *Opere*, Torino, Utet, 1969; si veda, per esempio, la definizione negativa che viene fornita di tale concetto: «Rigorosamente parlando niente dovrebbe essere compreso nella categoria dello sciupio vistoso all'infuori del dispendio cui si va incontro per motivi di confronto finanziario», p. 137.

²⁹ Cfr. L. Goldmann, *L'illuminismo e la società moderna*, Torino, Einaudi, 1977, in particolare il paragrafo "Illuminismo ed economia di mercato", pp. 27-37.

³⁰ Nella *Défense du Mondain*, scritta vent'anni prima di *Candide* per difendersi dai attacchi che erano stati mossi contro il suo poemetto *Le Mondain*, tutto il processo di colonizzazione è descritto, e lodato, proprio in funzione dei benefici che arreca al tenore di vita europeo, senza alcun accenno al *prix* di questo benessere, cfr. Voltaire, *Difesa del Modano, ovvero apologia del lusso*, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., in particolare p. 177.

lusso diminuirà senza che l'industria ci perda alcunché». E comunque, «se si accetta come data una grande disuguaglianza, il lusso non è affatto un male: anzi, il lusso fa diminuire notevolmente gli effetti di questa disuguaglianza, facendo vivere il povero a spese delle fantasie del ricco», e pertanto, se ne conclude alludendo a Rousseau, quei «filosofi che hanno considerato il lusso come l'origine dei mali dell'umanità [che, oltre alla sperequazione economica, comprendono la corruzione dei costumi e la mollezza d'animo] hanno dunque preso l'effetto per la causa»³¹.

Karl Marx, circa un secolo dopo, fornirà gli strumenti critici per smascherare l'arcano di questo gioco di specchi, in cui dicotomie più evangeliche che economiche come “i ricchi e i poveri”, giudizi di valore morali sul “mali dell'umanità”, nozioni relative come “il superfluo e il necessario” («la fantasia del ricco») tendeva a occultare la reale dialettica immanente alla produzione e all'ostentazione del lusso. Questo, in realtà, appartiene al ciclo di produzione e riproduzione del capitale ed è funzionale a esso, in quanto, se da un lato il lusso viene inteso come «produzione non necessaria alla riproduzione della forza-lavoro», dall'altro il consumo di lusso, che «momentaneamente» diminuisce nei momenti di crisi o recessione del mercato, tende ad aumentare «nei periodi di prosperità, e segnatamente nel momento della sua falsa euforia, quando il valore relativo del denaro cade già per altri motivi». In queste circostanze, «non cresce soltanto il consumo dei mezzi necessari di sussistenza; la classe operaia (in cui è entrato attivamente il suo intero esercito di riserva) partecipa momentaneamente anche al consumo di articoli di lusso, che in generale le sono inaccessibili, e per di più partecipa anche al consumo della categoria di articoli necessari di sussistenza che in generale costituiscono per la maggior parte mezzi di sussistenza ‘necessari’ soltanto per la classe capitalistica, cosa che, a sua volta, provoca un aumento dei prezzi»³². Non deve poi stupire se questo aumento porta a una nuova crisi, in quanto non ci sono più abbastanza compratori in grado di pagare le merci il cui prezzo è rincarato. Ciò che conta, invece, è che il lusso, ovvero il consumo in eccesso, si è dimostrato funzionale alla circolazione e riproduzione del capitale.

Lo sperpero, che il «capitalista classico» (verrebbe da dire, pre-capitalista) non aveva compreso, considerandolo «un peccato contro la propria funzione», è divenuto nell'epoca del tardo capitalismo la legge su cui si fonda il consumismo, inteso come malattia senile del capitalismo. Il feticismo della merce e l'«origine ideologica dei bisogni», come la chiamava Baudrillard³³, favoriscono la riproduzione del capitalismo, che produce e consuma i propri prodotti in un circolo chiuso in cui bisogni indotti e fittizi vengono soddisfatti per mezzo dell'offerta di merci superflue. La produzione e il consumo di queste ultime, ovvero ciò che l'etica proto-capitalistica chiamava lusso, sono, in realtà, necessarie al ciclo produttivo del capitale, in particolare nella sua tarda fase consumistica. Il lusso, con l'ostentata gratuità dei suoi sperperi, non è più (se mai lo è stata) la «fantasia dei ricchi» che dà lavoro ai poveri, perché, in realtà, si riduce all'allettamento quotidiano che induce tutti i succubi del consumismo a reinvestire, o a sperperare, il proprio salario in merci inutili affinché esso si trasformi nuovamente in capitale per coloro che detengono i mezzi di produzione.

Il celebre verso di Voltaire – «Il superfluo, cosa assai necessaria»³⁴ – non è più un paradosso né una provocazione per nessuno: è piuttosto la divisa del tardo-capitalista, il quale, oggi, più che «capitale incarnato», dovrebbe essere definito “consumo incarnato”.

IV.

Et souvenez-vous d'Horace: c'est l'alphabet des sages.
(Mirabeau a Vauvenargues, 11 febbraio 1739)

³¹ Prefazione al *Mondano*, ivi, p. 162.

³² K. Marx, *Il capitale*, cit., vol. II, pp. 429-430.

³³ Cfr. J. Baudrillard, *Genèse idéologique des besoins e Fétichisme et idéologie*, in *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1990 (1972¹), pp. 59-113.

³⁴ Voltaire, *Il Mondano*, v. 21, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., p. 165.

Il consiglio di Mirabeau, verso la metà del Diciottesimo secolo, era del tutto superfluo. L'*âge classique*, infatti, non aveva mai perso di vista il modello oraziano, il quale conservò il suo valore esemplare almeno fino alla seconda metà del Settecento: dallo *Art poétique* di Boileau, del 1674, fino al *sapere aude* di cui Kant si approprierà alla vigilia della rivoluzione, nel 1783, la perseverante memoria dei versi e dei motti di Orazio testimonia come la sua presenza fosse ancora viva e vitale, e come le sue massime di saggezza e i suoi principi estetici costituissero, anzi, un'autorità di cui nessuno contestava la validità. È stato osservato che Orazio, tra Sei e Settecento, rappresentò addirittura qualcosa di più di un semplice modello letterario: egli fu, *avant la lettre, le type de l'honnête homme*³⁵. Il suo *quid deceat, quid non* (*Ars poet.*, 308) sanciva, richiamandosi a un innato e non meglio definibile senso del *decorum*, i limiti inderogabili oltre i quali tanto lo stile letterario che le *bienséances* sociali erano destinate a trasformarsi in manierismo o leziosaggine. L'*urbanitas* di Orazio si addiceva a una società in cui, come diceva Duclos proprio a metà del secolo nelle *Considérations sur les mœurs de ce siècle, l'homme sociable* «incarna il cittadino per eccellenza»³⁶. Furono la sua morale mondana, il suo epicureismo temperato, la sua amabile ironia ad affascinare la società delle buone maniere che si era lentamente affermata in Francia tra la *ville* e la *cour*. La sua opera poté essere assunta come l'«abecedario dei saggi» da un'epoca che non era più in grado – per debolezza o per eccesso di educazione, poco importa – di apprezzare i rigori dell'etica stoica o le ipocrisie di una morale cristiana gesuiticamente mondanizzata, e tanto meno le rinunce imposte dal tragico rigorismo giansenista di Pascal. Per quel che vale un aneddoto – ossia molto, almeno quanto un trattato di sociologia storica –, si rammenti ciò che il principe di Ligne, ovvero il prototipo di *grand seigneur* cosmopolita, colto, garbatamente edonista e impeccabilmente mondano, sopravvissuto al tracollo dell'Antico Regime, scriveva negli anni bigotti della Restaurazione:

La musica da chiesa mi affascina. Coloro che vogliono trar profitto da tutto per la loro felicità imitino il mio esempio! L'unica nota stonata è che quando ascolto, rapito, Haydn, Mozart, Schubert in un cantico, mi distraigo, e tanto più facilmente in quanto non ho mai saputo recitare il mio rosario e ho dimenticato le mie preghiere. Cerco di ritrovare la concentrazione, ma l'altro giorno mi sono accorto con stupore che, mentre biascicavo quelle preghiere che credevo di ricordarmi, stavo recitando un'ode di Orazio³⁷.

La poesia di Orazio, dunque, poteva fungere perfino da preghiera laica dell'uomo di mondo.

L'«oraziana» epistola a Orazio di Voltaire dimostra come, ancora nel 1772, il poeta augusteo potesse essere non solo un modello di stile, ma addirittura un interlocutore ben vivo, non ancora irrigidito nelle pose retoriche che, pochi decenni più tardi, l'ideologia imperiale neo-classicista attribuirà a una tradizione classica ormai definitivamente estenuata. Nel tono piano, scorrevole, conversevole, ma preciso e limato, degli alessandrini di Voltaire si può invece ancora cogliere l'eco del *sermo* oraziano. L'ottuagenario Voltaire poté rivolgersi al poeta antico riconoscendo in lui uno spirito affine e nella sua «saggezza amabile» la propria, ovvero quella secondo cui l'uomo poteva porsi come la relativa misura di tutte le cose: la lucida e ragionevole consapevolezza della propria relatività, lungi dall'indurre nell'*honnête homme* un ansioso e nichilistico senso di abbandono e di sgomento, poteva ispirare una distaccata curiosità per le cose di questo mondo. Alla felicità umana si commisurava il valore di ogni cosa, ma, a sua volta, questa felicità doveva essere commisurata all'irrimediabile finitezza dell'uomo, laicamente privo di speranze di trascendenza.

Del «voluttuoso» Orazio l'*honnête homme* settecentesco sapeva apprezzare l'aspirazione «alla mollezza e alla grazia», la facilità e gaiezza nei versi e nei discorsi, il gusto per «i lieti ozi, i vini e gli amori»; da lui Voltaire dichiara che si può imparare

... a sopportare l'indigenza,

³⁵ R. Naves, *Le goût de Voltaire*, cit., p. 76.

³⁶ C. Pinot Duclos, *Lo specchio del Settecento. Considerazioni sui costumi*, Milano, Medusa, 2008, p. 91.

³⁷ C.-J. de Ligne, *Aneddoti e pensieri*, Palermo, Sellerio, 1979, p. 136.

A godere saggiamente d'una onesta opulenza,
A vivere con se stessi, a servire gli amici,
A ridere un po' dei propri stolti nemici,
A congedarsi dalla vita, sia triste o felice,
Rendendo grazie agli dèi di avercela donata³⁸.

Questo non è un esercizio retorico – per quanto sia lecito dubitare che il ricchissimo signore di Ferney sarebbe mai stato disposto «a patire l'indigenza»; è un modo, molto “filosofico” (nel senso settecentesco del termine), di salutare in quella *curiosa felicitas Horatii* di cui già parlava Petronio (*Sat.*, 118) una disponibilità alla vita, che rifugge tanto dall'ascetismo quanto da ogni vitalismo panico, e soprattutto da ogni fanatismo, ma che mantiene sempre un sereno controllo di sé, facendo in modo di trovarsi comunque a proprio agio, con il minimo sforzo, in questo scomodo mondo. Ritirati a Tivoli o a Ferney, questi civilissimi *country gentlemen* potevano credere – e, plausibilmente, non a torto – di aver trovato quel punto archimedeo che permettesse loro di assistere agli svolgimenti e sconvolgimenti delle umane cose dall'esterno e con partecipe ironia: al sicuro nella propria lussuosa sistemazione ai confini con la Svizzera, che gli è stata scioccamente rimproverata da taluni, Voltaire poteva intraprendere le proprie rumorose battaglie civili per la tolleranza e la libertà di pensiero e, al contempo, rivolgersi al tanto ammirato poeta antico, con tono confidenziale e disilluso:

Questo mondo, lo sai, è un quadro cangiante,
Talvolta gaio, talvolta mesto, eterno, e nuovo³⁹.

Onusto di gloria e certo ormai dell'immortalità del proprio *esprit* (ma non della propria anima), il “vegliardo di Ferney” poteva contemplare dalla terrazza del proprio *château* il contraddittorio spettacolo della Storia, facendo poco caso al sublime scenario alpino, perché sempre poco gl'interessò la natura: ciò che attirava la sua attenzione erano piuttosto i quattro stati che si affacciavano sul lago di Ginevra. In essi, nelle loro differenze, vedeva rappresentate tutte le contraddizioni dell'agire umano, stravagante eppure talvolta assennato e ragionevole: conversando con Orazio, la sua sdentata bocca senile poté tuttavia atteggiarsi ad un ambiguo ma sereno sorriso, perché egli nutriva la certezza che la sua prodigiosa intelligenza, che gli anni sembravano acuire invece che offuscare, lo aveva posto ormai al di fuori del tumultuoso divenire della storia. Il *vieillard* era ormai arrivato: non aveva che da attendere che gli altri, i suoi «stolti nemici», i *Welches, le vulgaires* rinsavito, lo raggiungessero, seguendo la via che aveva tracciato. Come osservò Roland Barthes, «la felicità di Voltaire fu di dimenticare la storia, nel momento in cui questa lo portava»⁴⁰: e bisognerebbe aggiungere che fu ancora più felice perché morì senza sospettare che, ben presto, proprio quella storia, che egli stesso aveva messo in movimento e che contemplava con distacco dal suo *château*, avrebbe travolto nel proprio progredire lui, i suoi *loisirs*, il suo *esprit*, il suo *goût*, il suo *bon sens* e la sua *raison*, in breve avrebbe travolto il suo stesso mondo.

Per questo, quando, all'inizio degli anni Sessanta del XX secolo, Auden provò a fornire il ritratto di quelli che chiamava *the horatians*, ovvero i rampolli della stirpe di Orazio Flacco, finì per comporre solamente una «bella poesia», un tantino troppo nostalgica, e alquanto anacronistica rispetto all'«età ansiosa» in cui si trovò a vivere. La storia aveva, infatti, già sopravanzato di molto le condizioni materiali che ne avevano reso possibile, in un'epoca ormai remota, la fioritura e la diffusione, invero sempre molto elitaria. Solo dei *rentiers* disperatamente aggrappati ai propri privilegi di classe, potevano rispondere – a chi li accusava di sottrarsi alle proprie responsabilità

³⁸ Voltaire, *A Orazio*, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., p. 223, trad. modificata: ...à souffrir l'indigence, / À jouir sagement d'une honnête opulence, / À se moquer un peu de ses sots ennemis, / À sortir d'une vie ou triste ou fortune, / En rendant grâce aux dieux de nous l'avoir donnée.

³⁹ Ivi, p. 221: *Ce monde, tu le sais, est un mouvant tableau / Tantôt gai, tantôt triste, éternel, et nouveau.*

⁴⁰ R. Barthes, *L'ultimo degli scrittori felici*, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, p. 46.

morali e politiche celandosi dietro a una presuntuosa atarassia – «possiamo solo / fare quello per cui ci sembra d'esser fatti, guardare a / questo mondo con occhio felice / ma da una sobria prospettiva»⁴¹: e ciò, evidentemente, è falso, perché non ci sono più «sobrie prospettive» da cui assistere al truculento spettacolo della storia, e per lo più un «occhio felice» è, oggi, un occhio spietato oppure cisposo (e Auden non poteva non saperlo). I moderni seguaci di Orazio non possono guardare né con stupore né con curiosità né con indignazione le contraddizioni che lasciavano interdetto Voltaire quando contemplava il vasto arazzo della storia «dei costumi e dello spirito delle nazioni». Questi, nella propria lotta contro il fanatismo, la malafede, l'ipocrisia, l'ottusità e la barbarie, era fermamente convinto di avere dalla propria parte quello che altri, pomposamente, chiamerà Spirito del Tempo, il quale avrebbe ricomposto, prima o poi, ogni contrasto: i moderni oraziani, al contrario, sono essi stessi la contraddizione, ma, accecati dalla propria falsa coscienza, non se ne accorgono.

V.

*Avant donc d'écrire apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette ou moins pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.
(Nicolas Boileau, *Art poétique*, I, 150-154)*

Lo stile lo si ottiene solo con un lavoro atroce,
con un accanimento fanatico e una totale dedizione.
(Gustave Flaubert, 1846)

In uno scritto del 1749, *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*, tradizionalmente attribuito a Voltaire, si legge, nel capitolo intitolato "Langage", che «il mezzo più sicuro, pressoché l'unico, per acquistare una perfetta conoscenza delle sottigliezze di una lingua, e soprattutto di quelle espressioni che sembrano contrarie alle regole, è di conversare spesso con una persona istruita. S'imparano più cose nel corso di qualche conversazione con una persona di questo genere che con la lettura che lascia sempre dei dubbi»⁴². Se la purezza della lingua e la precisione dello stile si apprendono attraverso il commercio con i *gens délicats*, ciò significa che il loro innato buon gusto vale più dell'autorità librerica della precettistica dei trattati di poetica e retorica. Ciò comporta, altresì, che lo stile si fonda su una facoltà indefinibile per definizione come il gusto. Questo è il nucleo del felice paradosso di quello che si potrebbe chiamare (tanto per dargli un nome) il "classicismo voltairiano": mentre non perde occasione per difendere i valori e riverire i capolavori del classicismo del *Grand Siècle*, Voltaire non pare curarsi della circolarità – ai nostri occhi – passabilmente viziosa che lega, secondo lui, gusto e stile. Come il buon gusto soltanto può giudicare la validità dello stile, così lo stile deve obbedire solo alla "regola del gusto": in entrambi i casi, non esiste un codice che prescriva in astratto e universalmente i criteri dell'uno e le convenzioni formali dell'altro. Con Voltaire, la poetica classicista sembra perdere il suo carattere codificato e prescrittivo, senza tuttavia perdere la sua natura rigidamente vincolante. Si direbbe che criteri di giudizio e norme stilistiche siano state introiettate da Voltaire a tal punto che non avevano più nemmeno bisogno di essere formulati in leggi e prescrizioni generali: si trattava solo di saperli opportunamente applicare nei casi particolari

⁴¹ W.H. Auden, *Gli oraziani*, in *Città senza mura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 91.

⁴² Voltaire, *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XXIII, pp. 383-384. Tra Sei e Settecento, simili opinioni appartenevano al novero dei luoghi comuni; si rammenti, per esempio, quanto affermava Saint-Évremond, più di mezzo secolo prima di Voltaire: «La questione più essenziale è acquistare un autentico discernimento e procurarsi un puro rischiaramento. La natura ci dispone a ciò, l'esperienza e il commercio con le persone squisite completano la nostra formazione», in *Quelques observations sur le goût et le discernement des Français* (1684), in *Œuvres en prose*, Paris, Didier, 1966, vol. III, p. 128.

tanto dovevano apparire inconcussi per un *homme de goût*. La loro ovvietà potrebbe dare la misura del trionfo del classicismo, se non fosse che, proprio a metà del XVIII secolo, forse proprio a causa di questa ovvietà (ridotta ormai alla banalità del luogo comune), le basi del classicismo cominciarono a vacillare e le sue forme a svuotarsi di senso, diventando meri *clichés*.

Per Voltaire, tuttavia, lo stile dovette essere sempre nient'altro che una domestichezza nell'uso degli strumenti e delle forme poetiche (e non solo di queste, ma anche delle forme mondane delle buone maniere e del *savoir vivre*)⁴³, che si acquisisce solo con la consuetudine, la pratica, e l'imitazione dei buoni esempi. Forse lo stile stesso fu, per lui, un'abitudine, un costume irriflesso, un modo di pensare, di esprimersi e di agire, che, una volta appreso, non risulta più facilmente distinguibile da una disinvolta naturalezza. Identificando, com'è risaputo, lo stile con *l'homme même*, Buffon non farà che sancire questa convinzione, che Voltaire aveva espresso, di sfuggita, in una lettera, quando non aveva neppure quarant'anni, ma che avrebbe potuto sottoscrivere ancora quarant'anni più tardi: «Non dite che lavoro troppo [...]. Uno spirito votato da molto tempo alle belle lettere vi si abbandona senza pene e senza sforzi, così come si parla facilmente una lingua appresa da molto tempo, e come la mano del musicista scorre senza fatica su un clavicembalo». Lo stile dovette apparire ai *gens de goût* del primo mezzo secolo, come una sorta di *medium* diafano tra l'intenzione e l'atto, tra il pensiero e la parola. Lo "stile prezioso" veniva considerato disdicevole proprio perché, a causa della sua ridondanza, per quanto arguta ed elegante, rivelava – anzi, ostentava – un eccessivo lavoro, un "accanimento" sulle forme espressive (la lingua, in primo luogo) che tradiva lo scarto, la differenza, la disomogeneità tra il pensiero e l'espressione. Per Marivaux, lo stile, in quanto tale, a rigore, non costituisce neppure un autentico problema e coloro che, criticando un'opera letteraria, «si accaniscono sullo stile» mancano – a suo dire – il bersaglio, poiché, «se l'idea dell'autore è giusta, che cosa trovate da ridire sul segno di cui egli si serve per esprimere tale idea?»⁴⁴. Il valore dello stile si commisura, così, solo alla chiarezza e distinzione dell'idea espressa. Coloro che, con l'estrema ricercatezza e concettosità dell'elocuzione, perseguono più la *préciosité* che la "bella natura", finiscono per sovvertire la funzione dello stile, facendo di esso un'esibizione di virtuosismo affabulatorio che è l'esatto contrario, per non dire la negazione, dell'ideale di stile come forma trasparente *convenable à la matière que l'on traite*⁴⁵. Lo *style précieux* non è nemmeno riconosciuto come uno stile tra i diversi possibili, poiché lo "stile" è propriamente e solamente quello "naturale" del classicismo: gli scrittori preziosi «non hanno alcuno stile o, se si preferisce, non ne hanno che l'ombra; lo stile deve scolpire i pensieri, costoro sanno soltanto tracciare parole»⁴⁶. È significativo che, alla metà del secolo, sia uno scienziato a recuperare, quasi con le stesse parole, le idee espresse vent'anni prima da uno scrittore come Marivaux (che le derivava da una lunga tradizione); è un'ulteriore testimonianza di come la validità dell'ideale classicista di stile fosse universalmente condiviso. Il metodo compositivo di cui Buffon abbozza i principi fondamentali, pensando plausibilmente alle proprie opere di storia naturale, è il medesimo di Marivaux, romanziere e drammaturgo: «Quando però avrà composto un piano, una volta che avrà raccolto e messo in ordine tutti i pensieri essenziali al suo argomento, [l'autore] comprenderà facilmente qual è il momento in cui deve prendere la penna, coglierà il punto di maturazione della produzione dello spirito, si affretterà a farlo sbocciare, non proverà altro

⁴³ Conformemente, d'altronde, all'autorevole invito di Boileau: «Non basta essere gradevoli e affascinanti in un libro, / Bisogna anche saper conversare e vivere» (*C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre, / Il faut savoir encore et converser et vivre*), N. Boileau, *Art poétique*, IV, 124.

⁴⁴ P.C. de Chamblain de Marivaux, "Du style", *Cabinet du philosophe*, VI, in *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969, pp. 386 e 388.

⁴⁵ Voltaire, *Style*, *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XX, p. 437; su ciò, si vedano gli interessanti rilievi a proposito dell'implicita identificazione da parte di Voltaire del modello classicista di stile, normativo e universale, e lo stile *tout court*, in E. Caramaschi, *Dubos et Voltaire*, cap. V, in "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century", X, 1959.

⁴⁶ G.-L. Leclerc de Buffon, *Discorso sullo stile* (pronunciato all'Académie française il 25 agosto 1753), in *Ritratti di animali*, Milano, Medusa, 2008, p. 122, trad. lievemente modificata.

che piacere a scrivere; le idee si susseguiranno facilmente e lo stile sarà naturale e facile»⁴⁷. L'implicito presupposto teorico di un simile modo di concepire la scrittura è la fiducia che l'"età classica" poté nutrire circa l'omogeneità tra pensiero ed espressione, tra idea e segno. La lingua classica, da Descartes a Marivaux, Buffon e Voltaire, è (o si pretende che sia) strutturalmente omologa all'*ordo idearum*⁴⁸.

Ancora Flaubert, attorno alla metà del secolo successivo, si sforzerà di credere a questa omologia – o forse, semplicemente, la rimpiangerà –, dichiarando a più riprese che «non ci sono bei pensieri senza belle forme, e viceversa»⁴⁹ e che «più un'idea è bella, più la frase è sonora [...]. La precisione del pensiero fa (ed è essa stessa) quella della parola»⁵⁰. La fiducia di Flaubert, però, doveva ineluttabilmente confrontarsi, e scontrarsi, con quelle che Walter Benjamin chiamerà la «concezione borghese della lingua», ossia quella concezione strumentale, referenziale, secondo la quale «il mezzo della comunicazione è la parola, il suo oggetto la cosa [o il pensiero], il suo destinatario l'uomo»: nell'epoca della cattiva mediazione, imposta dal modo capitalistico di produzione, la convinzione in una salda e biunivoca corrispondenza tra la parola e cosa, tra intenzione ed espressione, tra comunicazione e ricezione, palesa la propria «vacua inconsistenza»⁵¹, ovvero la sua natura ideologica. La sisifea fatica dello stile che Flaubert dovrà affrontare per scrivere ogni riga dei suoi romanzi è il sintomo più lampante dell'infondatezza di tale fiducia. L'interminabile ricerca dell'inafferrabile *mot juste* testimonia dell'impossibilità di fissare qualsiasi criterio su cui fondare la convenevolezza e la precisione lessicale⁵². Questa ricerca, per Flaubert, non è in nessun modo guidata dalla chiarezza dell'idea, e certamente non approda a uno stile «naturale e facile».

Per Buffon, lo stile non era «che l'ordine e il ritmo che vengono impressi ai propri pensieri»: ⁵³ esso, in altri termini, non era che la disposizione estrinseca di questi ultimi. Flaubert, esasperato, esclamerà invece: «La perla è la malattia dell'ostrica e lo stile, forse, è l'emanazione di un dolore più profondo»⁵⁴. Lo stile, ormai, è il prodotto di un conflitto tra lo scrittore e la sua stessa lingua (ossia il suo strumento espressivo) per trovare parole che la *bêtise* non abbia ancora sequestrato e ridotto a vuota trivialità; è la cicatrice lasciata dalla lacerazione tra la "verità" dell'arte e l'ideologia dominante. L'ideale di naturalezza e facilità, a questo punto, può sopravvivere solamente come nostalgia (ideologica) del passato. La *firma facilitas* di Quintiliano, cui potevano ancora continuare a fare appello neanche un secolo prima i teorici della retorica settecenteschi⁵⁵, non ha ovviamente niente a che vedere con la sciatta faciloneria della scrittura giornalistica (nell'accezione attuale dell'aggettivo), che, col pretesto di essere facilmente comprensibile alla maggioranza anonima del pubblico pagante, si

⁴⁷ *Ivi*, pp. 120-121.

⁴⁸ Con la consueta lucidità, Roland Barthes ha trovato le parole per sintetizzare la situazione: «"La forma costa cara", diceva Valéry [...]. Eppure c'è stato tutto un periodo, quello della scrittura borghese trionfante, in cui la forma costava quasi quanto il pensiero; si vigilava certo alla sua economia, alla sua eufemia, ma la forma meno costava quanto più lo scrittore utilizzava uno strumento già formato [...]. Si potrebbe dire che in tutto questo periodo la forma aveva un valore d'uso», R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982, p. 46.

⁴⁹ Lettera a L. Colet, 18 settembre 1846, in G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1973, vol. I, p. 350.

⁵⁰ Lettera a Mlle Leroyer de Chantepie, 12 dicembre 1857, *ivi*, 1980, vol. II, p. 785.

⁵¹ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1982, p. 57.

⁵² Si rammenti l'attenzione che Voltaire riservava alla correttezza linguistica e la sua indignazione nei confronti delle libertà espressive di Rousseau, cfr. Voltaire, *Lettere sulla "Nouvelle Héloïse"*, in *Il Tempio del Gusto, e altri scritti*, cit., in particolare pp. 193-194; nello stesso spirito e con pari severità (ma senza il sarcasmo riservato al ginevrino), Voltaire commentò le opere di Corneille, e, nel corso del suo ultimo soggiorno a Parigi nel 1778, a ulteriore conferma dei suoi interessi propriamente linguistico-lessicali, Voltaire presentò all'Académie française il progetto per un nuovo dizionario della lingua francese; se ne veda il verbale in G. Desnoiresterres, *Voltaire et la Société au XVIII siècle*, Paris, Didier, 1878, vol. VIII, pp. 332-333.

⁵³ G.-L. Leclerc de Buffon, *Dell'arte di scrivere*, in *Ritratti di animali*, cit., p. 131; si tratta di un abbozzo del discorso letto all'Académie française.

⁵⁴ Lettera a Louise Colet, 16 settembre 1853, in G. Flaubert, *Correspondance*, cit., vol. II, p. 431.

⁵⁵ Si veda, per esempio, in ambito italiano, G. Parini, *De' principii fondamentali e generali delle belle lettere applicati alle belle arti*, VIII, "Della facilità", *Poesie e prose*, Roma, Cremonese, 1959, p. 395.

è fatta strumento dell'ideologia⁵⁶; ma già attorno al 1850, appariva remotissimo il tempo in cui ai *journalistes* Voltaire poteva additare Pierre Bayle come *premier modèle* di stile⁵⁷.

Per Voltaire, godere, scrivere e vivere (*Jouissons, écrivons, vivons, mon cher Horace*) erano, forse, tre sinonimi. Per Flaubert, un secolo dopo, scrivere sarà sinonimo di lavoro (*Travail, travail, écris, écris*), ossia fatica, frustrazione, solitudine: «Talora lo sconforto mi assale: lo stile è la vera fatica di Sisifo, per non parlare della prosa! Non si finisce mai»⁵⁸. A differenza del *buen retiro* presso Ginevra, l'ascetico romitorio di Croisset non avrebbe mai potuto essere ribattezzato dal suo proprietario *Les Délices*.

VI.

*Je crois que j'étais né plaisant, et que c'est dommage
que je me suis adonné parfois au sérieux.
(Voltaire a d'Argental, 13 ottobre 1760)*

Come tutte le persone serie, Voltaire conosceva il valore della frivolezza, e non temeva di dichiarare apertamente: «Non si può essere seri con se stessi. Se la natura non ci avesse fatto un po' frivoli, saremmo molto infelici. Ed è grazie a questa frivolezza che la maggior parte delle gente non s'impicca»⁵⁹. Non era, questa, un'idea nata da un umore passeggero, e Voltaire la svilupperà più compiutamente in un breve testo pubblicato nel 1765: dopo aver enumerato alcuni famigerati esempi di fanatismo sanguinario, di crudele stupidità che hanno contraddistinto la storia degli uomini, Voltaire giunge alla conclusione che «fortunatamente gli uomini sono tanto leggeri, tanto frivoli, così toccati dal presente, così insensibili al passato, che, su duemila, ce ne sono solamente due o tre che siano indotti a queste riflessioni»: «Gli antichi non immaginarono niente di meglio che far bere le acque del Lete a coloro che dovevano vivere nei Campi Elisi»⁶⁰. Potrà sorprendere che proprio Voltaire ritenesse che un'obliosa frivolezza potesse costituire una difesa contro i mali del mondo – anche se, ovviamente, egli apparteneva piuttosto a quel ristretto novero d'individui («solamente due o tre su duemila») che non dimenticavano né tanto meno ignoravano le funeste imprese dell'umana crudeltà – ma non per questo era disposto a rinunciare ai benèfici effetti della frivolezza, poiché rinunciarvi avrebbe significato condannarsi all'infelicità, ossia darsi per vinti. Ridere, sorridere, ironizzare, per Voltaire, poteva ancora essere una soluzione, perché, per lui come per Montesquieu, l'*esprit* è sostanzialmente *le bon sens joint à la lumière*⁶¹. È l'unione del rigore e della lucidità della ragione con le osservazioni del senso comune che produce la scintilla dell'*esprit* e, al contempo, rende possibile una visione penetrante e distaccata, oggettiva e critica della realtà, delle sue storture e delle sue iniquità.

L'*esprit* poté non essere un insulso orpello, perché, come stato fatto notare, per Voltaire (ma ciò vale anche per Montesquieu e compagnia), «il buon senso è la buona coscienza del riso»⁶². Il motto di spirito – ironico, sarcastico, sprezzante – non si riduceva a una soggettiva eccedenza di contrastanti tensioni psichiche che si scaricava in una risata: l'*esprit* voltairiano, al contrario, poteva contare su un fondamento “oggettivo”. Esso nasceva dalla lucidità (*lumière*) con cui il buon senso,

⁵⁶ Già Diderot, tuttavia, rifletteva perplesso sui versi di Orazio (sempre lui): *brevis esse laboro, / obscurus fio* («cerco di essere breve, / e finisco per essere oscuro»), e commentava: «Si potrebbe aggiungere: voglio essere semplice e divento sciatto (*plat*)», in D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, pp. 821-822.

⁵⁷ Cfr. Voltaire, *Conseils à un journaliste*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XXII, p. 263.

⁵⁸ Lettera a Louise Colet, 7 ottobre 1853, in G. Flaubert, *Correspondance*, cit., vol. II, 1980, p. 447.

⁵⁹ Lettera a Mme Du Deffand, 12 settembre 1760, in Voltaire, *Correspondance*, cit., 1980, vol. V, p. 1103.

⁶⁰ Voltaire, *Frivolezza*, in *Il pirronismo della storia, e altri scritti storici*, Milano, Medusa, 2005, p. 198; apparso originariamente nel 1765 nei *Nouveaux mélanges*, nelle edizioni postume delle opere di Voltaire questo testo venne inserito come voce del *Dictionnaire philosophique*.

⁶¹ L. Secondat de Montesquieu, *Mes pensées*, § 1740, in *Œuvres complètes*, cit., p. 1031.

⁶² Y. Belaval, *L'esprit de Voltaire*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», XXIV (1963), p. 149.

per riprendere le parole di Montesquieu, sapeva istituire «il giusto confronto tra le cose» e coglierle «nel loro stato positivo e nel loro stato relativo». In altri termini, la sua funzione era, nello stesso tempo, conoscitiva e critica. Sono precisamente questi i tratti che, secondo Adorno, caratterizzano l'ironia classica. Essa, infatti, «confuta l'oggetto in quanto lo rappresenta come ciò che pretende di essere e lo commisura – senza giudizio, quasi senza intervento del soggetto osservante – al suo essere-in-sé. Essa coglie il negativo confrontando il positivo con la sua pretesa positività»⁶³. L'istanza critica dell'ironia emerge (o dovrebbe farlo) dalla semplice esibizione dell'assurdità di ciò che s'intende criticare: la sua rappresentazione è già la sua condanna. Per questo, «non appena aggiunge una parola di spiegazione, l'ironia si distrugge»; ma affinché l'effetto corrosivo dell'ironia possa agire efficacemente contro il proprio oggetto, è necessaria una «risonanza sociale», un previo consenso da parte di quanti sono invitati a riderne circa ciò che deve essere considerato risibile. A Voltaire questo consenso proveniva da quella *république immense d'esprits cultivés*⁶⁴, alla cui formazione in Europa egli assisteva con compiacimento e, anzi, contribuiva attivamente con la propria instancabile attività di tragediografo, poeta e polemista. Questa costituiva il suo pubblico d'elezione, in grado di cogliere e apprezzare la *finesse* del suo spirito e della sua ironia, perché condivideva gli stessi criteri di giudizio, gli stessi valori e la stessa tradizione culturale. Dopo di allora, nel corso di un paio di secoli, in sincronico parallelismo con l'affermarsi della società borghese fondata sul modo di produzione capitalistico, l'unità di questa *koiné* si è progressivamente dissolta sotto il peso dell'universale e cattiva mediazione imposta da quelli che Althusser chiamò gli «apparati ideologici di Stato». Una delle conseguenze fu che «il *medium* dell'ironia, la differenza tra ideologia e realtà, è scomparso. L'ideologia si rassegna a confermare la realtà attraverso la duplicazione pura e semplice della stessa»; Adorno ne conclude che «è difficile scrivere satire»⁶⁵.

Perduta la propria forza critica, l'ironia si riduce a innocuo intrattenimento per famiglie, o a subdolo dispositivo di controllo per occultare ideologicamente la falsa coscienza: è molto tempo ormai che le persone per bene, se ridono, ridono degli altri, del diverso, dei “persiani”, per rimuovere il disagio che procura loro l'idea stessa della diversità. Si ride per sdrammatizzare, per lo più, le disgrazie e le miserie altrui, avendo oscuramente coscienza che basta poco perché diventino le nostre. Nel 1938, quando il cataclisma fascista stava per trascinare all'inferno con sé tutta la vecchia Europa, che ancora non si era ripresa del primo conflitto mondiale, Bertolt Brecht esclamava: «Davvero, vivo in tempi bui! / La parola innocente è stolta. Una fronte distesa / Vuol dire insensibilità. Chi ride, / La notizia atroce / Non l'ha ancora saputa»⁶⁶. Il sorriso della frivolezza sembra essersi tramutato nel *riktus* cadaverico del *keep-smiling* pubblicitario. Ancora nel 1948, Auden si ostinava a rivendicare che, «la sera, il contadino giocherà a carte e il poeta scriverà versi, ma esiste un principio politico che entrambi sottoscrivono, ed è questo: fra le tre o quattro cose per le quali un uomo d'onore deve essere disposto, se necessario, a morire, il diritto al gioco, alla frivolezza, non è la meno importante».⁶⁷ Dinanzi a tanto buon senso mal riposto, si erge la domanda, ineludibile e irritante, di Adorno: «Ma che cosa sarebbe mai l'arte come storiografia se scotesse via da sé la memoria del dolore accumulato?»⁶⁸ – a Voltaire, probabilmente, sarebbe sfuggito il senso di questa domanda, quella che per noi è la sua lampante retoricità, perché egli ebbe la fortuna di essere così sicuro di sé, della necessità storica della propria missione, del valore della propria cultura, del proprio gusto e del proprio stile, che poté «digrignare i denti» con garbo⁶⁹, scherzare con crudeltà, divertire con intelligenza, discettare con levità, essere spietato con eleganza e arguto dedicandosi *au sérieux*, essere frivolo e ambire alla felicità essendo perfettamente

⁶³ T. W. Adorno, *L'errore di Giovanale*, § 134, in *Minima moralia*, Torino, Einaudi, 1979, p. 253.

⁶⁴ Lettera al principe Galitsin, 14 agosto 1767, in Voltaire, *Correspondance*, cit., vol. XIII, p. 63.

⁶⁵ T. W. Adorno, *L'errore di Giovanale*, cit., pp. 255 e 253.

⁶⁶ B. Brecht, *A coloro che verranno*, in *Poesie e canzoni*, Torino, Einaudi, 1975, p. 97.

⁶⁷ W. H. Auden, *La mano del tintore*, in *Saggi*, Milano, Garzanti, 1968, p. 134.

⁶⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 434.

⁶⁹ In una lettera a Mme Roger des Genettes del gennaio 1860, Gustave Flaubert dichiarava, non senza ammirazione: «Rideva forse Voltaire? Digrignava i denti», in G. Flaubert, *Correspondance*, cit., 1991, vol. III, p. 73.

consapevole dell'iniquità e infelicità di questo mondo: un privilegio che la storia, da allora, non ha più concesso ad altri.