

I TEMPI E LE FORME / 21

FILOSOFIA

Direttore: Pierluigi Barrotta

Comitato editoriale: Sonia Maffei, Giuseppe Petralia,
Giovanni Salmeri, Cinzia Maria Sicca

Il comitato scientifico è composto da membri interni del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa e da membri esterni provenienti da altre università delle seguenti aree di ricerca:

Area antichistica. MEMBRI INTERNI: Marilina Betrò; Domitilla Campanile; Bruno Centrone; Fulvia Donati. MEMBRI ESTERNI: Riccardo Chiaradonna (Università Roma Tre); Riccardo Di Cesare (Università di Foggia); Juan-Carlos Moreno Garcia (CNRS); Roberto Sammartano (Università di Palermo).

Area medievale. MEMBRI INTERNI: Federico Cantini; Marco Collareta; Cristina D'Ancona; Mauro Ronzani. MEMBRI ESTERNI: Michel Lauwers (Université de Nice); Manuel Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona); Andrea Augenti (Università di Bologna); Rémi Brague (Université Paris I, Panthéon-Sorbonne).

Area moderna. MEMBRI INTERNI: Simonetta Bassi; Roberto Bizzocchi; Vincenzo Fari-nella; Maurizio Iacono. MEMBRI ESTERNI: Jean-François Chauvard (Université Paris I, Panthéon-Sorbonne); Sabrina Ebbesmeyer (University of Copenhagen); Elisa Novi Chavarria (Università del Molise); Sheryl Reiss (Newberry Library, Chicago).

Area contemporanea. MEMBRI INTERNI: Alberto Mario Banti; Fabio Dei; Sandra Lischi; Enrico Moriconi. MEMBRI ESTERNI: Cesare Cozzo (Sapienza Università di Roma); Catherine Brice (Université Paris-Est Créteil); Antonio Somaini (Université Paris III- Sorbonne Nouvelle, CAV); Carlotta Sorba (Università di Padova).

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47
00161 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/caroccieditore

www.instagram.com/caroccieditore

Matteo Marcheschi

Storie naturali delle rovine

Forme e oggetti del tempo nella Francia dei *philosophes* (1755-1812)

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Civiltà
e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, che ha avuto il riconoscimento
di Eccellenza del MIUR per la qualità dei progetti di ricerca

1ª edizione, febbraio 2023
© copyright 2023 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Elisabetta Ingarao, Roma

Finito di stampare nel febbraio 2023
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-1867-3

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Introduzione	9
1. Tempo, forme e rovine	9
2. Atlantide e Troia. Il tempo conteso della natura	20
3. <i>Tableaux mouvants</i>	29
1. <i>Incipit tragœdiæ</i> : il terremoto di Lisbona e la natura irreversibile	35
1.1. « <i>Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris</i> »	35
1.2. Raccontare la catastrofe: il teatro e il tempo irreversibile	45
1.3. Spegner il Sole: Diderot e il tempo della catastrofe	55
1.4. Le epoche della natura: Buffon a Lisbona	61
1.5. Catastrofe con spettatore: le rovine di Lisbona	77
2. La scoperta di Pompei ed Ercolano: la rovina domestica	83
2.1. Ercolano e Pompei	83
2.2. Intravedere le rovine	87
2.3. La rovina monumentale	91
2.4. La rovina domestica	98
2.5. Le rovine del Vesuvio	110
3. «Un antiquario di una nuova specie». Monumenti e medaglie della natura	113
3.1. Conchiliologia e conchiliomania	113

3.2.	Storia civile e storia naturale: la scoperta delle rovine	123
3.3.	La scimmia antiquaria e la poetica delle rovine	136
4.	Zadig e i palazzi in rovina: pensare per tracce, pensare le tracce	145
4.1.	<i>I romans ingénieux</i> della storia: Voltaire e Descartes	145
4.2.	Il metodo di Zadig	159
4.3.	Ritratto di Boulanger <i>en antiquaire</i> : la rovina e la storia	179
5.	Passato-futuro e misura dell'inatteso: la rovina tra profezia e catastrofe trattenuta	193
5.1.	Palmira, Parigi e le rovine del futuro	193
5.2.	Bruciare Parigi: Mercier e l'utilità delle rovine	199
5.3.	In principio era la rovina: Volney tra Palmira e la Rivoluzione	209
5.4.	Il Louvre al futuro anteriore: Robert, Diderot e il sublime	221
5.5.	Apocalittici e integrati: la fine della storia e la misura dell'inatteso	232
6.	Le rovine della Rivoluzione	241
6.1.	<i>Le Jugement dernier des rois</i>	241
6.2.	« <i>Montagne sainte! Devenez un volcan!</i> »	245
6.3.	Vandali illuminati? Le rovine senza il tempo	253
6.4.	Viaggio da Saint-Denis alla <i>Gerusalemme liberata</i> : Chateaubriand virtuoso delle rovine	266
7.	Cuvier, poeta delle rovine?	281
7.1.	Cuvier, Balzac e Verne: l'immaginazione e i frammenti del mondo	281
7.2.	Cuvier, un antiquario di una nuova specie	286
	Bibliografia	303
	Indice dei nomi	343

Introduzione

Avevo sempre saputo che le rovine di Tipasa erano più giovani dei nostri cantieri o delle nostre macerie. Là il mondo ogni giorno ricominciava in una luce sempre nuova.

A. Camus, *Retour à Tipasa*

L'abbiamo detto ora, la storia passa dalla fogna.

V. Hugo, *Les Misérables*

Possiamo capire il tempo, giacché è solo di cinque giorni più vecchio di noi.

T. Browne, *Religio medici*

I

Tempo, forme e rovine

Nel corso dei suoi viaggi, Enrico Wanton, emulo di Lemuel Gulliver e protagonista di una serie di *Viaggi alle terre incognite australi, ed ai regni delle scimmie e de' cinocefali* (1764)¹, giunge nella piccola città di Rovinia, i cui abitanti sono gentili, «ma invasat[i] dello studio dell'antichità» (Seriman, 1764, p. 568). Dopo essere stato ospitato nella casa-rovina di un pulitore di marmi e aver pranzato con alimenti in decomposizione, viene condotto a visitare la galleria dell'anziano senatore Braghiero, dove sono conservate le più straordinarie rovine dell'antichità: «Vi vedemmo il cinto della più antica Meretrice, il martello del primo Fabro, la spada dell'inventor della guerra. In certe ampolle ci fecero osservare il fiato del Basilisco, la melodia delle Sirene, le lagrime della Luna, il fumo della Saetta» (ivi, p. 572).

1. L'edizione pubblicata nel 1764 da Zacaria Seriman, con luogo di stampa Berna, ma in realtà Bassano presso gli stampatori Remondini, costituisce l'edizione ampliata e definitiva dell'opera in quattro volumi. Zacaria Seriman (1709-1784), veneziano, membro di una ricca famiglia di mercanti di origine armena, fu filosofo, letterato e traduttore, impegnato nei dibattiti sul rinnovamento culturale veneziano e sulla riforma del teatro melodrammatico che si era svolta attorno al *Giornale de' letterati d'Italia* di Apostolo Zeno. Per un inquadramento biografico e intellettuale di Seriman si veda Pizzamiglio (2018).

A un primo sguardo, le parole di Wanton permettono a Zacaria Seriman, l'autore dei *Viaggi*, di ironizzare su quella smodata passione settecentesca per le antichità e le rovine, che nei medesimi anni era stata messa alla berlina dal suo conterraneo Carlo Goldoni ne *La famiglia dell'antiquario*, rappresentata per la prima volta nel 1750². Sarebbe però affrettato ridurre il passo dei *Viaggi* solo a una stereotipata critica dell'*anticomania* settecentesca: la rovina, nella galleria di Braghiero, appare infatti anche come il ricettacolo della più *profonda* storia dell'umanità. Gli oggetti lì conservati trattengono la memoria dell'*origine stessa della civiltà*: nella prostituzione e nella guerra le passioni umane divengono attività sociali, mentre la metallurgia descrive l'azione trasformativa della cultura sul reale. Nelle sostanze immateriali conservate nelle ampolle si racchiude poi la forza dell'immaginario e la sua capacità di istituire la società attraverso le credenze e il sapere: nel fiato mortale del basilisco sta tutta la cultura di Plinio e dei *Bestiari* medievali³, mentre nel canto delle Sirene si conserva il ricordo pulsante di Omero e di Ulisse, nonché la riflessione sulla forza e la necessità della finzione⁴. La saetta e il suo fumo mantengono la memoria del furto del fuoco di Prometeo – della nascita delle tecniche dall'energia – e, ancora di più, dello spavento per il fulmine che fa alzare gli occhi al cielo ai bestioni vicini, dando così origine alla religione e, con essa, alla civiltà stessa⁵.

2. La commedia fu però edita per la prima volta nel 1752 e, poi, nel 1764 in forma definitiva. Cfr. Goldoni (2001, p. 92).

3. Nell'VIII libro della *Naturalis Historia* Plinio il Vecchio scrive che il basilisco, animale che vive in Cirenaica, «secca gli arbusti non solo toccandoli, ma col suo soffio, brucia le erbe, spezza le pietre» (Plinio il Vecchio, 1983, p. 193). Sui bestiari medievali si veda Pastoureau (2011).

4. Sul rapporto tra la vicenda delle sirene dell'*Odissea* e lo statuto della finzione nell'antichità si veda Ioli (2018, pp. 39-50).

5. È attraverso la saetta che, secondo Vico, i «primi uomini, stupidi, insensati ed orribili bestioni», dotati di una «corpulentissima fantasia», fanno esperienza sensibile («avvertirono») della divinità attraverso lo spavento che tuoni e fulmini causano loro: «Con tali nature si dovettero ritruovar' i primi autori dell'Umanità Gentileasca, quando dugento anni dopo il Diluvio per lo resto del Mondo, e cento nella Mesopotamia, come si è detto in un Postulato, (perché tanto di tempo v'abbisognò per ridursi la Terra nello stato, che disseccata dall'umidore dell'Universale Inondazione mandasse esalazione secche, o sieno materie ignite, nell'aria ad ingenerarvisi i fulmini) il Cielo finalmente folgorò, tuonò con folgori, e tuoni spaventosissimi, come dovet' avvenire, per introdursi nell'aria la prima volta un'impressione sì violenta. Quivi pochi Giganti, che dovetter'esser gli più robusti, ch'erano dispersi per gli boschi posti sull'alture de' monti, siccome le fiere più robuste ivi hanno i loro covili, eglino spaventati, ed attoniti dal grand'effetto, di che non sapevano la cagione, alzarono gli occhi, ed avvertirono il Cielo: e perché in tal caso la natura della mente umana porta, ch'ella attribuisca all'effetto la sua natura, come si è detto nelle *Degnità*; e la natura loro era in

Le rovine portano con sé, pertanto, la memoria atavica e fondativa della civiltà: non si tratta, tuttavia, di una memoria puntuale e referenziale – come può un martello essere il primo martello? E qual è la prima saetta che ha provocato il timore di dio negli uomini-bestioni delle origini? –, ma della memoria di una memoria. Nelle rovine si deposita cioè, per utilizzare il vocabolario vichiano, un' *universalità fantastica* che fa sì che il caso ecceda la singolarità per alludere, mantenendosi però caso e singolarità, all'universale⁶. La rovina sta cioè *al posto dell'*atto che fonda la civiltà⁷: essa non è, tuttavia, un originale, ma disperde fin da subito l'idea stessa di originalità. Se essa è all'origine di un processo, questo non è né univoco, né unico: all'origine sta già un caso che è un punto fuori dalla storia che, però, può essere raccontato solo nella storia e attraverso la storia.

Se nel Secolo dei Lumi, così come a Rovinia, tutta l'estensione dell'orbe storico è cinta dalle rovine, non diversamente accade all'uomo. A fine Seicento, in un'opera fondamentale per la riflessione illuministica come le *Pensées diverses sur la comète* di Pierre Bayle⁸, quella dell'essere umano appare come una storia che inizia dalla rovina: è «sulle rovine della nostra natura», vale a dire su quella infinità di «illusioni, di pregiudizi, di passioni e di vizi» che costituiscono «il fondo» inemendabile dell'antropologia umana, che si fonda la storia e la civiltà degli uomini (Bayle, 2007, §92, p. 215, trad. mia). È a partire da essa e dall'inclinazione che impone al reale, e non da una *tabula rasa*, che le vicende del mondo trovano il loro abbrivio: la rovina-uomo è la condizione di possibilità della civiltà. Quella che può scaturire è, pertanto, solo una storia a misura d'uomo, così com'egli è. Un secolo dopo Bayle, a fine Settecento, guardando *in interiore homine*,

tale stato d' *Uomini tutti robuste forze di corpo*, che, *urlando, brontolando* spiegavano le loro *violentissime passioni*; si finsero il *Cielo* esser' un gran *Corpo animato*, che per tal aspetto chiamarono *Giove, il primo Dio delle Genti* dette *Maggiori*; che *col fischio* de' fulmini, e *col fragore* de' tuoni *volesse loro dir qualche cosa*: e si incominciarono a celebrare la naturale *Curiosità*, ch'è figliuola dell' *Ignoranza*, e madre della *Scienza*, la qual partorisce nell'aprire, che fa della mente dell'uomo la *Maraviglia*; come tra gli *Elementi* ella sopra si è *diffinita*» (Vico, 2013, pp. 104-5). Sull'origine della religione in Vico dalla paura provocata dal fulmine si veda Paoletti (2015, pp. 93-116). Su Vico nella cultura veneziana dell'epoca si veda De Michelis, Pizzamiglio (1982).

6. Sull'universalità poetica in Vico, cfr. Verene (1981).

7. Sull'atto filosofico dello *stare al posto di* si rimanda a Iacono (2010).

8. Sull'importanza di Bayle nell'Illuminismo si rinvia al classico Rétat (1971). Sulle varie edizioni e sulle vicende editoriali delle *Pensées* si rimanda all'introduzione dell'edizione dell'opera di Joyce e Hubert Bost (Bayle, 2007, pp. 7-41). Per una convincente interpretazione della filosofia di Bayle si veda Mori (2020).

François-René de Chateaubriand ritrova ancora la rovina: «tutti gli uomini hanno una segreta attrazione (*secret attrait*) verso le rovine. Tale sentimento è collegato alla fragilità della nostra natura, a una segreta conformità tra i monumenti distrutti e la rapidità della nostra esistenza» (Chateaubriand, 1802, p. 819, trad. it. modificata)⁹. Cosa significa questa propensione umana alla rovina che pare attraversare tutto il XVIII secolo? Cosa vi è, per il pensiero del Settecento, di tanto fondamentale nella rovina?

In occasione del Salon del 1767, mostra biennale di pittura che si teneva nel *salon carré* del Louvre, Denis Diderot, osservando i quadri del giovane pittore “di rovine”, come si diceva all’epoca, Hubert Robert, scopre «l’enorme profondità» del tempo (Diderot, 2021, trad. it. p. 843): di fronte a essi, le strutture della continuità temporale si disarticolano e, come nell’*Amleto* di Shakespeare, il tempo sembra uscire dai suoi cardini (cfr. Shakespeare, 2006, I, 5, trad. it. p. 199). Diderot si ritrova così solo e al centro della storia, contemporaneo di ogni epoca e immerso, riecheggiando Pascal, nel presente di due eternità¹⁰: è qui che si rivela «la prima riga della poetica delle rovine» (Diderot, 2021, trad. it. p. 843)¹¹. Anche se nei quadri di Robert essa è appena abbozzata e spesso implicita, come non cessa di sottolineare Diderot¹², ciò non toglie che le opere del pittore restituiscano un programma di indagine sullo statuto settecentesco della rovina, attraverso il quale cercheremo di definire l’oggetto e le prospettive del presente studio.

Le Dessinateur du vase Borghese, sanguigna su carta realizzata nel 1775 e oggi conservata al Museo di Valence, costituisce una vera e propria *summa* della poetica di Robert¹³: qui, un disegnatore, seduto ai piedi del cele-

9. Su Chateaubriand e la rovina si veda il PAR. 6.4.

10. «Le idee che le rovine risvegliano in me sono grandi. Tutto si annulla, tutto perisce, tutto passa, non vi è che il mondo a restare, non vi è che il tempo a durare. Come è vecchio questo mondo! Cammino tra due eternità. Da qualsiasi parte getti lo sguardo, gli oggetti che mi circondano mi annunciano una fine e mi inducono a rassegnarmi a quella che mi attende» (Diderot, 2021, trad. it. p. 845).

11. Per una discussione più puntuale dello statuto della rovina nella filosofia di Denis Diderot cfr. *infra*, PAR. 5.4.

12. «È proprio un quadro di Robert e non è uno dei meno riusciti. Non aggiungerò altro, perché dovrei ripetere gli stessi elogi che stancherebbero tanto voi a leggerli quanto me a scriverli. Ricordatevi solo che tutte queste figure, tutti questi gruppi insignificanti provano con evidenza che la poetica delle rovine è ancora da fare» (Diderot, 2021, trad. it. p. 853).

13. Su questo punto si rimanda a Schnapp (2020, pp. 618-9). Cfr. anche Junod (2007). Per una descrizione de *Le Dessinateur du vase Borghese* cfr. De Cayeux (2000, pp. 293-5). Per una declinazione dei molti modi nei quali Robert interroga la rovina, cfr. Burda (1967).

bre *Vaso Borghese*¹⁴, tenta di riprodurne le fattezze. Il vaso è sostenuto da un piedistallo rettangolare al quale è appoggiata una lastra, che porta incisa la formula *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* (quanto fosse grande Roma, lo dicono le sue stesse rovine). Dal cratere spunta rigogliosa la vegetazione che si sta riappropriando dell'oggetto in rovina, mentre sullo sfondo, quasi in trasparenza ed eseguito con tratto più leggero, appare il Colosseo. Come ricorda Alain Schnapp, *Le Dessinateur du vase Borghese* ha come suo modello le *Rovine antiche con la Piramide di Caio Cestio* di Giovanni Paolo Panini (1740 ca), che di Robert era stato un maestro: il pittore francese, però, rielabora il tema, isolando e dando consistenza al *Vaso Borghese* (Schnapp, 2020, p. 619). Nell'opera di Robert, il cratere appare in primo piano e ben nitido: esso non si confonde più tra le rovine di Roma, ma è divenuto il paradigma stesso della rovina. Il *Vaso Borghese* si mostra però ben presto come un *oggetto incompleto* che, attraverso la presenza non fa che sottolineare e rendere visibile un'assenza radicale: la rovina del *Vaso* rimanda al *Vaso* nella sua totalità. Ancora più propriamente, il cratere si rivela uno specchio che attira lo sguardo del pittore per rinviarlo, come testimonia anche l'incisione sul blocco di pietra appoggiata al piedistallo, a un oggetto terzo: la rovina – il *Vaso Borghese* – parla di Roma e rimanda a Roma, rappresentata dal Colosseo, il suo monumento più celebre. Detto altrimenti, la rovina appare a Hubert Robert come un *sistema complesso di rimandi* che rinvia a un sé del passato – a un altro momento dell'esistenza storica del monumento –, ma soprattutto alla totalità della forma di vita – Roma e la sua civiltà – della quale quella rovina è tanto un'immagine compiuta quanto un frammento e un dettaglio. È il *problema del rapporto tra la parte e il tutto* quello che traspare, in primo luogo, dalla poetica delle rovine.

In secondo luogo, ne *Le Dessinateur du vase Borghese* la rovina appare come un oggetto dallo statuto temporale incerto e multiplo: se, da un lato, essa è contemporanea allo sguardo dell'osservatore – è un oggetto del presente –, dall'altro, lo è di un passato che, attraverso di essa, affiora alla superficie del presente stesso. La rovina porta in sé una *temporalità frammentata*: strati di tempo diversi la attraversano, facendo del contemporaneo una collezione di tempi tra loro non contemporanei.

14. Il *Vaso Borghese*, oggi conservato al Louvre, è un cratere monumentale in marmo di scuola neoattica e risale al 40-30 a.C. Il *Vaso* fu ritrovato prima del 1569 a Roma negli *Horti Sallustiani*, in una vigna di proprietà di Carlo Muti. Il fregio principale rappresenta un corteo dionisiaco composto da dieci figure, tra le quali è stata identificata Arianna. Winckelmann considerò il *Vaso Borghese* come uno degli oggetti più straordinari conservati a Villa Borghese. Per una descrizione dell'opera si veda Coliva *et al.* (2011, pp. 238-9).

In terzo luogo, la rovina esibisce il problema del *rapporto tra distruzione e memoria*: è solo perché il *Vaso Borghese* non è integro che esso rende immediatamente presente un'alterità e attiva un sistema di rimandi attraverso il tempo. La rovina è così l'espressione di una *dialettica* in cui qualcosa si conserva solo a discapito di ciò che si perde. La memoria e la storia sono cioè l'esito di un processo paradossale di oblio e sommersione.

In quarto luogo, *Le Dessinateur du vase Borghese* consente di mettere in rilievo la centralità della posizione dell'osservatore nell'interpretazione della rovina. Egli non è semplicemente l'oggetto passivo di un gioco di rimandi, ma ne è il *punto di vista* e l'*interprete*. Non è solo il *Vaso Borghese*, del resto, a essere in rovina, ma anche il Colosseo: una rovina rimanda sempre a un'altra rovina e il frammento non cessa mai di essere tale. È solo lo *sforzo* dell'intelligenza e dell'immaginazione indiziaria dell'interprete a far sì che essa divenga un oggetto anamorfico capace di abbozzare i contorni di una totalità. Accumulando rovine che rimandano ad altre rovine, l'osservatore rende visibile un passato, che rimane però un *centro vuoto*, attorno al quale l'interpretazione si accalca: è la tensione verso una meta impossibile che rende possibile la conoscenza storica come tentativo di «superare i limiti del tempo (*franchir les limites du temps*)» (Cuvier, 1992, p. 47, trad. mia). Ne *Le Dessinateur du vase Borghese* lo spazio appare così come una riarticolazione del tempo: il *Vaso* non è a Villa Borghese, né il Colosseo nel Foro. Se quest'ultimo monumento è appena abbozzato, è perché è solo nell'immaginazione che lo sguardo ridisegna e ritesse i rapporti tra le dimensioni temporali.

La rovina, pertanto, esibisce i modi di una conoscenza che non riproduce la realtà, divenendone doppio o copia, ma che fonda la possibilità della rappresentazione stessa nello scarto irriducibile tra l'immagine e il suo modello: essa non rimanda a un passato come oggetto compiuto e referenziale, ma diviene una vera e propria *esperienza del pensiero*, che interroga l'intelligenza e il suo funzionamento. La rovina non restituisce il passato – non gli è isomorfica –, ma, interrogando come problema la non corrispondenza tra la rappresentazione e il rappresentato, crea lo *spazio del pensiero* e del suo esercizio (cfr. Warburg, 2000), ampliando così i confini del visibile: come ha scritto Richard Wollheim a proposito delle opere di Walter Pater «la rappresentazione eccede ciò che rappresenta, rappresentandolo» (Wollheim, 1974, p. 176, trad. mia)¹⁵.

In ultimo luogo, Robert sottolinea un ulteriore e fondamentale aspetto dell'indagine settecentesca sulla rovina: la vegetazione che cresce sul *Vaso*

15. Sul rapporto tra rappresentazione e non corrispondenza cfr. Iacono (2021).

Borghese non è ancora l'espressione, come sarà nel celebre saggio *Die Ruine* di Georg Simmel, dello scontro tra «la volontà dello spirito e le necessità della natura» (Simmel, 1907, trad. it. p. 70), ma interroga invece *l'intreccio tra tempo naturale e tempo umano*, tra la storia della Terra e quella delle civiltà.

Hubert Robert mostra, in sintesi, come intorno alla rovina, nel Settecento, si accalchino una serie di problemi e di domande intorno al *tempo* e alla sua *persistenza*, ai modi dell'emergere del nuovo e alla dialettica tra l'atteso e l'inatteso¹⁶. La rovina è cioè un osservatorio privilegiato sul tempo e le sue strutture che consente di interrogare l'impalcatura temporale del reale. Essa non è pertanto un oggetto, ma la forma della persistenza e della sovrapposizione tra gli strati temporali: sono la continuità e la discontinuità della storia – o delle storie – e i modi nei quali si intrecciano il passato, il presente e il futuro che gli uomini del Settecento indagano attraverso la rovina. Quest'ultima, pertanto, non è l'esito di un processo, ma il suo presupposto: come scrive Jacques Derrida, «la rovina non sopraggiunge come sopraggiunge un incidente in un monumento dapprima intatto. In principio è la rovina» (Derrida, 1990, trad. it. p. 91).

Sono dunque tali questioni che ci proponiamo di interrogare nel nostro studio. La nostra indagine si concentra, in particolare, sull'intreccio tra tempo e rovina nella filosofia di lingua francese tra la metà del XVIII secolo, quando le scoperte di Ercolano e Pompei e il terremoto di Lisbona giungono a ridefinire il paradigma della temporalità, e il 1812, anno della pubblicazione delle *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, nelle quali Georges Cuvier si appropria e porta a compimento e a esaurimento la riflessione sulla rovina che era cominciata quasi sessant'anni prima.

In tale arco di tempo, la rovina cessa di mettere in scena il movimento distruttivo, cieco e senza direzione del *tempus edax rerum* che, secondo il modello classico e rinascimentale, accomuna, come ricordano Seneca e Lucano, la sorte degli uomini, delle città e della pietra¹⁷, né è l'oggetto della

16. Riprendiamo le categorie di "atteso" e "inatteso" da Arnaldo Momigliano. In un celebre studio, intitolato *Storicismo rivisitato*, Momigliano mette in tensione l'esperienza umana dell'atteso con quella dell'inatteso attraverso la dimensione del divenire e del mutamento: «Noi studiamo il mutamento perché siamo mutevoli. Questo ci dà un'esperienza diretta del mutamento: ciò che chiamiamo memoria. A causa del mutamento la nostra conoscenza del mutamento non sarà mai definitiva: la misura dell'inatteso è infinita. Ma la nostra conoscenza del mutamento è sufficientemente reale. Come minimo sappiamo di cosa parliamo. La nostra conoscenza del mutamento è insieme resa possibile e delimitata dalla nostra mutevole esperienza» (Momigliano, 1984b, p. 459).

17. Seneca, nella *Ad Polybium de consolatione*, scrive a proposito delle sette meraviglie del mondo che «si giungerà a vederle rase al suolo» (Seneca, 1999, trad. it. p. 777).

malinconia romantica (cfr. Mortier, 1974, pp. 170-227)¹⁸. Nel Settecento, la rovina non conduce il saggio solo a una riflessione sulla caducità degli imperi e, in generale, delle cose del mondo né, di riflesso, induce un atteggiamento consolatorio, come accade nella celebre lettera che Servio Sulpicio Rufo scrive a Cicerone in occasione della morte della figlia Tullia¹⁹. Al contrario, tra il 1755 e il 1812, la rovina diviene un peculiare oggetto della conoscenza, dotato di valore teoretico: attraverso di essa si rende visibile una certa forma della temporalità irreversibile, catastrofica e non progressiva. Essa consente cioè di osservare il tempo non come un accumulo di punti destinati a scomparire in ogni istante, ma come una persistenza complessa e stratificata, che trasforma la superficie del reale in una coesistenza di tempi e storie, nello stesso istante e sotto differenti rispetti, contemporanei e non contemporanei. La rovina rende possibile, per riprendere l'espressione di Georges Cuvier, «*franchir les limites du temps*», superare o oltrepassare i limiti del tempo. Ciò non significa semplicemente riarticolare l'ordine dei tempi, ma anche il tempo, vale a dire le sue strutture e i modi della sua continuità: attraverso la rovina il Settecento riscrive la *grammatica del tempo*.

Lucano, nel *Bellum civile*, sostiene che anche le rovine possano morire: «Esamina attentamente le reliquie memorabili di Troia bruciata e ricerca le grandi vestigia delle mura di Febo. Ormai una selva infeconda e querce dal tronco putrido incombono sulla reggia di Assaraco, penetrando con stanche radici nei templi degli dei, mentre Pergamo è ricoperta interamente da macchie di spini: anche i ruderi sono andati in rovina» (Lucano, 1988, IX, vv. 964-969, trad. it. p. 511).

18. «Il romanticismo aggiunge a queste modalità le sue ossessioni escatologiche, la sua propensione alla fantasmagoria, il suo gusto per l'abbozzo e il non-finito, nei quali la *réverie* si insinua più facilmente. Meno segnato dai canoni classici, esso riabilita la rovina medievale. [...] Il romanticismo si compiacerà delle vecchie pietre ricoperte di muschio, delle torri sbrecciate, delle volte instabili, delle lastre spezzate. Vi ritrova la ferita profonda di cui ha fatto uno dei suoi temi di predilezione: quello dell'impossibile ritorno al passato, della ripetizione illusoria, ma anche l'ossessione di un passato inafferrabile e quella della fine dei tempi» (Mortier, 1974, p. 226).

19. «Quale motivo c'è che il dolore personale ti debba affliggere tanto? [...]. Voglio ricordarti un episodio che mi arrecò non poco conforto, sperando che possa avere lo stesso effetto sul tuo dolore. Stavo tornando dall'Asia Minore e navigavo da Egina a Megara, quando cominciai a osservare le regioni circostanti. Dietro di me c'era Egina, davanti Megara, a destra il Pireo, a sinistra Corinto. Un tempo queste erano tutte città floridissime, mentre ora stanno a terra e in rovina davanti ai nostri occhi. Cominciai a riflettere fra me e me: "Ecco! Noi, piccoli uomini, ci sdegniamo se muore o è ucciso uno di noi, quando la nostra vita è necessariamente breve, mentre lì, in un solo luogo, giacciono a terra i resti di tante città? Non vuoi calmarti, Servio, e ricordarti che sei nato uomo?"» (Cicerone, 2007, t. I, trad. it. p. 371).

Sono queste le ragioni che fanno sì che la rovina consenta di interrogare, pur da una prospettiva laterale e di sbieco, qualche aspetto della riflessione settecentesca sulla storia. Dalle considerazioni di Ernst Cassirer, che criticava «l'opinione corrente» secondo la quale il XVIII secolo sarebbe stato un'epoca antistorica (Cassirer, 1932, trad. it. pp. 278-324), si è prestata sempre maggiore attenzione alle forme dell'indagine illuministica sul tempo e la durata, nonché sulla loro percezione. In una serie di studi recenti (cfr. Binoche, 2007; 2013; 2018), Bertrand Binoche, riprendendo le categorie di “orizzonte di attesa” e “spazio di esperienza” di Reinhart Koselleck (1979) e quella di “regime di storicità” di François Hartog (2003), ha sottolineato il carattere multiplo e irriducibile delle *storie filosofiche* (cfr. Iacono, 1998) del Secolo dei Lumi²⁰, tentando di seguire le tracce di «una storia delle storicità (*historicités*) filosofiche» (Binoche, 2018, p. 9, trad. mia). Ciò che emerge è così la *stratificazione* e la *complessità* dell'indagine settecentesca sulla storia e il continuo intreccio tra la storia e le storie – tra l'arte dello storico e quella della finzione – che i pensatori del XVIII secolo non cessano di mettere in atto²¹. Come scrive Binoche, occorre leggere i filosofi dei Lumi osservando «quali storie essi si raccontino e come» (*ibid.*, trad. mia): la storia e il tempo appaiono infatti come un laboratorio di un pensiero sempre provvisorio e sempre *tâtonnant*, che accumula e mette in scena strategie e finzioni filosofiche per far sì che in esse rimanga impigliata una qualche *immagine del mondo*.

È in questa prospettiva che si inserisce il presente studio sulle rovine: ricostruire la costellazione degli usi di “rovina” e delle sue fluttuazioni concettuali tra il 1755 e il 1812 significa seguire da vicino alcuni dei tentativi della filosofia del Settecento di interrogare il tempo e le sue forme. Del resto, “rovina”, all'epoca, acquisisce un valore decisamente polisemico: alla metà del secolo essa diviene una vera e propria *metafora* che, aristotelicamente, collega ciò che è impossibile collegare e stabilisce prossimità e similitudini morfologiche e strutturali, ampliando così l'estensione e la profondità

20. Binoche, ricostruendo il suo lavoro, afferma di aver tentato di focalizzarsi «sulle multiple storie, senza maiuscola, che i filosofi mettono in opera, più o meno simultaneamente, più o meno deliberatamente e più o meno confusamente, per giustificare alcuni dei loro obiettivi» (Binoche, 2018, p. 9, trad. mia).

21. Sull'esperienza delle *finzioni pensanti* nel XVIII secolo si veda Salaün (2010). Sull'importanza del carattere finzionale della filosofia dei Lumi e sul peculiare intreccio tra filosofia e romanzo nel XVIII secolo si veda anche Duffo (2013).

del reale²². La rovina, in quanto metafora, è cioè un *reagente intellettuale* che permette di sondare e interpretare il mondo da una certa angolatura, facendone emergere dimensioni fino a quel momento impercettibili. Definire qualcosa “rovina”, a partire da metà Settecento, significa cioè *rendere visibili* gli strati di tempo che si sono depositati nella forma²³: la rovina non è un oggetto in rovina, ma una declinazione dello sguardo dell’osservatore che mostra le cose del mondo non come un tutto compiuto e presente, ma come un processo attraversato da memorie e tempi storici anacronistici, ma tra loro contemporanei²⁴.

Osservare il mondo a partire dalla rovina significa allora ridefinire la geografia delle prossimità e delle distanze reciproche tra i concetti e i saperi, avvicinando ciò che era distante e contaminando metodi e discipline: è riconoscendo che anche la natura, come la civiltà, ha le sue rovine che il Settecento apprende a interrogare il tempo profondo della storia della Terra fuori dalla cornice della cronologia biblica.

In definitiva, a metà Settecento, la rovina appare come un laboratorio della concettualità che, attraverso la metafora, *amplia le infrastrutture del pensiero* e dunque, di riflesso, *l’estensione del mondo*. A tale movimento espansivo corrisponde poi, come tenteremo di mostrare, una vera e propria chiusura della “rovina” che, a partire dalla Rivoluzione francese, ne limita la forza ermeneutica e conoscitiva.

Vi è infine un ultimo aspetto della riflessione settecentesca sulle rovine che occorre mettere in rilievo. Tra il 1755 e il 1812, la rovina sostituisce il tempo unico e compatto della storia con una serie di tempi multipli e impuri,

22. Per Aristotele la metafora conduce a 1) vedere ciò che è simile (Aristotele, 1998, 1459a, trad. it. p. 53); 2) collegare ciò che è impossibile da collegare (ivi, 1458a, p. 49); 3) produrre un rapido apprendimento, che non è un apprendimento rapido, ma uno sconvolgimento dello stesso, facendo apparire le cose davanti agli occhi (Id., 1996, 1410b, trad. it. p. 331). Sulla metafora in Aristotele, oltre che alla *Poetica* e alla *Retorica*, si rimanda a Travaglini (2007) e a Guastini (2004).

23. L’idea che la filosofia, così come l’arte, «non ripete le cose visibili, ma rende visibile» è una delle convinzioni chiave della riflessione sulla forma che Paul Klee esprime ne *La confessione creatrice* (Klee, 1956, trad. it. p. 76).

24. Jacques Rancière scrive che «ci sono modi di connessione che si possono chiamare degli anacronismi in senso positivo: degli eventi, delle nozioni, delle significazioni, che prendono il tempo contropelo (*à rebours*), che fanno circolare il senso in una maniera che sfugge a ogni contemporaneità, a ogni identità del tempo con sé stesso. Un anacronismo è, in una parola, un evento, una sequenza significativa, uscita dal suo tempo, dotata della capacità di definire degli orientamenti temporali inediti, di assicurare il salto o la connessione da una linea di temporalità a un’altra» (Rancière, 1996, pp. 67-8, trad. mia). Sull’anacronismo e la sua definizione, si vedano anche Didi-Huberman (2000; 2002).

che non hanno alcuna direzione né alcun significato. Essa consente così di rimettere in discussione un'immagine classica, ma persistente, della filosofia francese del Settecento che, riducendo arbitrariamente la riflessione illuministica sulla storia al pensiero di Turgot e di Condorcet, riconosce nei Lumi l'età della ragione trionfante e del progresso (cfr. Binoche, 2018, pp. 12-3). La rovina introduce infatti il problema della persistenza del *tempo residuale* e *marginale* alla superficie stessa del presente: la filosofia dei Lumi si trova così obbligata a confrontarsi con una temporalità che non segue il modello agostiniano dell'articolazione successiva e puntuale delle tre dimensioni temporali – passato, presente e futuro –, ma con forme del tempo che trattengono variamente il passato nel presente e schiudono il futuro nel qui e nell'ora. La rovina rende visibile la natura dialettica e, a tratti contraddittoria, del reale: nelle cose degli uomini, la memoria e il ricordo, così come la decadenza e il rinnovamento e la continuità e la discontinuità, si mostrano inseparabili. Di fronte alla storia e al tempo, la ragione dei Lumi non adotta né il modello progressivo che spesso le è stato attribuito, né quello, opposto e simmetrico, del pessimismo²⁵. Al contrario, la rovina restituisce l'immagine di una *ra-*

25. In un saggio del 1958 intitolato *Historical pessimism in the French Enlightenment*, Henry Vyverberg ha sostenuto che sotto alla pur presente concezione ottimistico-progressiva dell'Illuminismo francese si situava altrettanto radicata corrente pessimistica (Vyverberg, 1958). Tale tesi è stata contestata da Roland Mortier, che in un articolo del 1967 distingue la posizione dei *philosophes* – disposti, a volte, a pronunciarsi nel senso di una decadenza del gusto letterario – da quella degli *antiphilosophes*, gli unici, a suo avviso, ad avanzare posizioni propriamente pessimistiche (cfr. Mortier, 1967). Tanto la tesi di Mortier quanto quella di Vyverberg hanno il difetto di ridurre la questione del rapporto dei *philosophes* con la storia e i tempi alle categorie statiche di ottimismo e pessimismo, senza interrogare i presupposti e i modelli che fondano la concezione della temporalità settecentesca, come invece ha tentato di fare Schlobach. È in questa prospettiva che egli ha ricondotto il presunto pessimismo dei Lumi alla permanenza di teorie cicliche della storia (cfr. Schlobach, 1976; 1980). Al di là delle puntuali considerazioni di Schlobach, ci pare fondamentale cogliere il suo suggerimento metodologico. È su questa linea di interpretazione che si situa anche Marc-André Bernier, quando afferma che «è forse al di là di questo quadro riduzionista nel quale ottimismo progressista e pessimismo conservatore si definirebbero e si fisserebbero opponendosi l'uno all'altro che occorrerebbe ripensare tutta la questione della rappresentazione della storia nel XVIII secolo» (Bernier, 2006, p. 209, trad. mia). La posizione dei *philosophes* di fronte al tempo e al progresso deve anche essere misurata in tensione con la categoria di “perfettibilità”, quel «dotto neologismo», come lo ha definito Jean Starobinski, di cui si appropria Rousseau e che conosce una fortuna tutta compresa nell'arco di cinquant'anni: “perfettibilità” assume, da un filosofo all'altro, un valore polisemico che non lo fa coincidere, *prima facie*, con il progresso, ma stratifica il progresso stesso e lo rende un fenomeno complesso, non univoco e, a tratti, contraddittorio. Sulla perfettibilità cfr. Lotteric (2006) e Paoletti (2023b).

gione chiaroscurale, che indaga il dettaglio, l'irriducibile, l'approssimativo e l'impuro. Nella rovina, e nel «*secret attrait*» che ogni uomo ha per essa, si cela la natura radicalmente storica del pensiero: è dalla penombra della storia – dalla limitatezza e dalla contingenza della ragione individuale – che la filosofia dei Lumi cerca di interrogare la storia stessa che si è stratificata nelle cose del mondo. Del resto, come ricorda Diderot nell'epigrafe lucreziana delle *Pensées sur l'interprétation de la nature*, non esistono *lumières* senza *ombres des lumières*²⁶: «*Quæ sunt in luce tuemur/ E tenebris* – è dalle tenebre che vediamo ciò che è nella luce»²⁷.

2

Atlantide e Troia. Il tempo conteso della natura

La distruzione della città di Troia da parte degli Achei e di quella di Atlantide a causa di «tremendi terremoti e catastrofi naturali» (Platone, 2003,

26. Riprendiamo l'espressione "*ombres des Lumières*" da un articolo di Colas Duflo, nel quale egli mostra i diversi sensi nei quali l'Illuminismo francese tematizza e declina il rapporto tra l'ombra e i Lumi stessi, individuandone tre principali: 1) L'ombra è ciò che si oppone ai Lumi; 2) L'ombra è il limite, momentaneo o persistente, dell'azione dei Lumi; 3) L'ombra è ciò che producono i Lumi stessi, rischiarando una parte del reale. È soprattutto indagando quest'ultimo aspetto che Duflo può affermare che il tema dell'*ombra dei Lumi* permette di mostrare come «l'immagine che i Lumi hanno di loro stessi è più contrastata di quanto si dica talvolta». Attraverso l'ombra, l'Illuminismo interroga, in particolare, i suoi limiti: «nella coscienza stessa dell'Illuminismo, il tema dei limiti è essenziale. La luce della ragione e la fiaccola dell'esperienza – per riprendere i luoghi comuni del tempo – servono a stento, la conoscenza è parziale e frammentaria, molte cose, anche tra le più utili, ci scappano, le questioni più fondamentali rimandano alla nostra ignoranza» (Duflo, 2008, p. 27, trad. mia). Il rapporto tra *luce* e *ombra* nelle *Lumières* era già stato il centro tematico di una raccolta di saggi di Roland Mortier (1969). Sulle tensioni virtuose dell'Illuminismo come «laboratorio» che sviluppa la capacità di coltivare assieme ragione e passione, metafisica e dubbio, ironia e serietà, si rimanda all'*Elogio dell'illuminismo* di Elio Franzini: contro quello che Ernst Bloch definisce un «Illuminismo a buon mercato» (Bloch, 1968, trad. it. p. 304), egli oppone un Illuminismo che «non solo ha vissuto l'oscuro e il senso del limite della ragione, ma ha anche originato una forte tensione metafisica che ancora rivela tutta la sua perturbante attualità, criterio per leggere senza veli le contraddizioni del presente» (Franzini, 2009, p. 3). Sulle contraddizioni religiose e politiche dei *philosophes* si veda Giorza (2021a). Sull'importanza dell'ombra, intesa non solo metaforicamente, ma anche materialmente e fisiologicamente, nella riflessione dei Lumi, si veda Baxandall (1995).

27. Diderot (2019, trad. it. p. 407). In realtà, Diderot, forse citando a memoria, non riporta correttamente il passo di Lucrezio: «*E tenebris autem quæ sunt in luce tuemur*» («dal buio possiamo vedere le cose che sono in luce») (Lucrezio, 2007, IV, v. 337, trad. it. pp. 262-3).

25c-d, trad. it. p. 169) costituiscono due riferimenti ricorrenti e fondamentali dell'indagine francese settecentesca sul tempo e la memoria. Troia e Atlantide sono infatti gli eventi primi, rispettivamente, di una storia degli uomini e di una della natura al di fuori del racconto biblico: entrambe si situano ai margini del tempo, lungo il confine stesso che separa il ricordo dall'oblio. Esse sono il *punto cieco* della storia, memoria della memoria stessa, al punto da costituire l'atto di fondazione della storicità: è da Troia e da Atlantide che gli uomini iniziano a ricordare i variabili casi delle civiltà e della natura. Le distruzioni delle due città non sono solo due eventi della storia, ma anche due paradigmi per comprenderla: esse costituiscono infatti una sorta di limite – tanto nel senso di confine quanto in quello di cornice – della storia stessa. In esse, fin dalle origini, è già tutto presente: ogni evento della storia degli uomini è come Troia, ogni rivoluzione del globo, come si dice nel Settecento, richiama Atlantide. Esse sono però anche un limite poiché restituiscono una condizione liminare: con Atlantide e Troia, nel XVIII secolo, si apre il tempo delle rovine, senza che, delle due città, vi siano rovine materiali. Fin da subito emerge così il carattere paradossale del tempo che si stratifica nella rovina: l'equilibrio tra permanenza e oblio non la riduce a oggetto, pur non potendo fare a meno della sua dimensione oggettuale. Atlantide e Troia sono le *finzioni* che, presupponendo un'origine, danno vita a un'indagine che si muove di moto proprio: è da una rovina impossibile che scaturisce una storia possibile delle rovine.

In particolare, le due città evidenziano all'osservatore del Settecento come non vi sia persistenza storica senza distruzione: la memoria è l'atto che rende presente un'assenza e che trasforma il vuoto nell'occasione di una rimessa in scena del tempo. La distruzione, nello specifico, attraverso Troia e, soprattutto, Atlantide, passa per la *catastrofe*, categoria che, come si dirà, assume nuova portata teorica e nuovi significati proprio nella Francia del Settecento: all'epoca il termine "*catastrophe*" comincia a indicare un evento distruttivo immediato e violento che coinvolge una collettività (cfr. *infra*, CAP. I).

È osservando certi caratteri dell'indagine settecentesca su Troia e Atlantide che è allora possibile precisare alcune premesse della riflessione sulle rovine e tratteggiare il quadro dei dibattiti e delle questioni che esse suscitano.

L'interesse per Troia nella riflessione francese della modernità trova nuovo vigore in occasione della *querelle* d'Omero (1687-1717), episodio della più generale *querelle des Anciens et des Modernes*, che fa dell'*Iliade* il suo baricentro. Se i Moderni vi riconoscono un'opera dal gusto grosso-

lano che indugia eccessivamente nel meraviglioso, gli Antichi ne sottolineano l'arcaica nobiltà. Al fine di dare fondamento testuale alle proprie posizioni, ognuno degli schieramenti prepara una traduzione in francese dell'*Iliade*: nel 1711 compare quella del fronte antico, firmata dall'eminente grecista Anne Lèfevre, moglie di André Dacier, all'epoca segretario perpetuo dell'Académie française, mentre nel 1714 è la volta di quella di Antoine Houdard de la Motte, moderno, discepolo di Fontenelle, che accompagna al testo un *Discours sur Homère*²⁸. Come ha notato Chataill Grell, il vero vincitore di tale guerra di traduzioni è Omero stesso, che vede moltiplicata esponenzialmente la propria fama nella Francia del XVIII secolo (Grell, 1981, p. 59). In particolare, attraverso la *querelle* d'Omero, si affermano le ragioni di un'interpretazione storica del poeta a discapito di una lettura allegorica (*ibid.*): è in questa prospettiva che la carta della Troade, elaborata da Alexander Pope a partire dall'*Iliade* senza aver mai visitato la regione, diviene una guida sicura per i viaggiatori (Grell, 2008, t. I, pp. 274-5). Attraverso la mappa immaginaria di Pope si arriva a vedere ciò che non era possibile vedere: se qualche anno prima l'antiquario lionese Jacques Spon aveva visitato il presunto sito di Troia, riconoscendo nelle vantate rovine della città omerica nient'altro che le tracce di insediamenti romani (Grell, 1981, pp. 55-8), tra il 1785 e il 1786 Jean-Baptiste Le Chevalier (1752-1836) crede di riconoscere, *Iliade* alla mano, il luogo dove doveva sorgere la mitica città²⁹. Troia diviene così, all'epoca, un laboratorio della rovina: uno spazio vuoto si mostra saturo di tempo e di storie.

È su questo sfondo che in occasione del terremoto di Lisbona del 1755, evento chiave nell'elaborazione della temporalità della rovina settecentesca (cfr. *infra*, CAP. I), non mancarono le occasioni per osservare la vicenda attraverso il filtro degli accadimenti che avevano distrutto Troia. Nella lettera sul sisma lusitano di Miguél Tiberio Pedegache Brandão Ivo, testimone dell'evento che contribuì non poco a delinearne l'immaginario nell'Europa dell'epoca (cfr. Poirier, 2005, pp. 18-24), e che fu pubblicata sul "Mercur de France" nel febbraio 1756, Lisbona appare, fin da subito, come una nuova Troia: «In questo modo Lisbona divenne in poco tempo una secon-

28. Per una ricostruzione dei principali avvenimenti e dei protagonisti della *querelle* d'Omero si rimanda a Fumaroli (2001, trad. it. pp. 189-208).

29. La prima edizione dell'opera di Le Chevalier fu pubblicata a Edimburgo nel 1791, tradotta da Andrew Dalzel (*Description of the Plain of Troy*). La seconda edizione comparve invece nell'anno VII (1799), nell'originale francese presso l'editore Laran di Parigi, con il titolo *Voyage dans la Troade, ou Tableau de la plaine de Troie dans son état actuel*. Su Le Chevalier si vedano Grell (1981, pp. 63-9; 2008, t. I, pp. 274-5).

da Troia» (“*Mercure de France*”, 1756a, p. 215). Ancora più significativamente, il “*Courrier d’Avignon*” del 28 novembre 1755 riporta l’espressione, celebre all’epoca, con cui il nunzio apostolico Filippo Acciaiuoli aveva annunciato la distruzione della capitale portoghese al fratello, cambiandone però la portata: «dal luogo dove fu Lisbona, che concorda molto bene con questa parte dei versi di Virgilio: *Hic locus ubi Troja fuit*»³⁰. Troia diviene qui pertanto l’incavo dentro il quale si rende visibile la vicenda di Lisbona: essa è il palinsesto che permette e indirizza la comprensione di ogni altra rovina, garantendo una qualche continuità alla storia degli uomini.

Ad avere un ruolo ancora maggiore nella riflessione settecentesca sulla rovina è indubbiamente la vicenda di Atlantide, evocata, per la prima volta, tra il *Timeo* e il *Crizia* di Platone. È proprio Crizia, nell’opera omonima, ad alludere alla guerra tra l’Atene primitiva e la superba Atlantide³¹, isola posta sotto la giurisdizione di Poseidone, e a descriverne la conformazione. Se il dialogo si interrompe proprio nel momento in cui gli abitanti di Atlantide «degenerarono», rendendo necessaria una punizione divina (Platone, 1971, 121b, trad. it. p. 476), è il *Timeo* a rivelare l’esito della guerra – Atene sconfisse Atlantide – e a descrivere la sorte dell’isola, distrutta «nell’arco di un solo giorno e di una sola notte» da terremoti e diluvi (Platone, 2003, 25c-d, trad. it. p. 169).

A partire da Platone, nel corso dei secoli, il mito di Atlantide fu variamente interpretato: letture storiche si accompagnarono a esegesi politiche, religiose e finanche antropologiche, così come si moltiplicarono i tentativi di localizzare la posizione dell’isola³². In particolare, il botanico Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708), nella sua *Relation d’un voyage du Levant fait par ordre du roy* (1717), edita postuma con una prefazione di Fontenelle, aveva fatto coincidere la distruzione di Atlantide con la formazione del bacino mediterraneo in occasione di una fuoriuscita delle acque del Mar Nero dalla loro sede naturale (cfr. Ciardi, 2002, pp. 45-8), mentre il teologo protestante Charles-Frédéric Baër (1711-1797), nell’*Essai historique et critique sur les Atlantiques* (1762) duramente criticato da Diderot nella *Correspondance littéraire* (15 ottobre 1762), aveva visto nelle vicende dell’isola il

30. Citato da Poirier (2005, p. 53). Su Acciaiuoli cfr. ivi (pp. 38-40).

31. Pierre Vidal-Naquet ha sostenuto che lo scontro tra Atlantide e l’Atene primitiva sia in realtà una guerra tra due epoche differenti della storia di Atene: Atlantide sarebbe l’immagine dell’Atene imperialista. Cfr. Vidal-Naquet (2006, pp. 33-4).

32. Per una ricostruzione delle ipotesi su Atlantide, con una particolare attenzione per le interpretazioni politiche del mito si veda Vidal-Naquet (2006). Per un’indagine geografica e scientifica del mito di Atlantide nella modernità si rimanda a Ciardi (2002).

racconto trasfigurato di certi eventi della storia biblica³³. Pochi anni prima, Olaus Rudbeck (1630-1702), professore all'Università di Uppsala, botanico e padre, assieme a Robert Hooke, della stratigrafia, scoprì negli atlantici gli antichi abitanti della Svezia e della Norvegia³⁴. L'ipotesi di una Atlantide iperborea fu poi ripresa con decisione dall'astronomo Jean Sylvain Bailly (1736-1793) che, nelle *Lettres sur l'Atlantide de Platon* (1779), identificò Atlantide con una delle isole Svalbard, oggi appartenenti alla Norvegia (cfr. *ivi*, pp. 83-8).

Al di là dei singoli tentativi di localizzare la posizione dell'isola, larga parte del Settecento francese è concorde nell'interpretare il mito platonico in una *chiave geologica* (cfr. *ibid.*): pur da prospettive tutt'altro che coincidenti, Buffon, Voltaire e d'Holbach vedono nella vicenda di Atlantide una prova delle rivoluzioni del globo³⁵. Nonostante ciò, il caso di Atlantide, a differenza di tutti gli altri fatti evocati all'epoca a testimonianza delle mutazioni della superficie del pianeta, mantiene uno statuto ibrido, al confine tra la storia e la mitologia. In un saggio intitolato *Du Timée de Platon et de quelques autres choses*, pubblicato nei *Nouveaux mélanges* del 1765, Voltaire,

33. «E allora, amico mio, scorrete gli estratti dei dialoghi del *Timeo* e del *Crizia* di Platone che Bæhr ha goffamente aggiunto alla fine della sua opera e sono disposto a morire se l'autore non vi apparirà come uno di quei bambini che si diverte a osservare le nuvole al calare del giorno. Il giorno è finito da circa duemilacinquecento anni da quando Platone scriveva, ma il signor cappellano di Svezia ha visto nelle nuvole dell'autore greco tutto ciò che è piaciuto alla sua immaginazione, sorretta da molte conoscenze, da studio e penetrazione. Eccellente memoria da leggere per apprendere a diffidare delle congetture degli eruditi» (Diderot, 1980, p. 302, trad. mia). Cfr. Ciardi (2002, pp. 75-8).

34. Cfr. *ivi*, pp. 54-61; Vidal-Naquet (2006, pp. 75-8). Il frontespizio del quarto volume dell'*Atlantica* mostra Rudbeck che indica ai suoi predecessori – tra cui Platone – come “sotto” la Norvegia e la Svezia si nasconda Atlantide. A tal fine, egli seziona una carta geografica, come se stesse procedendo a una metaforica indagine stratigrafica.

35. Voltaire evoca spesso Atlantide nelle sue opere: a titolo di esempio si possono richiamare gli *Changements dans le globe* che aprono *L'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (Voltaire, 2020, t. I, p. 5). Buffon evoca Atlantide come esempio delle rivoluzioni del globo in entrambe le teorie sulla storia della Terra che egli elabora: cfr. Buffon (1749, trad. it. pp. 73-4; 1778a, trad. it. p. 167, 170). D'Holbach evoca le vicende dell'Atlantide di Platone nell'articolo TREMBLEMENS DE TERRE dell'*Encyclopédie*: «che sia un azzardo guardare il mar Mediterraneo come un vasto bacino scavato da fuochi sotterranei, che vi esercitano ancora spesso le loro devastazioni? Platone e qualche altro antico ci hanno trasmesso il nome di un'isola immensa, che essi chiamavano Atlantide, che la tradizione dei loro tempi collocava tra l'Africa e l'America. Questa vasta nazione è interamente scomparsa: non si potrebbe ipotizzare che essa sia stata sommersa dalle acque dell'oceano al quale ha dato il suo nome e che le isole di Capo Verde, le Canarie, le Azzorre non siano che le vestigia sfortunate della terribile rivoluzione che ha fatto sparire questa nazione dalla faccia della Terra?» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. XVI, pp. 583a-b, trad. mia).

pur non ritenendo «fisicamente impossibile» che fosse esistita una città dal nome Atlantide che «perì a causa di un terremoto, come è accaduto a Ercolano», trasforma il mito di Platone in una vicenda archetipica. Anche qualora il racconto della distruzione di Atlantide si riferisse a un fatto localizzato nello spazio e nel tempo, esso, perduto ormai il suo significato strettamente referenziale, ha assunto un valore esemplare. La distruzione dell'isola è cioè un racconto originario attraverso il quale Platone non ha voluto far altro che «insinuare (*insinuer*)» la realtà delle «vicissitudini che hanno cambiato molte volte la faccia del pianeta» (Voltaire, 2017a, p. 283, trad. mia). Atlantide è un caso che esibisce una regola o, quantomeno, una traiettoria nelle vicende della geologia: essa fonda un possibile dell'interpretazione.

Attraverso Atlantide, la riflessione sul tempo si allea al mito: quest'ultimo introduce l'ipotesi dei cambiamenti della superficie del globo come una supposizione, vale a dire una *finzione originaria* che rende possibile una ricerca che presuppone ciò che non è dimostrato al fine di attivare un processo empirico che la dimostri³⁶. Il mito, dunque, indirizza e delinea la comprensione del reale: se a metà Settecento la riflessione intorno al tempo si allea ad Atlantide, questo non avviene senza una ridefinizione della posta in gioco. Atlantide, nella sua preminenza su Troia, fa del *tempo della natura* il laboratorio dell'indagine illuministica sulla temporalità: a partire da metà Settecento è il problema dell'eventuale storicità della Terra e dei suoi processi a definire il quadro entro il quale ripensare le strutture del tempo. La natura, fino a quel momento inserita nella placida ripetizione dei ritmi ciclici e stagionali e dei flussi e riflussi del mare, lascia intravedere, contro il paradigma creazionista e, pertanto, immobilista della *Bibbia*, un tempo stratificato, disallineato, interrotto e accelerato. È da qui, a fianco di quello che Stephen Jay Gould, riprendendo un'espressione di John McPhee (1980), ha definito *tempo profondo*, che prende forma l'indagine settecentesca sulla rovina (Gould, 1987, trad. it. pp. 13-31). La distruzione di Atlantide è la premessa di quella di Troia.

Atlantide permette poi di mettere a fuoco un secondo elemento chiave, che torna come sfondo e cornice nella nostra ricerca. La distruzione dell'isola, nel racconto di Platone, passa per una serie di fenomeni tellurici e meteorologici che ne decretano la sommersione. È l'acqua, in questa prospettiva, il motore della storia della Terra. Se il suo ruolo nel distruggere e

36. Si tratta di un vero e proprio metodo *ex suppositione*. Si veda, a questo proposito, Federici Vescovini, che discute del metodo *ex suppositione* di Descartes sullo sfondo della tradizione medievale (Federici Vescovini, 1997).

rimodellare la superficie terrestre fu ampiamente indagato tra la fine del XVII e quella del XVIII secolo, tutto ciò ha come sua premessa implicita una ripresa e una ridefinizione dei dibattiti sul Diluvio universale³⁷. Molti degli autori ai quali dedicheremo più di un paragrafo del nostro studio riconobbero nel Diluvio biblico il punto di origine di una riflessione sulla storia della Terra capace di porsi ai margini o, in alcuni casi, anche oltre il paradigma biblico stesso. All'interno di un cosmo creato fin dalle origini come un tutto compiuto, il Diluvio universale costituisce la via di accesso che permette alla storia di penetrare nei territori della natura: in questo senso, esso è, come ha sostenuto Giovanni Cristani, «il punto debole della visione cristiana della storia universale» (Cristani, 2003, p. 106), che porta in sé la memoria di «una convulsione della materia, di una crisi della natura che in sé per sé non forniva alcuna prova dell'esistenza di Dio, ma, al contrario, mostrava la realtà degli spaventosi sconvolgimenti di una natura onnipotente ed eterna» (*ibid.*).

Il Diluvio costituisce cioè il punto di saldatura e, potenzialmente, di frattura tra un'indagine religiosa e una filosofica sulla storia della Terra: dal possesso dell'interpretazione del Diluvio passa quella dei diluvi e, più in generale, di tutti i fenomeni orogenetici e trasformativi della superficie terrestre. Se, ancora a fine Seicento, come mostra la *Telluris Theoria Sacra* di Burnet, ripresa poi da Malebranche e dall'abbé Pluche (cfr. Seguin, 2003, p. 688; De Baere, 2006, pp. 41-54), il Diluvio appare come un evento da sempre necessario nell'economia della storia della grazia, ben presto, nelle teorie di Woodward (1695) e di Whiston (1696), esso diviene un fenomeno allo stesso tempo religioso e naturale, vale a dire un fenomeno religioso spiegato attraverso il ricorso alle leggi della natura, delineando un equilibrio precario, destinato a venire rapidamente meno nel secolo successivo³⁸. Una volta introdotto lo sguardo del naturalista nei territori della religione, sulla scorta della lettura filologica e storica della *Bibbia* inaugurata da Richard Simon³⁹, il Diluvio non si legittima in quanto evento religioso, né acquisisce credibilità agli occhi dei libertini e degli *esprits forts*, ma, al contrario, ricondotto all'usuale, esso appare indistinguibile da Atlantide e da

37. Sul valore filosofico del Diluvio nel XVIII secolo si veda Seguin (2001).

38. Chiara Savettieri ha interpretato il *Déluge* del pittore Anne-Louis Girodet (1767-1824) all'interno dei processi di emancipazione della catastrofe: cfr. Savettieri (2017).

39. Con l'*Histoire critique du Vieux Testament* (1678), Richard Simon afferma le ragioni di uno studio filologico e critico della *Bibbia*, che non salvaguarda preliminarmente il dogma, ma la lettera del testo. Sul metodo di Simon e la sua importanza storica si veda il classico Hazard (1961, trad. it. pp. 140-53).

altri fenomeni congeneri: laddove la natura basta a spiegare sé stessa, il miracolo scompare dietro al procedere regolato del mondo. Per una teodicea che faccia a meno dell'intervento straordinario di Dio, non vi è differenza tra il Diluvio dell'epoca di Noè e la distruzione dell'isola di Atlantide.

L'approccio storico al Diluvio e alla *Bibbia* conduce inevitabilmente con sé un'inclinazione alla *comparazione*: tra Seicento e Settecento si moltiplicano i tentativi di confrontare le tradizioni e le mitologie dei popoli. È su questo sfondo che si diffonde l'idea, formulata con chiarezza a metà del XVIII secolo da Nicolas-Antoine Boulanger, che quasi ogni civiltà abbia mantenuto la memoria, spesso implicita e trasfigurata, delle catastrofi che hanno rivoluzionato il globo terracqueo. Il Diluvio degli ebrei si riannoda all'Atlantide di Platone, ai miti di Deucalione e Pirra dei Greci e alle tradizioni dei popoli orientali: se vi sono tentativi di armonizzare le cronologie – basti pensare a Vico –, in altri casi il confronto storico tra le memorie dei popoli rende visibile al filosofo il guazzabuglio delle durate e dell'estensione della storia. La presunta antichità delle cronologie cinesi e orientali interroga la breve cronologia biblica elaborata da Ussher. Ancora di più, le molte Atlantidi sparse sul globo sembrano lasciare intravedere i tempi lunghi della natura e l'estensione di una storia profonda ed enorme senza soggetti umani. Il Diluvio, reinterpreto, diviene così il baricentro dei dibattiti settecenteschi sullo statuto della storia e della storicità: esso pone all'attenzione della filosofia due problemi maggiori che non cessano di essere evocati nell'indagine sulle rovine del Secolo dei Lumi.

La storia cristiana della salvezza si fonda sull'idea di un tempo unico e compatto che ha un fine e una fine: è la derivazione di tutto il genere umano da una sola coppia, quella di Adamo ed Eva, e poi, in occasione del Diluvio, da una sola famiglia, a garantire l'universalità della religione cristiana. È però in virtù di ragioni scientifiche e filologiche che, nel *Predamite* (1665), Isaac de la Peyrère (1596-1676) trasforma, pur con intenti apologetici, il Diluvio in un evento localizzato alla sola Palestina. La Peyrère, interpretando alcuni versetti della lettera di Paolo ai Romani, oppone al monogenismo che fa derivare tutta la specie umana da Adamo il poligenismo che, già sostenuto da Bruno e Vanini, difende l'ipotesi dell'origine non univoca degli uomini⁴⁰. Per l'autore del *Predamite* gli unici a essere interessati dal Diluvio sono così i successori di Adamo: tale prospettiva ri-

40. Sul poligenismo in Bruno cfr. Gliozzi (1977, pp. 331-47). Su Vanini cfr. *ivi*, pp. 514-9. Per una raccolta antologica e panoramica di passi di autori moderni sul poligenismo cfr. Gliozzi (1986, pp. 109-73).

duce involontariamente la vicenda biblica – sacrificio di Cristo compreso – a niente di più che a una storia locale (cfr. Seguin, 2001, pp. 326-62; 2003, p. 691). È questo il primo nodo problematico che si stringe attorno al Diluvio: esso sembra indicare una temporalità complessa, in cui la continuità della storia degli uomini passa da discontinuità radicali. Nella storia ogni popolo sembra avere la propria storia.

In secondo luogo, il Diluvio pone il problema della distruzione, ciclica o meno, dell'umanità. Assimilato a eventi prossimi e congeneri, esso diviene l'espressione di una storia non lineare, nella quale la barbarie e la degenerazione non sono mai definitivamente evitate: tale idea, che si trova nel *Crizia* e nel *Timeo* di Platone, diviene, nella modernità, una chiave per dar conto della natura dei popoli amerindi (cfr. Gliozzi, 1977, pp. 177-246; Seguin, 2001, pp. 340-1; Ciardi, 2002, pp. 21-6). Nel Seicento essa è ripresa, in senso anticristiano, dal *Theophrastus redivivus*, celebre opera clandestina⁴¹, e, un secolo dopo, da Boulanger: il Diluvio trasforma la storia degli uomini in una collezione di storie parziali e precarie e in una serie ripetuta di mondi e di civiltà che quasi non trattengono la memoria gli uni degli altri.

È su questo sfondo che, in conclusione, all'incrocio tra plurimi e decennali dibattiti, il Diluvio appare a metà Settecento come un vero e proprio luogo intellettuale conteso: attraverso di esso si scorge il profilo dell'indagine attorno al tempo e alle sue strutture. Atlantide non è però qui un modello opposto al Diluvio: la sovrapposizione tra i due eventi non si verifica nelle forme della secolarizzazione⁴², ma al contrario si rivela come una tensione in cui i metodi e gli assi dell'argomentazione della filosofia e quelli della religione si contaminano, si oppongono e, alle volte, paradossalmente, coincidono. A metà Settecento, la filosofia, riconducendo, l'uno attraverso l'altra, Atlantide e il Diluvio alla storia, sfalda la continuità univoca del tempo: è in quello spazio in cui il tempo stesso interroga le sue strutture e l'articolazione tra le sue dimensioni che si apre l'epoca, tutta umana, delle rovine.

41. Gianluca Mori ha recentemente individuato nel medico Guy Patin (1601-1672) l'autore del *Theophrastus redivivus*. Per una interpretazione dell'opera e per i dettagli dell'identificazione si rimanda a Mori (2022).

42. Secondo la ben nota espressione di Karl Löwith, «la moderna filosofia della storia trae origine dalla fede biblica in un compimento futuro e finisce con la secolarizzazione del suo modello escatologico» (Löwith, 1949, trad. it. p. 22). Secondo il filosofo tedesco, la riflessione moderna sulla storia e la filosofia della storia traduce le strutture del tempo cristiano in tempo laico, attraverso la mediazione dell'idea di progresso (ivi, p. 39). Sulla categoria di secolarizzazione in Löwith si veda Fazio (2015).

Tableaux mouvants

In un'opera recente e fondamentale per lo studio delle rovine intitolata *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Alain Schnapp ha mostrato, da una prospettiva antropologica e storica, la persistenza, in epoche e contesti differenti, di alcune tensioni costanti che caratterizzano la riflessione umana sul tempo: tra l'oriente mesopotamico e i Lumi, passando per l'epoca greco-romana, l'antichità cinese, il Medioevo, la modernità e il mondo arabo islamico e preislamico, l'uomo non fa che situare la rovina tra la continuità e la rottura storica, tra natura e cultura, tra memoria e oblio (Schnapp, 2020, pp. 10-45). È declinando di volta in volta i rapporti tra le coppie di concetti appena evocati che Schnapp restituisce una storia della rovina che declina l'universalità nel particolare.

È da una prospettiva contraria, per quanto non necessariamente opposta, a quella di Schnapp, che questo studio prende le mosse: al campo lungo dello sguardo sulla storia si è preferita una prospettiva di dettaglio, concentrata sulle specificità delle rovine in un periodo storico e geografico ben limitato – la Francia tra la metà del Settecento e il 1812. Ogni capitolo di questo studio muove da un brano coevo o poco successivo ai problemi trattati, dal quale l'indagine trova puntuale origine. Ogni capitolo costituisce una *scena* che, letta in tensione con ogni altra, tenta di riprodurre la costellazione di problemi che la rovina settecentesca porta con sé. Si è voluto così cogliere il suggerimento metodologico che ha guidato le ricerche di Erich Auerbach: ciascun testo citato in apertura di capitolo è un punto di partenza (*Ansatzpunkt*), vale a dire «un appiglio che permetta di afferrare l'oggetto. Il punto di partenza deve isolare una sfera di fenomeni ben definiti e ben distinti; e l'interpretazione di questi fenomeni deve avere una tale forza di irradiazione da ordinare e coinvolgere nell'interpretazione un settore assai più esteso di quello di partenza» (Auerbach, 1952, trad. it. p. 63). Tutto ciò permette di restituire non tanto un elenco di opinioni intorno alla rovina settecentesca, quanto una serie «di motivi e problemi» (Auerbach, 1946, trad. it. t. II, p. 341) che rivelano una riflessione nell'arco del suo farsi, con le oscillazioni e le contraddizioni che le sono proprie. Ciò che emerge è così la traiettoria di un dibattito e di uno sforzo intellettuale: il nostro tentativo non è quello di restituire un quadro compiuto dell'indagine settecentesca sulle rovine, ma di abbozzare, per riprendere un'espressione dell'epoca, un vero e proprio *tableau mouvant*, vale a dire un'immag-

gine che non riproduce la realtà, ma che ne rimette in scena le linee di forza e le dinamiche⁴³.

L'obiettivo del presente studio non è infatti quello di interrogare le variazioni degli usi poetici della rovina, così come ha fatto Roland Mortier nel suo *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo* (1974), ma di indagare l'inclinazione conoscitiva che la filosofia settecentesca imprime alla rovina stessa. Essa diviene infatti un laboratorio della temporalità e della conoscenza storica che, come ha mostrato Jean Starobinski nel suo *L'invention de la liberté. 1700-1789*, articola la dialettica tra memoria e oblio (Starobinski, 2006, trad. it. pp. 152-9): alla poetica si sostituisce così una *storia naturale*, non nel senso di una storia della natura, ma in quello di un'indagine sui modi nei quali il tempo si deposita inevitabilmente nella forma e traspare alla sua superficie. Come nella *Naturalis historia* di Plinio, la forma non è tanto la struttura fisica o geometrica della realtà, quanto l'insieme di processi storici e fisiologici e di discorsi e di miti che si stratifica in – o attorno a – un oggetto: la storia naturale della forma è la dinamica vitale della stessa⁴⁴. Essa, per parafrasare Paul Klee, non induce a indagare la rovina, ma sulla rovina⁴⁵.

La rovina è, in questo senso, una metafora non in quanto esemplificazione di un caso, ma poiché immagine che eccede di senso. In essa si depositano, *naturalmente*, storie plurivoche e significati multipli: la metafora, non diversamente dalle *Pathosformeln* di Warburg⁴⁶, è una forma che trattiene la memoria implicita degli usi e dei significati filosofici e non che gli sono stati attribuiti, divenendo un vero e proprio ricettacolo dei possibili. Essa trattiene e conserva il tempo e i dibattiti: dalla metafora emerge allora l'immagine dell'impurità del pensiero e dei suoi processi, dello sforzo incompiuto e *non-finito* che trasforma l'implicito e l'usuale – ciò che si è depositato nella forma – in inatteso, riarticolando i materiali concettuali

43. Sul *tableau mouvant*, vero e proprio nodo concettuale della filosofia di Diderot e di molti dei *philosophes*, si rimanda a Marcheschi (2020a), a Ossola (1985) e a Frantz (2015).

44. Sull'idea di una storia naturale della forma si veda Klee (1956). Sulla storia naturale in Plinio si veda il saggio introduttivo di Gian Biagio Conte alla traduzione italiana dell'*Historia naturalis* (Plinio il Vecchio, 1982, pp. xvii-xlvii). Su alcuni dei molti sensi di "storia naturale" nel Settecento, si veda Binoche (2013, pp. 77-137), che indaga la categoria nella filosofia scozzese e Solinas (1965), che ne declina gli usi in Buffon.

45. In uno scritto del 21 novembre 1921, Klee appunta: «più sul violino, che il violino» (Klee, 1956, trad. it. p. 121).

46. Su Warburg e il tempo che si stratifica nella forma si veda l'introduzione a *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini* (cfr. Warburg, 2000).

e immaginari – ma non per questo irreali⁴⁷ – di cui è fatto il mondo. Sullo sfondo di un'indagine sulla rovina emerge allora anche la centralità del metaforico nella riflessione illuministica: la razionalità dei Lumi, come ha sostenuto anche Ralph Ludwig, incorpora la retorica e i suoi strumenti nella ragione, facendone vie per comprendere il reale⁴⁸.

In conclusione, la rovina diviene il filo conduttore di una ricerca che non si limita a osservare gli usi filosofici della stessa, ma che mostra la capacità della filosofia di attraversare le discipline e di pensare attraverso di esse. La filosofia, nel Settecento, è infatti una attività che mette in discussione i confini e i limiti dei saperi e delle forme dell'espressione: è nell'esplorazione delle cornici e degli spazi incerti e liminari che l'epoca dei Lumi interroga il reale⁴⁹.

Il presente studio mette in scena sette momenti della riflessione settecentesca sulla rovina. Il primo capitolo è dedicato a mostrare come il terremoto di Lisbona del 1755 non sia solo l'occasione per osservare i problemi delle teodicee classiche, ma come divenga, agli occhi dei filosofi del Settecento, anche un vero e proprio laboratorio della temporalità. Emerge qui una riflessione sul tempo catastrofico e irreversibile della natura, che si riflette nell'indagine di Buffon, Diderot e d'Holbach. Attorno a Lisbona, la categoria di "catastrofe", acquisendo nuovo significato, fonda l'intelaiatura temporale della rovina.

Il secondo capitolo mostra poi come la scoperta delle rovine di Ercolano e Pompei e le peculiari condizioni di visita delle due città, descritte nei resoconti dei viaggiatori francesi dell'epoca, modifichi il rapporto tra la

47. Come scrive Diderot nell'articolo *IMAGINAIRE* dell'*Encyclopédie*, «immaginario non si oppone per niente a reale, poiché una gioia immaginaria è una gioia reale, una pena immaginaria è una pena reale. Che la cosa sia o non sia come la immagino, soffro e sono felice; pertanto, l'immaginario può essere nel motivo, nell'oggetto, ma la realtà è sempre nella sensazione. Il malato immaginario è veramente malato, se non di corpo, quantomeno di spirito. Saremmo assai infelici se non avessimo molti beni immaginari» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. VIII, p. 560a, trad. mia).

48. Secondo Ludwig la metafora, l'analogia e la sinonimia «nel XVIII secolo sono ridefiniti in quanto universali cognitivo-antropologici, e sono così compresi come attrezzi epistemologici essenziali per l'orientamento dell'individuo» (Ludwig, 2014, pp. 25-6, trad. mia). Sul valore conoscitivo della metafora e sulla tensione tra concetto e metafora si rimanda agli studi di Hans Blumenberg e in particolare ai suoi *Paradigmi per una metaforologia* (Blumenberg, 1960). Per un esempio di circolazioni e usi del metaforico nel XVIII si veda Marcheschi (2018), che mette a fuoco le vicende filosofiche dell'immagine del *ragno sulla sua tela*.

49. Sulla cornice come luogo dello sguardo doppio e dell'ironia cfr. Iacono (2010).

rovina storica e la temporalità. A una rovina monumentale e senza tempo se ne sostituisce una domestica, capace di trattenere la memoria dei modi nei quali la vita quotidiana abita lo spazio. I primi due capitoli costituiscono pertanto la declinazione, rispettivamente, nella storia della natura e in quella degli uomini, di un analogo processo che ridefinisce, a stretto contatto e nei medesimi anni, le strutture del tempo e della rovina. Essi si configurano così come le premesse storico-concettuali dei capitoli successivi.

Tutto ciò, come si mostra nel terzo e nel quarto capitolo, giunge a ridefinire i caratteri e le vie dell'indagine sulla storicità e il tempo profondo della natura. I depositi fossili di conchiglie e animali, osservati come rovine, monumenti e medaglie della natura da Buffon e Boulanger, fanno della storia naturale una nuova forma di antiquaria. Attraverso la riflessione, spesso critica, di Voltaire e interrogando le pagine di Diderot sulla *poetica delle rovine* si delinea lo statuto della rovina settecentesca e la sua capacità di trattenere la memoria del passato attraverso un oblio parziale. Il richiamo al *metodo di Zadig* di Voltaire permette poi di mostrare quali siano i modi dell'interpretazione della rovina naturale, sottolineando il ruolo dell'immaginazione indiziaria e ricostruttiva nella rimessa in scena del passato. È su questo sfondo che emerge la filosofia della storia e della catastrofe di Boulanger, che interroga le continuità e le discontinuità delle storie dei popoli a partire dall'idea di rovina, innestando così la storia politica sulla storia naturale.

Il quinto capitolo indaga, muovendosi tra le opere di Mercier, Volney e Bernardin de Saint-Pierre, gli usi politici della rovina: la rovina del passato insegna a osservare nel presente i processi che l'hanno resa tale, anticipando la rovina del futuro e contrastando ciò che, nell'oggi, conduce alla catastrofe.

Il sesto capitolo mostra come, nell'epoca della Rivoluzione, tra i dibattiti politici e le opere di Chateaubriand, la rovina settecentesca venga disarticolata nella sua grammatica di base, aprendo nuove traiettorie di indagine sulla rovina stessa.

Il settimo capitolo, infine, è dedicato a Georges Cuvier e alle sue *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, nelle quali egli si presenta come un erede consapevole e dichiarato della riflessione sul tempo e sulla rovina che nasce tra Lisbona ed Ercolano. L'operazione intellettuale di Cuvier, tuttavia, muta radicalmente i presupposti della rovina settecentesca, portando a compimento e, allo stesso tempo, esaurendo la storia dell'indagine sul tempo dell'epoca dei Lumi.

Dopo aver riorganizzato il governo di tutta la Dipsodia, nel *Tiers livre* Pantagruel tesse un discorso in lode di chi prende a prestito: senza la sana abitudine di accumulare debiti, né il mondo né quel microcosmo che è l'uomo potrebbero sopravvivere. Il Sole smetterebbe di comunicare la luce alla Terra e alla Luna, gli elementi non darebbero più origine alla vita, poiché «nessuno si reputerà più obbligato all'altro, non avendone avuto nulla in prestito» e il cervello «si metterà a fantasticare, e non comunicherà più sentimento ai nervi, né movimento ai muscoli» (Rabelais, 1955, trad. it. pp. 329-32). Questo libro è pieno di debiti e nasce nella convinzione che ogni testo risuoni di tutto un contesto – come vuole Italo Calvino, «la fantasia è un posto dove ci piove dentro» (Calvino, 1993, p. 91) – e prende a prestito e rielabora – spesso tradisce e dialoga con – le idee discusse in questi anni con molti e molte.

All'origine di questa ricerca c'è un suggerimento, di molti anni fa, di Leana Quilici, al quale ho continuato, a lungo, a pensare. Senza il sostegno, i consigli e l'intelligenza paziente e chiara di Giovanni Paoletti questo libro non sarebbe esistito. Molte pagine di questa ricerca dialogano con Alfonso Maurizio Iacono che, rileggendomi e ascoltandomi, mi ha aiutato a immaginare e a precisare questo lavoro, moltiplicando cornici e prospettive.

Carlo Altini, Maddalena Mazzocut-Mis, Gianluca Mori, Arianna Vettori, Guido Frilli, Elena Giorza, Matteo Bensi, Tommaso Parducci, Elisa Bacchi, Francesca D'Alessandris, Pietro Terzi, Giovanni Pontolillo, Aurora Librizzi, Claire-Emmanuelle Nardone e Marco Ridolfi hanno riletto, in tutto o in parte, il testo, consigliandomi con generosità e puntualità. Ringrazio Aurora Librizzi, Sabrina Consolati, Leonardo Vanni, Marco Zolli, Emanuela D'Angiò, Colas Duflo e Sandra Zetti che mi hanno supportato nelle mie emergenze – e intemperanze – bibliografiche. Le letture comuni e i dibattiti con i ragazzi e le ragazze del gruppo di studio *Interlegere* dell'Università di Pisa traspasano da molte di queste righe. Queste pagine sono anche la traccia del dialogo, tra Lucca, Pisa, Prato, Modena e Parigi, con Leonardo Stefani, Nicola Marino, Lorenzo Nuscis, Francesca Peruzzotti, Mario Cosenza, Dario Nicolosi, Giulia Biasci, Valeria Dei, Shingo Aki-moto, Rachele Salerno, Maurizio Tedesco, Piero Schiavo, Stefano Suozzi, Matteo Corsi, Elia Tuccori e Marialuigia Scotton.

Il convegno dedicato a *La catastrofe trattenuta: atteso e misura dell'innatteso nel XVIII secolo*, tenutosi a Pisa nel maggio 2022, che ho organizzato assieme a Tommaso Parducci e a Giovanni Paoletti, nel contesto di un più generale progetto condiviso con Chiara Savettieri, è stato un'occasione fondamentale per mettere alla prova le direttrici e le ipotesi principali del

mio studio. Gli studenti e le studentesse del corso di Storia della filosofia moderna, che ho tenuto nel primo semestre dell'a.a. 2022-23, mi hanno aiutato, con le loro domande e la loro generosa intelligenza, a osservare i punti deboli e le prospettive del mio studio.

Il Progetto d' Eccellenza 2018-2022 del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell' Università di Pisa – *I tempi delle strutture. Resilienze, accelerazioni e percezioni del cambiamento (nello spazio euro-mediterraneo)* è la cornice all'interno della quale ho potuto sviluppare la mia ricerca. Tengo a ringraziare la commissione editoriale del Dipartimento della mia Università e la professoressa Cinzia Maria Sicca per il sostegno al progetto. Ringrazio Elisabetta Ingarao e Alessandra Zuccarelli della casa editrice Carocci per l'attenzione con la quale hanno seguito le fasi di preparazione di questo libro.

I miei genitori – Roberta e Maurizio – e mia sorella Elisabetta sono il contesto dentro il quale questo libro ha acquisito senso e forma. Alessandro, Giulia e Pietro costruiscono, ogni giorno, un mondo più bello.

Per l'amicizia e l'intelligenza con la quale hanno accompagnato ogni fase di questo lavoro, voglio ringraziare Guido e Matteo. Senza la generosità intellettuale e umana di Tommaso questo libro, e non solo lui, avrebbe perso molto. Voglio ringraziare Elena, che in realtà mi ha insegnato tutto.

Arianna, con la sua intelligenza e la sua presenza, ha accompagnato la scrittura di queste pagine.

Incipit tragœdiæ: il terremoto di Lisbona e la natura irreversibile

I.I

«*Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris*»

Fu un eccezionale evento storico a scuotere per la prima volta l'equilibrio interiore del fanciullo. Il primo novembre del 1755 si verificò il terremoto di Lisbona che provocò straordinario sgomento in un mondo ormai abituato alla pace e alla tranquillità. Una grande, magnifica capitale che è al contempo una città mercantile e portuale viene senza alcun preavviso colpita dalla più spaventosa delle sciagure. La terra trema e oscilla, il mare s'ingrossa, le navi collidono, le case crollano, e sopra a esse chiese e campanili, parte del palazzo reale è inghiottito dal mare, la terra si fende e pare sputare fiamme: perché ovunque fra le macerie si manifestano fuoco e fumo. Sessantamila persone, ancora un istante prima tranquille e soddisfatte, vanno insieme incontro alla rovina, e il più felice fra loro va considerato colui che della tragedia non serba né coscienza né percezione. Le fiamme imperversano a lungo e insieme a esse schiere di malviventi, di solito abituate ad agire nell'ombra o messe in libertà da questo avvenimento. Gli infelici superstiti sono vittime di rapine, omicidi, di ogni sorta di maltrattamenti; e la natura afferma così in tutte le direzioni il suo sterminato arbitrio.

Più in fretta ancora delle notizie erano stati i segni premonitori dell'evento a diffondersi in numerose contrade; in molti luoghi erano state avvertite scosse di minore intensità, in talune sorgenti, in particolare quelle benefiche, era stata nota un'insolita condizione di requie: tanto più intenso fu l'effetto delle notizie stesse che si diffusero rapidamente, dapprima imprecise e in seguito spaventosamente dettagliate. A quel punto non mancarono le considerazioni dei timorati di Dio, i tentativi consolatori dei filosofi, le intemerate del clero. [...]. Costretto ad ascoltare più e più volte questi resoconti, il fanciullo ne fu non poco sconcertato. [...].

L'estate successiva offrì un'occasione più immediata per conoscere da vicino l'iroso Dio di cui tanto parla l'Antico Testamento. Accompagnata da tuoni e fulmini, si scatenò all'improvviso una grandinata di inaudita violenza che infranse le nuove vetrate della facciata posteriore della casa, volta a occidente, danneggiò il nuovo mobilio, rovinò alcuni preziosi libri e altri oggetti di valore [...].

Per quanto seccanti fossero nel complesso, simili accidenti turbavano solo marginalmente il procedere e il susseguirsi delle lezioni che il padre aveva deciso di impartirci personalmente (Goethe, 1986, trad. it. pp. 24-5).

Nelle prime pagine della sua autobiografia, Johann Wolfgang von Goethe sembra inciampare nel terremoto di Lisbona del 1° novembre 1755¹. Nella memoria del bambino di sei anni, quell'«eccezionale evento storico», che distrusse la capitale del regno del Portogallo, uccidendo forse diecimila persone, si presenta come uno dei tanti accidenti che, come una improvvisa grandinata, vengono a turbare, «solo marginalmente», l'organizzazione del tempo in casa Goethe e i ritmi della formazione dei bambini. Nelle parole di Goethe, il terremoto di Lisbona oscilla tra registri temporali differenti: se, da un lato, esso è un evento storico, del quale il poeta maturo descrive i tratti, dall'altro lato, esso appare come un fatto della vita intima del Goethe bambino. Il sisma lusitano, attraverso le gazzette e i giornali che ne portano la notizia e ne diffondono i dettagli in tutta Europa, si muta in un evento privato della biografia di Goethe: esso interroga le paure e i dubbi dell'intelligenza, tracciando il profilo di un dio violento e tremendo, vendicativo e iroso. Nell'epoca della nascente opinione pubblica, la storia non è la cornice della microstoria, ma a questa si intreccia e si sovrappone: i grandi eventi acquisiscono senso nella vita di ognuno, non rimanendo però privati come una grandinata che distrugge le vetrate di un'abitazione, ma riconducendo il vissuto individuale all'interno di un reticolo temporale comune. Lisbona è cioè memoria di tutti e di ciascuno: alla sua altezza ciò che è individuale si sovrappone e si distanzia da ciò che è collettivo, rendendo intimo l'universale e storico il privato. Del resto, mentre il piccolo Goethe si interroga, quasi ripercorrendo i passi di Giobbe, sulla misericordia divina², Giacomo Casanova, rinchiuso nella prigione dei Piombi a Venezia, spera che una scossa più forte laceri le pareti del carcere e lo liberi (cfr. Casanova, 1788, pp. 54-5). Ognuno ha la sua Lisbona, né diversa né identica da quella di ciascun altro: se «Lisbona è distrutta e a Parigi si balla (*Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris*)» (Voltaire, Rousseau, Kant, 2004, v.

1. Per una descrizione storica del terremoto di Lisbona del 1755, per una valutazione della sua entità e per le principali reazioni dei contemporanei al sisma si rimanda a Poirier (2005); Braun, Radner (2005); Kendrick (1956); Barreira de Campos (1998) e all'introduzione di Andrea Tagliapietra in Voltaire, Rousseau, Kant (2004, pp. IX-XXXIX).

2. Il libro biblico *Giobbe* informa la ricezione del sisma di Lisbona cfr. Baczek (1997). Sulla *Bibbia* come luogo di origine di modelli temporali di interpretazione del reale, non solo nell'ottica di una teodicea, cfr. Walzer (1985).

23, p. 4), come scrive Voltaire nel *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756)³, ciò non significa semplicemente che la tragedia colpisca all'improvviso e nell'indifferenza egoistica della natura umana che continua a godere disinteressandosi della sofferenza altrui, ma che l'evento lusitano squarcia improvvisamente la vita di ognuno, salendo in scena e obbligando tutti a osservare ciò che sta accadendo. Come nel caso di Goethe e di Casanova, i contemporanei del sisma non possono evitare di "essere" a Lisbona il 1° novembre 1755, ovunque essi siano: lo stesso Candido, nell'omonimo *conte philosophique* di Voltaire, arriva nella capitale lusitana proprio il giorno del terremoto⁴. Tutto il mondo è spettatore e attore del memorabile evento che giunge all'improvviso e distrugge Lisbona.

3. Voltaire venne a conoscenza del sisma che aveva distrutto Lisbona la sera del 23 novembre 1755 e ne rimase sconvolto, al punto da scriverne, in una lettera a Jean-Robert Tronchin (1710-1793) del giorno seguente: «Centomila formiche, nostre prossime, schiacciate di colpo nel nostro formicaio, la metà delle quali morendo probabilmente in angosce inespriabili sepolte dalle macerie da cui non si possono estrarre; delle famiglie rovinate in ogni angolo dell'Europa, la fortuna di cento commercianti della vostra patria sommersa nelle rovine di Lisbona» (Voltaire, 2008a, D6597, trad. mia). Subito dopo il terremoto Voltaire trasse dalla sua biblioteca la copia dell'*Essay on Man* di Alexander Pope (1688-1744), che si conclude con la celebre affermazione «Whatever is, is right», appuntandovi, ai margini, un eloquente «tutto è falso in quest'opera (*tout est faux dans cette ouvrage*)». È proprio in un confronto ideale con l'*ottimismo* di Pope, che Voltaire scrisse il suo *Poème sur le désastre de Lisbonne*, che venne pubblicato il 1° aprile 1756: contro il filosofo inglese si mostra l'inconsistenza di ogni teodicea e di ogni tentativo umano di attribuire senso alla sofferenza e alla morte. Voltaire non si leva «contro la Provvidenza» (Voltaire, Rousseau, Kant, 2004, v. 221, p. 8), ma contro l'illusione che trasforma l'ignoranza in senso, originando una vana e illegittima speranza: «la natura è muta, vanamente la interroghiamo» (ivi, v. 163, p. 7). Jean-Jacques Rousseau reagì al *Poème* di Voltaire con una celebre lettera, datata 18 agosto 1756, nella quale si difende il valore consolatorio dell'ottimismo (ivi, pp. 23-48). Su Voltaire e il terremoto di Lisbona si veda l'introduzione di Tagliapietra in ivi, pp. IX-XXXIX; Besterman (1956).

4. Nel *Candide*, pubblicato a Ginevra nel 1759 e presentato come una traduzione dal tedesco di un'opera di un certo dottor Ralph, Voltaire racconta le peripezie di Candido, che attraversa il globo mettendo empiricamente, e *malgré lui*, alla prova la convinzione, tutta razionalistica, del proprio mentore, il dottor Pangloss, secondo il quale si è nel «migliore dei mondi possibili» (Voltaire, 1759, trad. it. p. 3). In una prospettiva finalistica, nella quale «i nasi [...] son fatti per regger gli occhiali» (ivi, p. 4), che esaspera e ridicolizza certe versioni delle filosofie di Pope e di Leibniz, Pangloss mostra come ogni cosa sia ordinata per il meglio, al punto che anche il terremoto di Lisbona si inserisce nel migliore degli ordini provvidenziali possibili – «non poteva accadere di meglio: poiché se c'è un vulcano a Lisbona, non può essere altrove; poiché è impossibile che le cose non siano dove sono; poiché tutto è perfetto» (ivi, p. 14). È solo dopo aver percorso tutto il mondo – finanche nelle sue regioni liminari e utopiche, come El Dorado – che Candido, da empirista, arriva a rimettere, almeno parzialmente, in discussione le conclusioni di Pangloss.

Lo mostra bene un'incisione contenuta nel *Die denkwürdigsten Geschichte der Erderschütterungen*, una storia dei più memorabili terremoti pubblicata a Erfurt nel 1756. Sullo sfondo dell'immagine è rappresentata Lisbona nel giorno del terremoto: i suoi abitanti fuggono con le mani sollevate, i palazzi si inclinano e si ripiegano su loro stessi, il mare è increspato da onde enormi che sommergono le navi. In primo piano, un europeo in marsina e tricorno dispiega un'enorme carta geografica, indicando a due "selvaggi" nei loro costumi, probabilmente un africano e un indio, l'estensione degli eventi del sisma: l'Europa, l'America del Nord fino alle coste del golfo del Messico, il Nord Africa e l'Asia fino all'India sono direttamente interessate dal terremoto. Tale immagine ha però anche un valore metaforico: le conseguenze del sisma lusitano non sono solo fisiche, ma anche filosofiche⁵. Lisbona segna cioè una cesura nella comprensione della storia universale, del tempo e delle sue strutture, acquisendo un *valore epocale*: tutto il mondo si ritrova di fronte a una carta geografica per osservare come il tempo a Lisbona sia uscito dai suoi cardini, interrogando le strutture stesse della rappresentazione.

Cosa significa che Lisbona si presenta come un evento epocale? Nel 1755 la categoria di epoca ha acquisito da non troppi decenni consistenza storica e filosofica: se il termine si incontra in certi manuali di cronologia e di elementi della storia⁶, è nel *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin* (1681) di Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) che esso trova una sua significativa concettualizzazione (cfr. Iacono, 2013, pp. 27-30). La storia universale, banco di formazione del giudizio del futuro sovrano, appare all'allora vescovo di Condom come una specie di carta geografica del globo, capace di ricollocare il particolare all'interno di una più generale cornice⁷. È nella *concentrazione* dell'*abrégé* e nella differenza tra

5. Backzo ha parlato del sisma di Lisbona come di un vero e proprio «terremoto filosofico» (Baczko, 1997, trad. it. p. 15).

6. È il caso de *Les Éléments de l'histoire* di de Vallemont – «*Epoca* è un punto fisso, o meglio un tempo certo e notevole nella storia» (de Vallemont, 1627, t. I, p. 4, trad. mia) – o dell'anonimo *Introduction à la chronologie* del 1667 (cfr. p. 35).

7. «Questo tipo di storia universale è, rispetto alle storie di ciascun paese e di ciascun popolo, quel che è una mappa generale rispetto alle mappe particolari. Nelle mappe particolari si vedono tutti i dettagli di un reame, o di una provincia in sé stessa, mentre nelle carte universali si impara a situare queste parti del mondo nel loro tutto; si vede cioè che Parigi o l'Île-de-France sono nel reame, ciò che il reame è nell'Europa, ciò che l'Europa è nell'universo» (Bossuet, 1681, pp. 3-4, trad. mia).

la mappa e il territorio⁸ – nello scarto tra la rappresentazione e l'originale – «che si vede, come in un colpo d'occhio, tutto l'ordine del tempo» (Bossuet, 1681, p. 4, trad. mia): la storia universale ha dunque il compito di mostrare la direzione dei processi e il senso del loro svolgersi. È in questo contesto che Bossuet introduce la categoria di epoca⁹:

Come per aiutare la propria memoria nella conoscenza dei luoghi si ricordano alcune città principali, attorno alle quali si collocano le altre, ognuna secondo la sua distanza da queste, così, nell'ordine dei secoli, occorre aver i tempi marcati da qualche grande avvenimento al quale si riconducono tutti gli altri.

È questo ciò che si dice epoca (*Époque*), da un termine greco che significa fermarsi, perché ci si ferma là per considerare, come da un luogo di riposo, tutto ciò che è accaduto prima o dopo, così da evitare gli anacronismi, cioè quella specie di errore che conduce a confondere i tempi (ivi, p. 5, trad. mia).

Se l'evento epocale costituisce una sorta di luogo della memoria, utile per orientarsi nello scorrere del tempo, ciò avviene poiché esso si mostra dotato di uno specifico valore teoretico. Per Bossuet, infatti, ogni epoca intrattiene un rapporto dialettico con l'evento epocale che la definisce: ogni periodo della storia umana appare rappresentato da uno o più accadimenti principali che ne sono specchio e sintesi. L'evento epocale è cioè una sorta di terreno rialzato che si staglia sulla pianura degli avvenimenti: esso appare, etimologicamente, come un luogo sospeso, che si situa in una terra di mezzo che non è né trascinata dall'inedere degli eventi, né del tutto al di fuori dal movimento del tempo. L'evento epocale è una sorta di nodo verso il quale il tempo tende e nel quale le tensioni di un'epoca si esemplificano e si fanno visibili: esso è un punto specifico che non si limita a parlare di sé, ma che rende perspicue le traiettorie e il profilo del movimento storico. Un evento, dunque, per essere epocale non deve orientare diversamente il corso del tempo provocando l'inatteso, ma è il luogo nel quale l'inatteso, che si prepara nelle minime vicende della storia, emerge a coscienza.

I disegnatore, aveva scritto Machiavelli nella celebre dedica de *Il Principe* a Lorenzo Piero de' Medici, «si pongono bassi nel piano a considerare la natura de' monti e de' luoghi alti e, per considerare quella de' luoghi bassi, si pongono alto sopra' monti» (Machiavelli, 1995, p. 5); allo stesso

8. Anne Régent-Susini parla di una *condensazione* della storia (cfr. Régent-Susini, 2013, p. 205).

9. Bossuet distingue tra epoche ed ere: le prime sono proprie alla storia profana, le seconde alla storia sacra. Vi è dunque, come nota Iacono, «una autonomia relativa della storia profana» (Iacono, 2013, p. 28). Cfr. anche Pomian (1984, trad. it. pp. 130-3).

modo, Bossuet, progettando l'educazione di un principe, vede nella conoscenza storica un esercizio dello sguardo *alla giusta distanza*. L'evento epocale costituisce cioè il punto di fuga e di origine di quei grandi *spettacoli* – il termine è di Bossuet – che sono le epoche della storia del mondo (cfr. Bossuet, 1681, p. 4): è l'orientamento dello sguardo – allo stesso tempo, dentro e fuori dal procedere storico – a trasformare i frammenti dispersi del divenire in un profilo coerente e in un'immagine dotata di senso. Del resto, tanto nel *Sermon sur la Providence* del 1656 (Bossuet, 1929a, pp. 310-37) quanto in quello del 1662 (Bossuet, 1929b, pp. 202-20), la storia appare a Bossuet come un quadro (*tableau*) anamorfico¹⁰, nel quale «l'immagine ben proporzionata» si rivela solo quando ci si collochi dalla prospettiva adeguata. «Guardate le cose umane nel loro proprio dispiegarsi, tutto vi è confuso e mischiato» (Bossuet, 1929a, p. 320, trad. mia): è solo dalla giusta prospettiva e distanza – quella divina, in questo caso – che le linee e le forme confuse, come nel San Giovanni a Patmos dipinto a Trinità dei Monti dal teorico dell'anamorfosi Jean-François Niceron (cfr. Baltrušaitis, 1996, pp. 55-100), acquisiscono senso e consistenza.

Un evento epocale, in sintesi, costituisce un esercizio dello sguardo prospettico e della differenza che ricolloca il tempo sui suoi cardini e ne mostra, come una carta geografica, i presupposti e le linee di tensione: come nell'apologo *Del rigor en la ciencia* di Jorge Luis Borges, tutto ciò è possibile solo nella distanza che trasforma il territorio in una mappa, rendendolo visibile senza raddoppiarlo e trasformando il reale in un'immagine (Borges, 1960, trad. it. p. 1253). In questo senso, se il terremoto di Lisbona appare come un evento epocale è perché alla sua altezza convergono molteplici linee di tensione storica e filosofica: esso si mostra così come un prisma che non determina la storia, ma che ne rende visibili i processi che la attraversano.

Se Lisbona acquisisce tanta importanza nella riflessione storico-filosofica del XVIII secolo ciò accade, innanzitutto, per ragioni socio-economiche. Oltre a essere la quarta città europea per abitanti, Lisbona è all'epoca, così come ricorda Goethe, un vero e proprio centro commerciale di primaria importanza, per larga parte sotto il controllo inglese (cfr. Poirier, 2005, pp. 14-5): gli stessi Candido e maître Pangloss finiscono nella capitale portoghese proprio perché è lì che il buon anabattista Jacques deve sbrigare i suoi negozi (cfr. Voltaire, 1759, trad. it. pp. 12-4). Del resto, il porto di Li-

10. Su questo punto si veda Régent-Susini (2013). Sul *tableau* nel XVIII secolo, con particolare attenzione per Condorcet, cfr. Paoletti (2010; 2023c); Malherbe (2010).

sbona, collocato alla foce del fiume Tago, è, all'epoca, come scrive Jaucourt, «considerato il migliore e il più celebre d'Europa» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. IX, p. 572b, trad. mia).

Il terremoto del 1° novembre 1755, con le sue tre scosse in successione e il violento maremoto che fa loro seguito, uccidendo quasi 10.000 persone¹¹ e distruggendo magazzini e merci¹², ferisce dunque uno dei centri della cultura europea e del capitalismo nascente. Se fino a quel momento, come mostra anche la voce TREMBLEMENS DE TERRE dell'*Encyclopédie*, scritta da d'Holbach, l'esperienza dei terremoti sembra collocarsi ai margini geografici e storici del mondo europeo – Lima, Pechino, la Giamaica o ancora l'Asia durante l'impero di Tiberio –, l'evento del 1755 colpisce uno dei centri di gravità dell'Europa dell'epoca. Per la prima volta nella modernità una natura irregolare e violenta non si situa ai margini del mondo civile – *hic sunt leones* –, ma penetra nell'universo della misura e della precisione della partita doppia: a un'immagine di una natura domata, tanto nella forma del giardino all'inglese quanto in quello all'italiana, si sostituisce il profilo di una natura eccessiva, imprevedibile e distruttiva. È la storia naturale stessa, con i suoi principi di classificazione e i suoi ordinati *cabinets*, a essere messa in discussione fin nei suoi presupposti: dal punto di vista della «storia naturale – scrive Ange Goudard nella sua *Relation historique du tremblement de terre survenu à Lisbonne le premier novembre 1755* – non vi è alcuna nazione in Europa che sia stata esposta a fenomeni più straordinari» (Goudard, 1756, p. 181, trad. mia).

Ad aggiungere valore epocale alla vicenda è anche la data nella quale il sisma si verifica: che l'evento accada il giorno di Ognissanti del 1755 in quella che all'epoca è «la città dell'Inquisizione, così come Venezia è la città del carnevale» (Hazard, 1938, p. 63, trad. mia), provoca non poche inquietudini religiose. L'interpretazione del terremoto come punizione divina, difesa dal padre gesuita Malagrida che organizza prontamente un auto-

11. Secondo le stime di Poirier (2005, p. 65). All'epoca le stime delle vittime furono discordanti: Rapin ipotizzò 100.000 morti, mentre Pedagache un numero compreso tra 30.000 e 40.000 (cfr. ivi, pp. 63-5).

12. Cfr. ciò che sostiene Jaucourt nell'articolo LISBONNE (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. IX, p. 573a). Cfr. Poirier (2005, pp. 65-70). In una lettera a Tronchin del 17 dicembre 1755, Voltaire mette in tensione la precisione delle informazioni sulla quantità di merci distrutte con l'assoluta difficoltà a stimare il numero delle vittime: «I centomila uomini morti a Lisbona si sono già ridotti a venticinquemila. Saranno presto dieci o dodicimila. Solo i commercianti conoscono nel dettaglio le loro perdite, perché tengono il conto dei loro beni, mentre i re non tengono quello dei loro uomini» (Voltaire, 2008a, D6635, trad. mia).

dafé evocato anche nel *Candide*, si oppone frontalmente ai tentativi di Jose de Carvalho e Melo, marchese di Pombal, ministro plenipotenziario del re José I, di sottolineare il carattere del tutto naturale del fenomeno¹³. In tutta Europa, si moltiplicano i sermoni che commentano il fatto e le sue cause: i protestanti accusano la superstizione e la crudeltà papista, i giansenisti attaccano i Gesuiti e la loro morale rilassata e intollerante, mentre i Gesuiti, a loro volta, si scagliano contro gli *esprits forts* (Poirier, 2005, pp. 181-94).

La questione della teodicea non rimane però possesso esclusivo dei predicatori: l'indagine filosofica sul progetto divino, che si era imposta all'attenzione intellettuale con la pubblicazione degli *Essais* leibniziani e, poi, con quella dell'*Essay on Man* di Alexander Pope, trae da Lisbona nuova linfa¹⁴. Alla notizia del terremoto, che gli giunge ventidue giorni dopo il sisma, Voltaire trae dagli scaffali la sua copia dell'opera del filosofo inglese, glossandola con un eloquente «*Tout est faux dans cet ouvrage* – tutto è falso in quest'opera» (cfr. *supra*, n. 3). È questa l'origine del *Poème sur le désastre de Lisbonne*, che Voltaire dà alle stampe il 1 aprile 1756 e che scatena la celebre risposta in difesa del valore consolatorio dell'ottimismo di Rousseau – «quell'ottimismo che trovate tanto crudele mi consola, tuttavia, di quegli stessi dolori che descrivete come insopportabili» (Voltaire, Rousseau, Kant, 2004, p. 24)¹⁵.

Non è solo però la questione del progetto divino e l'antico dilemma di Epicuro e di Lattanzio – «*si deus est, unde malum?*» – a risuonare nelle stampe che seguono al terremoto di Lisbona. Il sisma interroga infatti la scienza dell'epoca all'altezza di uno dei suoi punti nevralgici: la storia della Terra e dei suoi movimenti sembra rivelare il suo segreto nel fenomeno dei terremoti, che scoperciano il complicato sistema di strati e di gallerie che paiono attraversare il ventre del pianeta. Ipotesi sull'origine elettrica

13. Cf. Neiman (2002, trad. it. pp. 230-1). Su Pombal cfr. Venturi (1976, pp. 3-29); Poirier (2005, pp. 113-4); Maxwell (1995). Il marchese di Pombal, preoccupato dalle conseguenze che potevano derivare da un'interpretazione fatalista del terremoto di Lisbona, accusò Gabriele Malagrida, padre gesuita italiano impegnato a dipingere il sisma come una giusta punizione divina, di complicità all'attentato subito dal re José I il 3 settembre 1758. Malagrida fu condannato a morte e da lì a poco, tra il gennaio e il settembre 1759, i gesuiti furono espulsi dal Portogallo. Sull'*affaire Malagrida* cfr. Poirier (2005, pp. 120-34); Spaggiari (2007).

14. Sulla teodicea filosofica in relazione a Lisbona si vedano Baczkó (1997); Neiman (2002); Brogi (2012, pp. 65-86); Parmentier (2014). Per uno sguardo sulla storia della teodicea cfr. Brogi (2006).

15. Sulla *querelle* tra Rousseau e Voltaire, oltre ai testi già citati alla nota 53, si veda anche Poirier (2005, pp. 195-235).

dei terremoti e teorie fuochiste, diversamente combinate anche alla teoria dei *Meteorologica* aristotelici delle esalazioni e dell'equilibrio della Terra, si affrontano in libelli e pamphlets che trasformano la scienza in oggetto di dibattito pubblico e salottiero (cfr. Placanica, 1985, pp. 67-103; Poirier, 2005, pp. 81-9). È così che un'anonima *Lettre sur l'impossibilité physique d'un tremblement de terre à Paris* si propone, con ragioni fisiche derivate dal sistema di Copernico, di convincere una dama, fuggita in campagna per il timore dei terremoti, a tornare ad allietare la società parigina: la capitale francese, sulla base di inconfutabili prove, non è luogo dove possano svilupparsi scosse telluriche.

Kant stesso, nel 1756, compone tre scritti dedicati alle cause del sisma di Lisbona, adottando ipotesi di natura fuochista (Voltaire, Rousseau, Kant, 2004, pp. 63-123). D'Holbach, nell'articolo TREMBLEMENS DE TERRE dell'*Encyclopédie*, pur negando il valore di un'ipotesi che ricorra a un fuoco centrale della Terra per spiegare i fenomeni tellurici, ritiene che i terremoti siano provocati dall'azione combinata del fuoco, dell'aria e dell'acqua che causa l'esplosione di materiali combustibili che giacciono nelle viscere del pianeta (cfr. Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. XVI, p. 580b). Allo stesso tempo, i misteriosi modi della propagazione del sisma fanno immaginare che sussistano gallerie sotterranee che collegano luoghi distanti, ridefinendo una geografia ctonia del globo che costituisce il presupposto inquieto della storia umana e che pare ricalcare, come in un negativo, l'esito dei processi orogenetici della superficie terrestre (cfr. *ivi*, p. 583a).

Se agli occhi di Rousseau il terremoto di Lisbona appare come un disastro e un monito contro gli eccessi della ambigua perfettibilità umana (cfr. *infra*, PAR. 5.5) e a quelli di Kant come un fenomeno da spiegare, il già citato poligrafo e avventuriero Ange Goudard (1708-1791), inviato come spia dal governo francese in Portogallo¹⁶, coglie nel sisma una vera e propria occasione: «Dico che il Portogallo può trarre un grande vantaggio dalla sua disgrazia, e ho composto questo scritto solo per dimostrarlo» (Goudard, 1756, p. 8, trad. mia). È proprio sfruttando la rivoluzione causata dal terremoto che, secondo Goudard, il Portogallo può correggere i mali economici – la dipendenza commerciale dall'Inghilterra e la mancanza di industrie – e politici che lo affliggono.

Diderot, molti anni dopo, nell'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal, vede nel terremoto un'occasione ambivalente: se le «grandi catastrofi na-

16. Su Goudard e la sua analisi degli eventi del 1755 cfr. Poirier (2005, pp. 116-9); Rohrbasser (2010). Su Goudard e la sua poliedrica personalità si veda Hauc (2004).

turali» possono essere le molle alle quali gli «*esprits éclairés*» ricorrono per scuotere «le anime piegate dall'abitudine dell'ignoranza e dalla superstizione», la vicenda di Lisbona mostra che esse possono anche condurre altrove. La catastrofe, infatti, quando non liberi da pregiudizi e timori religiosi e politici, li moltiplica, asserendo ancora di più i popoli (cfr. Diderot, 1976b, pp. 66-8, trad. mia).

Tensioni religiose e filosofiche, politiche ed economiche, fisiche e scientifiche si accalcano dunque intorno a quel nodo che è Lisbona: banco di prova di ipotesi e teorie, il sisma diviene la lente di ingrandimento delle vibrazioni che attraversano tutta un'epoca. Se tutto ciò accade è perché il terremoto di Lisbona diviene uno dei primi grandi accadimenti ad acquisire, grazie alla stampa, una consistenza immediatamente europea. Pur con i ritmi sincopati, se non addirittura interrotti, della diffusione delle notizie nel Settecento, la vicenda di Lisbona risuona nelle gazzette e nei giornali di tutto il continente¹⁷: dall'articolo del 22 novembre del 1755 della "Gazette de France" che, primo, dà la notizia del sisma in Francia, passando per le lettere di Miguél Tiberio Pedegache Brandão Ivo al "Journal Étrangère" e al "Mercure de France", arrivando fino alla "Gazette d'Amsterdam" e al "Münchner Zeitungen", la vicenda di Lisbona è raccontata e riscritta numerose volte¹⁸. Gli stessi aneddoti – la morte dell'ambasciatore spagnolo Peralada sotto le macerie del suo palazzo; la sfortunata vicenda del conte Ribera e della sua amata Dona de Lucos, il cui matrimonio doveva celebrarsi proprio il 1 novembre 1755 – passano dai dispacci degli ambasciatori e dalle lettere dei testimoni ai giornali, ai romanzi e alle *pièces* teatrali (cfr. Poirier, 2005, pp. 13-61, 135-80). Lisbona diviene così un laboratorio dell'informazione moderna, nel quale riprese artigianali e distorsioni dei fatti, collages e testimonianze dirette e indirette convivono nel creare l'immaginario di un evento, che deve gran parte della sua fama ai modi nei quali fu raccontato. Fin da subito, il terremoto di Lisbona si sovrappone alle rappresentazioni che se ne danno, facendosi immagine e spiegazione: «tale evento ebbe, in

17. Come hanno notato Anne Saada e Jean Sgard anche le notizie del terremoto di Lisbona paiono avere un andamento sismico, a scosse e per rilasci successivi. Si veda, anche per un'analisi puntuale della diffusione giornalistica delle notizie su Lisbona in ambito francese, Saada, Sgard (2005). Sullo stesso tema, ma in area tedesca cfr. Saada (2008).

18. Pierre Alexandre e Jean Vogt nel contesto del progetto *Review of Historical Seismicity in Europe*, hanno recensito i materiali relativi al sisma lusitano. Cfr. (https://emi-dius.mi.ingv.it/RHISE/ii_4ale/ii_4ale.html; consultato il 7 aprile 2022). Sulla diffusione delle notizie sul terremoto di Lisbona, si veda Boulerie (2005) che sostiene che i giornali francesi non abbiano mostrato una attenzione costante e ripetuta al sisma lusitano, come invece dovrebbe accadere in un caso di cronaca contemporanea. Cfr. anche Belo (2014).

effetti, tale risonanza in tutta Europa al punto che *savants* autoproclamati e autodidatti di tutti i tipi se ne appropriarono e gli assegnarono cause fantasiose e inverosimili» (ivi, p. 88, trad. mia). È nella moltiplicazione delle immagini, che Lisbona diviene un evento epocale. Lo aveva notato, con la consueta ironia, il barone Friedrich-Melchior von Grimm nella *Correspondance Littéraire* del 1 febbraio 1756: «se siamo stati esentati dal terremoto, non saremo altrettanto fortunati dall'esserlo dalle cattive pubblicazioni (*mauvaises brochures*) che compariranno su questo soggetto» (Tourneux, 1878, p. 169, trad. mia).

1.2

Raccontare la catastrofe:
il teatro e il tempo irreversibile

Tra le molte *brochures* – probabilmente *mauvaises* – che accompagnano la diffusione del terremoto di Lisbona, vi è una tragedia in cinque atti intitolata *Le tremblement de terre de Lisbonne* (1755), scritta da un sedicente Maître André, *perruquier*, dietro la cui maschera si cela l'avvocato e poligrafo Jean-Henri Marchand (?-1785)¹⁹. L'opera, dedicata a Voltaire, dei cui stilemi Marchand si appropria lungo tutta la sua vita, al punto da rivelarsi, come è stato scritto, un vero è proprio *voltairomane* (cfr. Barrovecchio, 2004, pp. 7-20), racconta una storia d'amore tra due giovani, il Comte e Théodora, ostacolata dalle rispettive famiglie. Quando i conflitti sembrano però appianarsi e il matrimonio dei due sta per essere celebrato giunge a impedirlo il terremoto del 1 novembre 1755: nella settima scena del quinto atto, il sisma fa crollare la stanza dove si trovano i protagonisti. L'evento appare loro inusuale e straordinario – il nobile Don Rodrigues afferma di non aver mai assistito a niente di simile in ottant'anni di vita – e i due giovani decidono di cercare salvezza sul mare. La scena seguente, che conclude la tragedia, è un monologo di M. Du Pont, confidente del Comte, che dalla terraferma si fa *spettatore* della fine dei due protagonisti della vicenda: riproducendo, momentaneamente, la postura lucreziana dall'osservatore del naufragio²⁰, egli descrive gli ultimi istanti di vita del Comte e di Théodora, sommersi dai flutti del violento maremoto provocato dalle scosse telluriche (cfr. Marchand, 1755, pp. 87-8).

19. Per un'analisi della *pièce* di Marchand cfr. Barrovecchio (2005); Seth (2005).

20. Sulla fortuna in età moderna e contemporanea del *topos* del naufragio con spettatore, pur se da una prospettiva totalmente esistenziale, si rimanda a Blumenberg (1979).

L'opera di Marchand si presenta come un peculiare punto di osservazione sul valore filosofico che pare acquisire il terremoto di Lisbona: *posizionamento dello spettatore e catastrofe* costituiscono infatti i vertici di una costellazione che ridefinisce le forme e le strutture della temporalità settecentesca. Occorre però procedere con ordine, e riprendere l'analisi degli ultimi due atti dell'opera.

Dal punto di vista drammaturgico, la settima scena del quinto atto costituisce la catastrofe dell'opera, vale a dire quell'evento che precipita la vicenda e la risolve, indirizzandola verso l'epilogo (cfr. Placanica, 1993, p. 70). Anche se il termine "catastrofe" non compare nella *Poetica* di Aristotele, derivando invece da un sistema drammaturgico di cui si è persa l'origine e che è stato trasmesso da Evanzio (IV sec. d.C.) e da Elio Donato (IV sec. d.C.), nel corso dei secoli esso ha finito per coincidere e per sovrapporsi alla categoria aristotelica di *peripezia*²¹.

Il primo uso attestato in francese di "*catastrophe*" pare situarsi nel quarto libro del *Gargantua et Pantagruel*: in questo contesto, Pantagruel ritiene che le comete costituiscano una sorta di avvertimento che certe anime nobili ottengono dal cielo qualche giorno prima della loro dipartita, come se tutto cospirasse per dire al mondo «affrettatevi a presentarvi a loro, e a chiederne responso, perché la fine e *catastrofe* (*catastrophe*) [corsivo mio] della commedia s'avvicina» (Rabelais, 1955, trad. it. p. 593). L'uso traslato del termine "commedia" nel senso di vita, ereditato da tutta una tradizione classica – basti pensare a Seneca –, porta con sé quello di catastrofe: è nel più generale contesto metaforico delineato da Rabelais che "catastrofe", fin dalla sua prima attestazione in francese, comincia a mutare di senso, espandendo il suo areale di significato. Detto altrimenti, fin dalla sua comparsa "*catastrophe*" si dota di una carica ironica che ne determina un movimento espansivo: il battesimo francese del termine pare già prefigurarne una malleabilità d'uso e una vocazione allo scivolamento del senso.

Se, con il passare degli anni, "*catastrophe*" continua a essere primariamente un termine tecnico della teoria drammaturgica, esso assume anche un significato traslato, che si sovrappone all'idea di fine, di esito funesto e disgraziato²²: esso «acquisisce una tonalità pessimistica alla fine del XVII secolo, a causa dello scioglimento spesso sanguinoso delle tragedie» (Que-

21. Sui modi della sovrapposizione di "catastrofe" e "peripezia" si vedano Placanica (1993, pp. 69-93) e Ailloud-Nicolas (2008, pp. 403-17).

22. Il francese del Seicento e del Settecento conosce l'uso di "catastrofe" non in relazione a un evento collettivo, ma nel senso di una fine sfortunata di una vicenda individuale. Cfr. O'Dea (2008, p. 38). Cfr. anche Quenet (2000).

net, 2000, p. 16, trad. mia). Traccia di tale processo si deposita nei dizionari dell'epoca. È il caso della definizione di “*catastrophe*” che si può leggere nel *Dictionnaire de Furetière* del 1690:

CATASTROFE. s.f. Termine di poesia. È il cambiamento o la rivoluzione che si ha in un poema drammatico, e che generalmente lo termina. Questa parola viene dal Greco *katastrophè, subversio*, rivolgimento, sconvolgimento, uscita da un qualche affare. CATASTROFE, si dice figuratamente di una fine funesta e sfortunata, poiché di solito le azioni che si rappresentano in questi poemi drammatici seri sono sanguinose. La vita di questo grand'uomo ebbe termine a causa di una strana catastrofe (Furetière, 1690, p. 401, trad. mia)²³.

Il significato tecnico del termine passa indenne, almeno all'apparenza, anche la prima metà del Settecento. Negli anni del terremoto di Lisbona, così come dimostra l'articolo CATASTROPHE dell'*Encyclopédie* di Mallet (1713-1755), l'uso di “*catastrophe*” resta prioritariamente drammaturgico: catastrofe, «è il cambiamento o la rivoluzione che arriva alla fine dell'azione di un poema drammatico, e che la termina» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. II, p. 772b, trad. mia)²⁴.

Nonostante ciò, nelle crepe del senso si insinua sempre di più un significato di natura differente. Lo mostrano bene alcuni passi delle *Lettres Peranes* di Montesquieu, dedicati alla questione del presunto spopolamento che avrebbe ridotto, rispetto ai tempi antichi, di nove decimi gli abitanti della Terra²⁵. È tale diminuzione che Rhédi considera «la catastrofe più terribile che si sia mai verificata al mondo» (Montesquieu, 1721, §112, trad. it. p. 189). Tale catastrofe, però, non è quasi stata avvertita «perché si è verificata insensibilmente e nel corso di un gran numero di secoli» (*ibid.*). Se

23. Una definizione analoga si trova nel *Dictionnaire de l'Académie* del 1694: «CATASTROFE. s.f. L'ultimo e principale evento di una tragedia. *Grande catastrophe, catastrophe sanguinosa*. Significa anche, figuratamente, una fine sfortunata. *La vita di quest'uomo è stata a lungo felice, ma la catastrophe è stata funesta. Che catastrophe!*» (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694, p. 150, trad. mia.).

24. L'abbé Edme-François Mallet ha scritto più di duemila articoli per l'*Encyclopédie*, dedicati al commercio, alla storia, alla letteratura e alla religione, la maggior parte dei quali ha un andamento compilativo. La partecipazione di Mallet all'impresa enciclopedica ha suscitato più di un interrogativo, in ragione della sua postura intollerante contro i protestanti, i giansenisti e gli atei. Su Mallet e la sua partecipazione all'*Encyclopédie* cfr. Kafker, Kafker (2006, pp. 238-43); Rex (2001). Sulle fonti dell'articolo CATASTROPHE cfr. Kerslake (1982, p. 144).

25. Sulla catastrofe in Montesquieu cfr. O'Dea (2008, pp. 40-42); Volpillac-Augier (2008).

l'idea di una catastrofe insensibile non sembra del tutto compatibile alla derivazione semantica del termine dalla drammaturgia – la catastrofe è un evento che cambia il corso della storia, spesso in maniera improvvisa e radicale, determinando un *capovolgimento* delle situazioni (cfr. Placanica, 1993, pp. 74-5) –, essa è ripresa e modificata da Usbek, nella lettera successiva, che ne chiarisce il senso e la portata. In quel contesto, egli tenta di spiegare i fenomeni di spopolamento attraverso il ricorso a delle catastrofi generali che interessano non solo singoli regni o città, ma l'umanità nel suo complesso: a essere evocate sono così la peste del 1348, la sifilide e il Diluvio universale (cfr. Montesquieu, 1721, §113, trad. it. pp. 189-91). Se anche tali cause agiscono a livelli di rapidità differenti – alcune di esse possono essere insensibili –, tutte determinano però un *capovolgimento*, vale a dire una cesura nella temporalità che non permette alla storia di tornare a un suo stato precedente. Allo stesso tempo, l'operazione compiuta da Montesquieu fa della catastrofe un evento che si verifica su larga scala e che pare avere un rapporto privilegiato con fenomeni di natura geologica o sanitaria. Attraverso il ricorso all'immaginario biblico del Diluvio, storia della Terra e catastrofe sembrano dunque saldarsi: tale impressione è corroborata da alcune delle *Pensées* di Montesquieu. Qui, catastrofe e cambiamenti del globo vanno di pari passo e tendono, in larga parte, a sovrapporsi: il Diluvio, di cui si trova traccia tanto nella mitologia greca quanto in quella ebraico-cristiana, è motore di radicali modificazioni dell'aspetto della Terra e della storia degli uomini (cfr. Montesquieu, 1991, §206, p. 241)²⁶. Allo stesso modo, in un altro appunto, Montesquieu annota la teoria di Réaumur sulle conchiglie fossili che si possono trovare sulla sommità delle montagne: sono le catastrofi ad aver cambiato gli *habitat* e i contesti della vita (ivi, §1486, p. 482)²⁷.

“Catastrofe”, dunque, nel francese del Settecento, così come avviene a ritmi diversi e, non senza alcune probabili contaminazioni reciproche, anche in altre lingue – l'italiano e l'inglese *in primis* –, arriva a indicare un evento impreveduto e di natura luttuosa, che si verifica su larga scala, sovrapponendo in parte linguaggio drammaturgico e geologico²⁸. Tale slittamen-

26. Sul rapporto tra catastrofi e origine delle società umane cfr. *infra*, PAR. 4.3.

27. Su Réaumur cfr. CAP. 3.

28. O'Dea ritiene che l'uso di “*catastrophe*” di Montesquieu, in ragione della sua costante sovrapposizione con il Diluvio, possa derivare da una lettura della *Telluris theoria sacra* di Thomas Burnet. Nella lingua inglese, un significato di “catastrofe” non tecnico e teatrale pare, del resto, emergere rapidamente (O'Dea, 2008, pp. 35-48). Sull'ampliamento dei significati del termine “catastrofe” in italiano, che già nel Seicento sembra acquisire valore geologico, si rimanda ancora a Placanica (1993, pp. 76-81).

to semantico si verifica, dunque, nella lingua francese, negli anni precedenti al terremoto di Lisbona. Il sisma, però, così come hanno mostrato Anne Saada e Jean Sgard, sembra accelerare tale tensione (cfr. Saada, Sgard, 2005, pp. 208-24)²⁹: fin dai primi articoli che riviste e giornali francesi dedicano al terremoto, esso appare – le parole sono di Pedegache – come una «orribile catastrofe» (“Mercure de France”, 1756a, p. 215). È possibile, come ha notato Michel O’Dea, che l’uso frequente di tale termine in questo contesto «sia servito, incidentalmente, a rendere la parola corrente in un nuovo senso» (O’Dea, 2008, p. 44, trad. mia). Anche sotto questo aspetto, dunque, Lisbona acquisisce un valore epocale: se il terremoto non è all’origine di certi processi, esso ne diviene il momento catastrofico, vale a dire il punto di svolta che li rende comuni e visibili.

Tutto ciò pare poter essere osservato con grande chiarezza proprio nella tragedia *Le tremblement de terre de Lisbonne* di Marchand. Ora, come si è detto, la settima scena del quinto atto costituisce la catastrofe drammaturgica dell’opera: a far precipitare la storia di Théodora e del Comte è proprio il terremoto di Lisbona, che arriva a capovolgerne i destini, trasformando il matrimonio in morte. Con una sovrapposizione vertiginosa, Marchand fa dunque coincidere catastrofe teatrale e catastrofe geologica: è il terremoto (catastrofe geologica) a indirizzare e precipitare gli eventi narrati (catastrofe teatrale). Tutto il teatro si fa così geologia³⁰: nelle indicazioni di Marchand, il terremoto diviene tanto l’elemento narrativo che muove la scena quanto il motore metanarrativo che, facendo crollare i muri di una casa, permette il passaggio da una scenografia all’altra. Sala e scena, in una *mise en abyme* radicale, si toccano e si intrecciano, giocando sul confine della cornice della finzione (cfr. Ailloud-Nicolas, 2008, pp. 413-4).

Ne *Le tremblement de terre de Lisbonne* a salire sulla scena, più ancora che i protagonisti della vicenda, è la catastrofe stessa: è la tensione tra i sensi differenti di “*catastrophe*”, e con essa i suoi presupposti narrativi e temporali, a costituire il vero soggetto della tragedia. Alla fine della settima scena, del resto, Marchand dà un’indicazione chiara: è il terremoto che resta, da solo, sul palco. Nella più classica delle tradizioni narrative, gli spettatori sono chiamati a una bizzarra agnizione che scopre nella dialettica tra i per-

29. L’eco di tale processo sembra avvertirsi anche in Italia: come ricorda Placanica, Alfieri si riferisce ai fatti di Lisbona come a una «funesta catastrofe» (ivi, p. 82, n. 16).

30. Sul termine “*géologie*” e la sua affermazione nell’ultimo quarto del XVIII secolo cfr. Gohau (1990, pp. 237-9).

sonaggi il protagonista della vicenda: il teatro, il tempo e la sua capacità di descrivere il mondo e il suo divenire.

La sovrapposizione tra catastrofe teatrale e geologica non arriva però inaspettata, ma Marchand la prepara con sapienza, introducendola nelle pieghe del linguaggio: nel tentativo di comprendere ciò che sta accadendo, Rodrigues utilizza tutta una serie di termini – “*accident*”, “*bouleversement*” – che si situano al confine tra la teoria drammaturgica e la storia naturale. Il sisma appare così, innanzitutto, come un terremoto delle categorie e dei significati.

Tanta insistenza sulla tragedia di Marchand è giustificata dal fatto che essa permette di sottolineare come il senso geologico di “catastrofe” non si determini in una semplice dinamica di scivolamento e allontanamento del termine dal piano drammaturgico, ma nella sovrapposizione compiuta tra teatro e mondo. La catastrofe naturale nasce a teatro, ereditandone gli impliciti temporali e narrativi: essa è cioè uno spettacolo, che presuppone l’occhio dello spettatore che la guarda a una certa distanza³¹. La catastrofe è una specifica conformazione della temporalità che permette di osservare il mondo: essa è, innanzitutto, un modo di raccontare e di ricucire tra loro i fatti³².

Tale sovrapposizione tra scena teatrale e scena del mondo è ben evidente nel passaggio tra la versione italiana (1746) e quella francese (1748) della *Dissertation sur les changements arrivées dans notre globe* di Voltaire. In un primo momento, il filosofo compone l’opera in italiano, sotto il titolo di *Saggio intorno ai cambiamenti [sic] avvenuti sul globo della Terra*, per inviarla all’Accademia delle scienze di Bologna, della quale è membro insieme a Maupertuis e Du Châtelet³³. È Voltaire stesso, nell’edizione delle sue opere uscite a Dresda presso Conrad Walther (1748), a tradurre il *Saggio* in francese, mantenendone inalterata la struttura rispetto alla versione italiana, senza tuttavia riprodurne l’andamento letterale³⁴. Nella *Dissertazione*, egli, contro

31. Su questo punto torneremo anche *infra*, PAR. 1.4. Sulla centralità della *distanza* nella modernità si vedano Iacono (2010) e Sanna (2020). Sul posizionamento prospettico dello sguardo nella modernità cfr. Belting (2008).

32. Sul rapporto tra narrazione e catastrofe nel Settecento cfr. Stacey (2022).

33. È in una lettera del 1 maggio 1746 indirizzata a Maupertuis che Voltaire annuncia la stesura del breve saggio: «Ho scritto una bazzecola in italiano per l’istituto di Bologna, nel seno del quale ho l’onore di essere vostro confratello. Non vi importuno perché non so se vi siate degnato di includere l’italiano nell’immensità delle vostre conoscenze» (Voltaire, 2008a, D3373, trad. mia). Sul contesto della redazione del *Saggio* si veda De Zan (1987) e l’introduzione a Voltaire (2004, pp. 3-16).

34. Una prima traduzione del *Saggio* – non autorizzata da Voltaire – era apparsa nel “*Mercur de France*” e si era rivelata assai scorretta e caratterizzata da errori, incomprensioni e omissioni spesso involontariamente comiche. Cfr. Voltaire (2004, p. 8).

Burnet, nega che sulla Terra vi siano stati cambiamenti geologici di portata significativa e che il Diluvio universale possa esserne stato la causa. Fin dalla prima riga del testo, Voltaire nota come vi siano errori propri al popolo e altri ai filosofi. Detto altrimenti, l'intelligenza non conduce lontano dall'errore, ma ne produce uno a sua immagine e a sua misura: «vi sono errori popolari; vene [sic] sono filosofici. Di questo secondo genere è forse l'opinione di molti eruditi, che veggono, o credono di vedere sopra tutta la Terra monumenti d'una generale ruina, e distruzione [sic]» (Voltaire, 2004, p. 24).

Tale tema torna qualche pagina oltre, in un passo di cui occorre dare la versione italiana affiancata a quella francese:

Il grande, il vasto, le mutazioni del Mondo incantano ancora il cervello dei Savi. Si pascono di queste stupende catastrofi, come fa il popolo nelle rappresentazioni sceniche (ivi, p. 34).

L'extraordinaire, le vaste, les grandes mutations, sont des objets qui plaisent quelquefois à l'imagination des plus sages. Les philosophes veulent des grands changements dans la scène du monde, comme le peuple en veut aux spectacles (ivi, p. 35).

Il passaggio da una lingua all'altra permette di mettere a fuoco alcuni punti chiave dell'implicito che struttura il discorso di Voltaire. Qualora non vi sia corrispondenza compiuta tra le due versioni del testo, è possibile utilizzare l'una come vocabolario e chiave interpretativa dell'altra: nello scarto la lingua pare interrogare un vuoto e una tensione che si dirige verso un significato.

La differenza più evidente sta proprio nell'assenza del termine “catastrofe” in francese, che è sostituito dall'espressione “*grands changements dans la scène du monde*”. In italiano, del resto, il valore geologico del termine catastrofe si afferma in anticipo rispetto al francese (Placanica, 1993, p. 79): nonostante ciò, entrambe le versioni rimandano a un medesimo campo semantico. La catastrofe italiana non si è liberata del suo presupposto teatrale che, nel contrasto con il francese, emerge in tutta la sua portata: è osservando il mondo come una *scena* – come se si fosse uno spettatore a teatro – che la catastrofe emerge e si fa visibile. Tutto ciò trova conferma nel paragone che termina i due brani: per i saggi il palcoscenico del teatro è troppo ridotto. Tutto il mondo diviene così uno spettacolo, rivelando la sua natura di rappresentazione e il carattere poetico di ogni comprensione del mondo.

Marchand e Voltaire permettono dunque di affermarlo con chiarezza: la radice teatrale della catastrofe porta con sé il problema dell'intelaiatura temporale con la quale si descrive il mondo. La catastrofe a teatro è, come

ricorda il *Dictionnaire de Furetière* del 1690, un *bouleversement*, un *renversement*, vale a dire un capovolgimento che segna un punto di rottura nello scorrere del tempo. Un evento è catastrofico quando accelera e precipita gli accadimenti o ne inverte la polarità: in ogni caso, la catastrofe è caratterizzata da una *temporalità lineare e irreversibile*, che non consente di tornare a un equilibrio precedente alla rottura dello stesso. Se la catastrofe si prepara da lungo tempo e insensibilmente, come sostiene il Rhédi delle *Lettres persanes*, essa raggiunge però una soglia che la rende esplicita: il modello è, in questo caso, quello delle *piccole percezioni* leibniziane. Come nel caso di queste ultime, l'accumulo di una congerie di percezioni minime e insensibili, una volta giunto a un punto di rottura, si trasforma in un'unica appercezione consapevole: per lungo tempo il visibile si prepara nelle trame dell'invisibile, per poi imporsi con evidenza. È il caso, nel celebre esempio leibniziano, del muggito delle onde: tutta una serie di piccole percezioni, originate dall'azione dei singoli flutti, rimane per qualche tempo percepita ma non avvertita – appercepita, nel linguaggio leibniziano –, fino a che, raggiunto un punto di soglia, esse si trasformano in un'unica percezione che si impone all'attenzione e alla riflessione (cfr. Leibniz, 1765, trad. it. p. 49)³⁵.

La collezione di tutta una serie di piccole percezioni, dunque, cambia la loro natura; allo stesso modo, tutti gli eventi che concorrono a produrre una catastrofe non si sommano aritmeticamente, ma, interagendo linearmente, arrivano a un punto di soglia – a una cesura – che attiva dinamiche che non procedono secondo una logica continuista. La catastrofe è cioè ciò che trasforma la continuità in discontinuità e la quantità in qualità, producendo un salto qualitativo negli esiti di un fenomeno a partire da una condizione di omogeneità dei suoi componenti. Il tempo catastrofico produce così l'inatteso e il nuovo a partire dalla ripetizione dell'atteso: esso infatti, attiva, un processo *distruttivo-costruttivo* che, come ha notato anche Placanica, non esaurisce stancamente le vecchie leggi per consunzione, ma ne riarticola la grammatica, ne sovverte i principi e i meccanismi, ne sposta drammaticamente e improvvisamente il piano (cfr. Placanica, 1993, p. 75). Nella temporalità che si coagula attorno a Lisbona, il tempo lineare si allea, in maniera

35. Leibniz discute delle piccole percezioni, senza utilizzare l'esempio delle onde, anche nel §21 della *Monadologie* (Leibniz, 1954, trad. it. p. 67). Sulla circolazione di Leibniz in Francia e sull'articolo LÉIBNITZIANISME OU PHILOSOPHIE DE LÉIBNITZ come prima edizione francese della *Monadologia* (il cui testo originale, in francese fu pubblicato solo nel 1840 da Johann Eduard Erdmann, mentre una traduzione tedesca era apparsa nel 1720 e una latina l'anno seguente) cfr. Fauvergue (2004; 2006).

chiara, all'irreversibile: ciò che accade sposta l'asse di ciò che può accadere, ridefinendo una nuova serie di possibili.

In questa prospettiva, Lisbona e il suo modello catastrofico introducono il tempo della *biografia* umana – quel tempo costituito da vicende uniche irripetibili che fanno di ciascuno ciò che è – nella natura: non più caratterizzata dal ritmo ciclico delle stagioni, essa acquisisce un proprio statuto storico, trasformando la storia naturale in storia della natura. Tali processi possono essere osservati più da vicino qualora si prenda in considerazione l'articolo TREMBLEMENS DE TERRE che d'Holbach, grande traduttore e divulgatore di testi chimici e geologici tedeschi in Francia³⁶, scrive per l'*Encyclopédie*. In questo contesto, nel quale il sisma di Lisbona è ampiamente evocato, il Barone riconosce nei terremoti «la causa principale dei cambiamenti continui che accadono sul nostro globo» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. XVI, p. 583a, trad. mia). Tali mutamenti si verificano in maniera violenta e irreversibile e determinano, all'improvviso, nuove conformazioni dei luoghi: è a causa dei terremoti che «terreni enormi cambieranno di posto, scorreranno come l'acqua e andranno a colmare dei laghi; altre volte, le montagne crolleranno, e dei laghi prenderanno il loro posto» (ivi, p. 582a, trad. mia), come nel caso del sisma avvertito, nel 1660, da Bordeaux fino a Narbona. I terremoti, del resto, non sono all'origine solo di mutamenti locali e limitati, ma presiedono alle più funeste rivoluzioni del globo³⁷: è in ragione di qualche violento sisma, che «la Gran Bretagna è stata strappata (*arrachée*) al continente europeo, e la Sicilia separata dal resto dell'Italia» (ivi, p. 583a, trad. mia). La stessa vicenda di Atlantide, grande mito di fondazione della riflessione settecentesca sul tempo (cfr. *supra*, *Introduzione*), non è che l'antica eco di una «terribile rivoluzione» che ha lasciato Capo Verde, le Canarie e le Azzorre come testimoni muti di una antica, e differente, conformazione del globo (*ibid.*, trad. mia).

I terremoti, per d'Holbach, segnano una cesura nel tempo lineare della Terra: essi spostano il piano degli accadimenti, non modificando lentamente il mondo, ma trasformando cause insensibili in fenomeni sensibili. È così che essi riarticolano all'improvviso la storia del mondo, ridefinendo gli equilibri reciproci delle cose e imponendo un nuovo punto di partenza agli accadimenti: i terremoti producono un salto di scena, che muta le re-

36. Per uno studio approfondito che mostra il valore filosofico dell'interesse di d'Holbach per la geologia e la storia della Terra si veda Cristani (2003). Sulle traduzioni di d'Holbach cfr. (ivi, pp. 1-2); Topazio (1967); Naville (1967, trad. it. pp. 162-78).

37. La compresenza di rivoluzioni locali e rivoluzioni generali è tema che d'Holbach affronta anche nel *Système de la nature* (d'Holbach, 1770, trad. it. pp. 371-2).

gole del gioco. L'irreversibile si insinua pertanto nel procedere della natura: il terremoto separa ciò che vi era prima da ciò che vi è dopo, introducendo una discontinuità qualitativa tra due fenomeni continui nello spazio e nel tempo. Un viaggiatore che ripercorre luoghi che gli erano familiari prima di un terremoto, dopo una catastrofe non li riconosce più: «dato tutto ciò, è sorprendente che il viaggiatore meravigliato non trovi più i mari, i laghi, i fiumi, le città famose descritte dagli antichi geografi, delle quali oggi non resta più alcuna traccia?» (ivi, p. 583b, trad. mia). Anche la Terra, apparentemente solida, sulla quale gli uomini poggiano i loro piedi, si sfalda: «Come avrebbe potuto il furore degli elementi rispettare le opere sempre fragili della mano degli uomini, dato che esso squarcia e distrugge la base solida che serve loro da appoggio»? (*ibid.*, trad. mia), si chiede d'Holbach facendosi erede di una tradizione che viene dallo stoico Zenone³⁸.

I terremoti e l'azione costante della loro causa, vale a dire l'infiammarsi del materiale combustibile che giace nelle viscere della Terra, conducono, alla lunga, alla mutazione del centro di gravità e dell'asse del pianeta³⁹: è così che essi contribuiscono «a fare percorrere alla natura il cerchio delle sue rivoluzioni» (ivi, p. 583a, trad. mia). Tutto ciò non significa, però, introdurre di nuovo una temporalità ciclica nelle cose: la natura non torna qui sui suoi passi, ma nell'attività infinitamente distruttrice della catastrofe, il mondo e la materia, eterni e increati, danno inizio a nuove, ma sempre differenti, storie. La ciclicità, in d'Holbach, non si configura come il ritorno dell'identico, ma ha il compito di inserire all'interno del movimento irreversibile della materia i processi che la originano e la attivano, rendendola sufficiente a sé stessa: riavviando la storia senza alcun intervento esterno, essa mostra di averla potuta avviare sempre e da sempre, rivelandosi increata ed eterna e sfuggendo al controllo teologico e creazionista⁴⁰. Ciò che è ciclico, in d'Holbach, non è il tempo, ma le sue fasi relative: in senso assoluto, la natura, come si legge nel *Système de la nature*, non ha avuto inizio né avrà fine⁴¹. La storia del globo e delle sue rivoluzioni, così come mostra-

38. «Le pietre, anche le più dure, non è forse vero che imputridiscono e vanno in disfacimento?» (Zenone, fr. 106, in Von Harmin, 2018, p. 57). Sulla circolazione di questo *topos* si veda Schnapp (2020, pp. 130-3).

39. Sul dibattito settecentesco sull'inclinazione dell'asse terrestre, lo spostamento del centro di gravità del pianeta e i fuochi sotterranei si veda Cristani (2003, pp. 48-62).

40. Su questo punto si veda Cristani (2003, pp. 86-7). Si veda in generale tutto il terzo capitolo del saggio (ivi, pp. 63-115).

41. La materia e i suoi elementi «formano così un vasto cerchio di generazioni e di distruzioni, di combinazioni e di decomposizioni, che non ha potuto avere inizio e che

no molti passi del *Système* che riprendono e commentano proprio le pagine geologiche dell'*Encyclopédie*, non si riproduce mai identica a sé stessa:

Non muta tutto intorno a noi? Non mutiamo noi stessi? Non è evidente che l'universo intero non è stato, nella sua eterna durata passata, precisamente ciò che è adesso, e che non è possibile che, nella sua eterna durata futura, sia precisamente per un istante ciò che è adesso? Come si può dunque pretendere di indovinare che cosa la successione infinita di distruzioni e di riproduzioni, di combinazioni e di dissoluzioni, di metamorfosi, di mutamenti, di trasposizioni, potrà in seguito portare con sé? (d'Holbach, 1770, p. 155, trad. it. modificata).

In ogni istante, il passato richiama il futuro poiché ripropone gli stessi grandi processi a partire da condizioni differenti: «tutte le parti del nostro globo sono state, e secondo il corso delle cose hanno dovuto essere e saranno ancora in seguito e in tempi differenti, scosse, rovesciate, alterate, inondate, infiammate» (ivi, p. 371). Se, «in un parola, gli elementi scatenati si sono, a più riprese, disputati il dominio del nostro globo» (ivi, p. 372), ogni volta ciò è accaduto a partire da condizioni differenti che hanno determinato esiti diversi di quei processi: tutti gli accadimenti passati sono il vincolo che rende possibile una storia del mondo, escludendone ogni altra.

1.3

Spegnerne il Sole: Diderot e il tempo della catastrofe

Il terremoto di Lisbona compare a più riprese nell'opera di Denis Diderot: in un passo celebre di *Jacques le fataliste et son maître*, sul quale ci sarà modo di tornare, frate Jean e il fratello di Jacques si recano, ripercorrendo i passi di Candido e dell'anabattista Jacques, nella capitale lusitana proprio il 1 novembre 1755, mentre nel brano dell'*Histoire des deux Indes* già richiamato, il sisma portoghese diviene l'esempio di una grande catastrofe dal valore ambivalente. È però ne *Le Rêve de D'Alembert* (1769) che Diderot pare appropriarsi del tempo catastrofico. Nel dialogo tra Diderot e D'Alembert che fa da preludio all'opera, il filosofo propone al geometra una sorta di esperimento mentale, che consiste nel «prender[si] qualche migliaia di anni di anticipo sul tempo» (Diderot, 2019, trad. it. p. 539), spegnendo il Sole. Se D'Alembert concede tutto ciò a Diderot senza difficoltà è in virtù di

non avrà mai fine» (d'Holbach, 1770, trad. it. p. 111). Per un'analisi dell'idea di materia in d'Holbach si veda Giorza (2021b).

una ragione ben precisa: «il tempo non è nulla per la natura» (*ibid.*). Date queste premesse, Diderot può spegnere il Sole:

DIDEROT: Una volta spento il Sole, che cosa accadrà? Le piante periranno, gli animali periranno ed ecco la Terra solitaria e muta. Riaccendete questo astro; e immediatamente voi ristabilite la causa necessaria di un'infinità di nuove generazioni, fra le quali non ho il coraggio di assicurarvi che, dopo secoli e secoli, le nostre piante, i nostri animali di oggi si riprodurranno o no.

D'ALEMBERT: E perché mai gli stessi elementi sparsi, venendosi a riunire, non darebbero gli stessi risultati?

DIDEROT: Perché tutto è collegato in natura; e colui che suppone un nuovo fenomeno o riconduce un istante passato ricrea un nuovo mondo.

D'ALEMBERT: Ed è quello che un pensatore profondo non potrebbe negare (*ivi*, pp. 539-41).

Tra la posizione di Diderot e quella di D'Alembert passa una linea di faglia che coincide con quella tra il tempo della natura pre- e post-Lisbona. Per il geometra, tra il piano dell'evento e quello delle leggi che lo regolano non vi è osmosi né contaminazione: tra cause ed effetti non vi è alcuna retroazione, ma solo reazione⁴². Dalle prime si passa inevitabilmente alle seconde: come in geometria, gli stessi elementi uniti, divisi e poi di nuovo uniti danno origine ai medesimi fenomeni. È in questo senso che «il tempo non è nulla per la natura»: le cause agiscono indipendentemente dal contesto e dalla storia. Che ci si collochi all'origine dei tempi o dopo la catastrofe di Lisbona, la legalità della natura non muta: la *natura naturans* non invecchia con la *natura naturata*. Tale idea, di cui il geometra D'Alembert si fa portavoce, è difesa anche da Rousseau nella lettera ch'egli invia a Voltaire dopo la pubblicazione del *Poème sur le désastre de Lisbonne*. La natura, ritiene il filosofo ginevrino, produce ciò che appare irregolare agli uomini attraverso leggi regolari e, in linea di principio, prevedibili: la prevedibilità, del resto, è una conseguenza dell'impermeabilità della legge al contesto (cfr. Voltaire, Rousseau, Kant, 2004, p. 27). Se così non fosse, il dettaglio trasformerebbe ogni evento in un'eccezione dotata di una legalità particolare.

L'esperimento mentale dello spegnimento del Sole introduce, invece, per Diderot una logica non geometrica, ma organicistica e biografica, nella natura. *Natura naturans* e *natura naturata* coincidono e si deformano l'una a contatto con l'altra: anche la legge è storica e si sovrappone al caso, che

42. Sulla coppia azione-reazione, anche nella filosofia francese del Settecento, si veda Starobinski (1999, pp. 53-97).

la rende individuale. Nel corso dei tempi e delle cose non ci sono mai due situazioni identiche, vale a dire due momenti riconducibili a un medesimo schema di cause ed effetti; al contrario, la natura e la legge sono storiche e determinate. In questo senso, spegnere il Sole significa introdurre nel corso delle cose un accadimento catastrofico, analogo a un terremoto, che segna una cesura negli avvenimenti e rende impossibile ogni previsione, anche minima: per Diderot non solo non si può affermare che gli stessi elementi sparsi, riuniti, daranno i medesimi risultati, ma anche che non li daranno. Ogni evento, nel mondo della catastrofe, ha una legalità propria. Anche qualora, spegnendo la causa-Sole, si riottenessero effetti-animati identici a quelli presenti, ciò non avverrebbe secondo la medesima regolarità: leggi diverse possono dare origine a esiti simili⁴³. Come nella logica dell'organismo, il tutto appare maggiore alla somma delle parti.

A ben vedere, in queste pagine, Diderot non solo si appropria del tempo catastrofico e irreversibile di Lisbona, ma lo *estende a tutta la natura*: «colui che suppone un nuovo fenomeno o riconduce un istante passato ricrea un nuovo mondo» (Diderot, 2019, trad. it. p. 541). In ogni istante, ciò che accade rende impossibile e taglia un'infinità di passati e di futuri possibili, inclinando di nuovo l'asse degli eventi: in ogni momento il mondo è come se fosse ai suoi inizi e, come scrive d'Holbach in quegli stessi anni, tra gli elementi che lo costituiscono si stabiliscono sempre nuovi equilibri reciproci. Recuperando i celebri passi virgiliani sulla nuova età che sta per venire, Diderot, ne *Le Rêve de d'Alembert*, scopre l'«eterna iscrizione» della natura che si ripresenta identica in ogni istante: «*Rerum novus nascitur ordo*» (ivi, p. 561).

Tale estensione del tempo catastrofico a tutti gli accadimenti è il perno temporale sul quale è costruito *Jacques le fataliste*. L'opera è un viaggio-dialogo che Jacques e il suo padrone compiono attraverso contesti muti – si potrebbe dire, nella struttura del tempo –, discutendo degli «amori di Jacques» (ivi, p. 2319). Se il tema è ripreso dal *Tristram Shandy* di Sterne⁴⁴,

43. Nelle *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Diderot critica la logica geometrica, poiché astratta e incapace di lasciare spazio all'*aberrazione* che il reale introduce sempre e comunque nel modello conoscitivo (Diderot, 2019, §2, trad. it. p. 407). Tra realtà e rappresentazione geometrica non vi è mai corrispondenza. Anche qualora le ipotesi del geometra si allineino al reale, scrive Diderot nella *Lettre sur les aveugles*, «ne conseguono due possibilità, o le ipotesi erano corrette o si sono corrette (*se sont redressées*)» (ivi, p. 237): quale tra le due opzioni sia quella che si è verificata, però, non è mai possibile dirlo.

44. Sono molti i passi del *Tristram Shandy* che si ripresentano, nella forma di variazioni e riscritture, in *Jacques le fataliste*. In particolare, gli amori di Jacques richiamano

dal quale si recupera anche la tensione digressiva, qui le numerosissime deviazioni che subisce il discorso di Jacques riflettono una ben specifica comprensione della temporalità catastrofica della natura e della rappresentazione. Sulla scorta di Lisbona, il mondo coincide con la sua immagine⁴⁵ – piano drammaturgico e piano storico si sovrappongono –, al punto che per raccontare gli amori di Jacques è necessario partire *ab ovo*, reinserendoli nell'infinita catena di cause ed eventi che li hanno determinati: «Avete indovinato, un colpo di fucile al ginocchio; e Dio sa le buone e le cattive avventure che quel colpo ha portato con sé. Si tengono insieme, né più né meno degli anelli di una catenella. Senza quel colpo di fucile, ad esempio, credo che non mi sarei mai innamorato in vita mia e non sarei rimasto zoppo» (ivi, p. 2319).

Il tempo di *Jacques* sembra nascere proprio da Lisbona, come mostra un episodio chiave dell'opera, nel quale il Maître domanda al valletto che cosa andassero a fare suo fratello e frate Jean nella capitale portoghese. La risposta di Jacques è eloquente: «A cercare un terremoto, che non poteva darsi senza di loro, e essere schiacciati, inghiottiti, bruciati, come stava scritto lassù» (ivi, p. 2361). Nel «grande rotolo» degli eventi dove tutto è scritto mentre accade – *Jacques* è in questo senso un libro-mondo che si sostituisce al mondo⁴⁶ – ogni vicenda è catastrofica e ogni minimo evento del reale inclina e determina ogni altro accadimento, mostrandosi necessario perché radicato in una logica, imprevedibile e irreversibile, del tempo: «il destino, per Jacques, era tutto ciò che lo toccava o l'avvicinava, il suo cavallo, il padrone, un monaco, un cane, una donna, un mulo, una cornacchia» (ivi, p. 2347). In questo senso, non vi sono nel mondo cause secondarie o inattive: che Magog abbia sputato a destra o a sinistra o che un cane sogni o non sogni ha a che fare, nonostante ciò che sostiene Voltaire nell'articolo CHAÎNE OU GÉNÉRATION DES ÉVÉNEMENTS del *Dictionnaire philosophique*, con la storia universale (Voltaire, 2013, trad. it. p. 885). Se «ogni essere ha un padre – vale a dire una causa –, ma non ogni essere ha figli – cioè degli effetti» (*ibid.*), ciò è vero solo in un immaginario lineare, successi-

quelli di Trim, il fedele servitore di Toby, l'eccentrico zio di Tristram. Su Diderot e Sterne si rimanda al classico Fredman (1955).

45. Sulla centralità dell'immagine del mondo nella filosofia di Diderot si veda Franzini (2014).

46. Sul tema del *grand rouleau* in *Jacques le fataliste* si veda Werner (1975). Sull'origine delle forme narrative del *Jacques le fataliste* dalle strutture della temporalità cfr. Marcheschi (2016). Sul rapporto tra spinozismo settecentesco e tale concezione della temporalità cfr. Marcheschi (2020b).

vo e continuistico della causalità: al contrario, per Diderot, ogni minimo evento segna una cesura catastrofica tra gli eventi del mondo, ridefinendo fenomenologia e legalità delle cose nella loro interezza. Tale idea passa anche nel *Système de la nature* di d'Holbach. Come affermerà anche Charles Darwin, «la massima *de minimis lex non curat* non si p[uò] applicare alla scienza» (Darwin, 1881, trad. it. p. 23), al punto che, secondo d'Holbach, sono proprio le cause insensibili a produrre, per accumulo e catastrofe, gli eventi più sensibili⁴⁷:

Da ultimo, se tutto è connesso nella natura, se tutti i movimenti in essa nascono gli uni dagli altri, sebbene le loro segrete comunicazioni sfuggono ai nostri occhi, dobbiamo essere certi che non vi è affatto causa così piccola o così lontana che non produca talvolta gli effetti più grandi e più immediati su noi stessi. È forse nelle pianure aride della Libia che si ammassano i primi elementi di una tempesta che, portata dai venti, verrà verso di noi, appesantirà la nostra atmosfera, influirà sul nostro temperamento e sulle passioni di un uomo, che le sue circostanze mettono in condizione di influire su molti altri e che deciderà, secondo le sue volontà, della sorte di parecchie nazioni (d'Holbach, 1770, trad. it. p. 128).

Per Diderot e d'Holbach, dunque, tutta la storia converge in un punto e tutto il tempo si rivela catastrofico. Tale modello di temporalità, che nasce a fianco di Lisbona, fa pertanto della catastrofe la logica che permette di comprendere il reale: la storia della Terra diviene subito rappresentazione della stessa, costituendo l'immagine del mondo in quel movimento che, come mostra l'articolo *ENCYCLOPÉDIE* dell'*Encyclopédie*, va senza posa dalle cose alla loro messa in scena⁴⁸. Tanto la vita degli uomini quanto quella della Terra, dunque, per Diderot, acquisiscono una stessa coloritura

47. È all'incrocio tra questa logica e quella degli *Anecdota* di Procopio di Cesarea (2010) – volta a rimarcare l'importanza delle passioni e dei capricci nelle decisioni degli esseri umani – che nel 1758, Adrien Richer pubblica un'opera che si prefigge esplicitamente il compito di spiegare i grandi avvenimenti della storia attraverso il ricorso alle “piccole cause”. Il saggio porta il significativo titolo di *Essai sur les grands évènements par les petites causes* (cfr. Richer, 1758).

48. Nell'articolo *ENCYCLOPÉDIE* dell'*Encyclopédie*, Diderot presenta l'*Encyclopédie* come una mappa che descrive e, allo stesso tempo, riordina e allarga il reale comprendendolo. Attraverso i rimandi, impliciti o espliciti, il lettore e gli enciclopedisti aprono nuove vie per attraversare il mondo: «l'ordine enciclopedico generale sarà come un mappamondo, sul quale non si vedranno che le grandi regioni; gli ordini particolari saranno come le mappe specifiche dei regni, delle province, delle contee; il dizionario sarà come la storia geografica e dettagliata di tutti i luoghi, la topografia generale e ragionata di ciò che noi conosciamo nel mondo intelligibile e in quello visibile; e i rinvii serviranno da itinerario in questi due mondi, dei quali il visibile può essere guardato come l'Antico e l'intelligibi-

catastrofica. Nel *Supplément au Voyage de Bougainville*, di fronte alla constatazione che vi sono animali della medesima specie che vivono in paesi separati da tratti di mare immensi, il filosofo introduce, in via ipotetica e sulla base della corrispondenza formale delle coste dei continenti, l'idea che la disposizione delle terre emerse possa essere mutata catastroficamente rispetto al passato: «Chi conosce la storia primitiva del nostro globo? Quanti lembi di terra ora isolati, erano continui un tempo?» (Diderot, 2019, p. 2093, trad. it. modificata).

Quella che, nel *Supplément*, è solamente un'ipotesi appena abbozzata – «un giorno, se decideremo, ci divertiremo in questa ricerca» (ivi, p. 2095) – acquisisce tutt'altro spessore nel *Voyage à Bourbonne et à Langres*, resoconto di un viaggio che Diderot intraprende per sistemare i dettagli del matrimonio della figlia. Interrogandosi sulla natura delle acque termali, grande *topos* della medicina e della scienza settecentesca⁴⁹, il filosofo ne ricerca le cause nello scorrere di fiumi sotterranei su ammassi di sostanze piritiche, o forse su strati di vulcani celati nelle viscere della Terra. Riprendendo una serie di ipotesi che si trovano anche nell'articolo *TREMBLEMENS DE TERRE* dell'*Encyclopédie*, Diderot immagina il suolo terrestre attraversato da gallerie sotterranee che mettono in comunicazione vulcani a migliaia di chilometri di distanza: le acque solforose di Bourbonne rivelano così un legame intimo con i vulcani che provocano i terremoti in Martinica. Nella rete di dipendenze e influenze celate dalla crosta terrestre, Diderot scorge allora i tratti delle infinite *vicissitudini* che attraversano la Terra, rendendola un tutto inquieto e sempre in divenire⁵⁰: «un giorno ci saranno le balene dove crescono i nostri raccolti» (Diderot, 1995, p. 164, trad. mia). Se l'ipotesi trasformistica era stata, in molte teorie della Terra del passato, compatibile con una temporalità ciclica della natura – è il caso, come si vedrà di de Maillet –, qui la storia della Terra si fa catastrofica. I mutamenti del pianeta non ne garantiscono la rigenerazione e la sopravvi-

le come il Nuovo» (Diderot, D'Alembert, 1751-72, t. v, p. 614vb, trad. mia). Cfr. Ehrard (1991, p. 251).

49. Anche Théophile de Bordeu (1722-1776), medico vitalista della scuola di Montpellier che Diderot trasforma in uno dei personaggi principali de *Le Rêve de D'Alembert*, pubblica più di un'opera dedicata alle acque termali. Sulle indagini mediche di Bordeu si veda Boury (2004). Sulla tensione tra il medico Bordeu e il personaggio Bordeu del *Rêve* cfr. Wenger (2012).

50. Sull'origine rinascimentale del modello vicissitudinale che attraversa la cultura francese cfr. Jeanneret (1997).

venza, ma sembra profilarsi una storia che, come quella degli individui, va verso la morte come sua conclusione:

Le estremità della nostra dimora stanno sprofondando, l'equatore si sta alzando con una forza sempre maggiore. Quello che chiamiamo il nostro globo tende costantemente a formare un piano sottile e vasto. Forse prima di aver preso questa forma, precipiterà nell'oceano di fuoco che lo illumina, seguendo Mercurio, Marte e Venere. Chissà se Mercurio sarà la prima preda che divorerà? Cosa diranno i nostri nipoti quando vedranno il pianeta Mercurio perdersi in quell'abisso infiammato? Riusciranno a evitare di prevedere quale sarà il loro destino? Se, nel mezzo del terrore, avranno il coraggio di estendere le loro idee, concluderanno che tutte le parti del grande tutto si sforzano di avvicinarsi, e che verrà un istante nel quale non ci sarà altro che una massa generale e comune (*ibid.*, trad. mia).

Del resto, ereditando il tempo catastrofico di Lisbona, anche la Terra, come mostra Buffon, acquisisce una sua biografia.

1.4

Le epoche della natura: Buffon a Lisbona

La storia della Terra, che traspare tra le righe delle opere di Diderot, acquisisce tutt'altro spessore negli studi di Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon (1707-1788)⁵¹. Nominato intendente del Jardin du Roi nel 1739, egli diviene ben presto uno dei grandi autori dell'Illuminismo francese⁵², al punto da essere considerato «la più bella penna del suo secolo» da Jean-Jacques Rousseau⁵³. Nell'arco di tutta la sua vita, a partire dal 1749, Buffon pubblica in quindici volumi la sua *Histoire naturelle, générale et particulière* (1749-1767), alla quale seguono un *Supplément* in sette tomi (1774-1789), una *Histoire naturelle des oiseaux* in nove volumi (1770-1783) e una *Histoire naturelle des minéraux* in cinque volumi (1783-1788).

I primi tre volumi compaiono, tutti assieme, nel 1749 e contengono un *Premier discours*, dedicato alla «maniera di studiare e di trattare la storia naturale» (Buffon, 1749, trad. it. p. 5), al quale seguono una serie di saggi

51. Sulla biografia di Buffon cfr. Roger (1989).

52. Come ha mostrato Schmitt, Buffon fu, per i contemporanei, uno dei grandi autori viventi, assieme a Voltaire, Montesquieu e Rousseau (Schmitt, 2008, p. 225).

53. Rousseau definisce così Buffon in una lettera a Du Peyrou del 4 novembre 1764 (Rousseau, 1974, p. 5, trad. mia). Sul rapporto tra Rousseau e Buffon, e sulla celebre visita resa dal primo al secondo a Montbard nel 1770, si veda Roger (1989, pp. 456-60); Fellows (1969).

nei quali è questione della storia della Terra, della formazione dei pianeti e della generazione degli animali. Il primo contributo si presenta come un vero e proprio *discorso sul metodo*, che si propone di interrogare le pratiche e gli strumenti concettuali propri alla storia naturale⁵⁴: ricalcando il lessico del *Discours* cartesiano, Buffon mostra infatti come «il metodo, per ben guidare il proprio spirito attraverso le scienze, è ancora da trovare (*la méthode de bien conduire son esprit dans les Sciences est encore à trouver*)» (ivi, p. 41)⁵⁵. Ancora riproducendo la postura di Descartes, egli presenta i primi tre volumi dell'*Histoire naturelle* come «alcuni saggi di questo metodo (*des essais de cette méthode*)» (ivi, p. 48)⁵⁶: l'indagine geologica dell'intendente del Jardin du Roi si mostra dunque come una esemplificazione e una chiarificazione del più generale metodo della storia naturale. Allo stesso tempo, l'*Histoire et Théorie de la Terre*, primo tra i discorsi a essere composto, acquisisce uno statuto peculiare, indagando quei fenomeni che costituiscono la cornice entro la quale si pone ogni ulteriore indagine sulla natura: la storia naturale presuppone una storia della Terra che ne definisca condizioni di possibilità e limiti⁵⁷.

Occorre dunque leggere i caratteri specifici dell'indagine geologica di Buffon sullo sfondo del suo metodo. Fin dalle prime righe del *Premier discours*, Buffon denuncia l'«errore di metafisica» che l'approccio sistematico alla storia naturale, incarnato dal classificazionismo di Linneo, porta con sé: nel tentativo di ridurre il mondo a schemi e strutture fisse, i naturalisti suppongono della contiguità laddove non vi è che continuità, finendo per «disconoscere il corso (*la marche*) della natura» (ivi, p. 19) nella quale «non esistono altro che individui» (ivi, p. 31) e che distingue le sue produzioni per «impercettibili sfumature (*nuances*)» (ivi, p. 14)⁵⁸.

54. Così l'ha definito Roger (1989, pp. 118-34). Cfr. anche Hoquet (2005, pp. 179-84).

55. Il riferimento al *Discours de la méthode pour bien conduire la raison, & chercher la vérité dans les sciences* di Descartes è trasparente.

56. La *Dioptrique*, le *Météores* e la *Géométrie* sono, come recita il frontespizio della prima edizione del *Discours de la méthode* di Descartes, «dei saggi di questo metodo (*des essais de cete [sic] méthode*)» (Descartes, 1637, trad. it. pp. 22-3). Come ha sottolineato Thierry Hoquet, il sapore cartesiano del titolo e, in particolare, l'uso del termine “maniera” da parte di Buffon «rivela una carica polemica: esso traduce l'intenzione di rinnovare il gesto metodologico inaugurato da Descartes e di sostituire un metodo a un altro, una scienza a un'altra» (Hoquet, 2005, p. 180, trad. mia).

57. Buffon lo afferma chiaramente: «La storia generale della Terra deve precedere la storia particolare delle sue produzioni» (Buffon, 1749, trad. it. p. 51).

58. Sull'idea filosofica di una continuità tra tutte le forme del reale, che si differenziano tra loro solo per gradi, originando una *grande catena dell'essere*, si veda Lovejoy (1936).

I metodi e le classificazioni, così come l'applicazione della matematica alla fisica, appaiono allora come strumenti parziali, e solo occasionalmente adeguati, per comprendere il mondo: non vi è, per Buffon, una via privilegiata per accedere al reale, ma solo un tentativo di appropriarsi di «tutte quelle arti che non sono altro che delle impalcature per arrivare alla scienza, e non la scienza stessa» (ivi, p. 41, trad. it. modificata). Tutto ciò appare con chiarezza nell'incisione che precede il primo discorso⁵⁹: in un ambiente che è al confine tra la natura, il *cabinet d'histoire naturelle* e il laboratorio, libri e figure geometriche, animali vivi o preservati in liquidi che ne impediscono la dissoluzione, scheletri, strumenti astrologici e lenti, tutto coopera nel moltiplicare i modi nei quali il naturalista interroga la natura.

Del resto, ciò che l'uomo può conoscere non sono le cause delle cose, ma solo alcuni dei loro «effetti generali»: il naturalista non si colloca mai al di fuori della catena delle cause poiché egli stesso e i suoi sensi sono effetti delle cause che tentano di comprendere⁶⁰. L'occhio dell'osservatore si situa così sempre all'interno dei processi che osserva: non vi è alcun punto archimedeo fuori dal mondo che permetta di sollevarlo e comprenderlo⁶¹.

In particolare, Lovejoy dedica alcune pagine del suo studio a discutere dei modi specifici nei quali il principio di continuità agisce nel pensiero biologico settecentesco e in Buffon (cfr. ivi, trad. it. pp. 245-61). Su questi temi sono tornati anche Ehrhard (1994, pp. 186-98) e Loveland (2001, pp. 77-99).

59. L'incisione fu realizzata da Jacques de Sève. Tale incisione, secondo De Baere, rappresenterebbe non solo l'immensità, ma anche il disordine della storia naturale, che lo studioso è chiamato a emendare (De Baere, 2007, p. 628). Sulla funzione delle immagini nell'*Histoire naturelle* cfr. Hoquet (2007).

60. «Ma quando dopo aver ben constatato i fatti con ripetute osservazioni, dopo aver stabilito nuove verità mediante esperienze esatte, noi vogliamo cercare le ragioni di questi stessi fatti, le cause di questi effetti, ci troviamo all'improvviso arrestati, ridotti a cercare di dedurre gli effetti da effetti più generali, e obbligati a riconoscere che le cause ci sono e ci saranno eternamente sconosciute, perché i nostri sensi, essi stessi effetti di cause che noi non conosciamo, possono darci *solo* idee *degli effetti*, e mai delle cause; dovremo dunque limitarci a chiamare causa un effetto generale e a rinunciare a sapere più oltre» (Buffon, 1749, trad. it. pp. 44-5).

61. L'idea che la conoscenza passi da un tentativo paradossale, fallimentare ma ineludibile, di includere nell'atto conoscitivo anche l'atto conoscitivo stesso attraversa tutto il Settecento. Il tema compare all'inizio del primo libro del *An Essay concerning Human Understanding* (1689, ma con data di pubblicazione 1690) di John Locke, che pone il problema affrontandolo però solo nel senso di una messa a distanza dell'occhio dall'occhio stesso: «l'intelletto, come l'occhio, ci permette di percepire tutto quanto è attorno a noi senza accorgersi di sé stesso: è necessario allora usare perizia e impegno per collocarlo a una certa distanza e renderlo oggetto del proprio orizzonte» (Locke, 1700, trad. it. p. 31). Tale idea viene poi sviluppata da César Chesneau Du Marsais ne *Le Philosophe*, celebre testo clandestino dell'inizio del XVIII secolo, che sottolinea l'impasse e i limiti di un sapere che

Al contrario, lo sguardo del naturalista è sempre situato e in contesto: l'uomo, come la statua di Condillac, si sveglia improvvisamente e ignaro di tutto in mezzo alla campagna e non ha che i suoi sensi e i suoi desideri, e il criterio dell'utile e del necessario che da essi derivano, per orientarsi nel mondo (cfr. *ivi*, pp. 27-8)⁶². Ordine della scoperta e ordine dell'esposizione sono pertanto relativi all'uomo in quanto osservatore del reale⁶³: è da quell'inclinazione che la *storia naturale* tenta di descrivere il mondo e la sua storia⁶⁴.

In sintesi, per Buffon il buon naturalista non imbriglia i fenomeni, ma sviluppa fin dall'inizio della sua pratica una sorta di *gusto* come capacità quasi insensibile e immediata di orientarsi nella storia naturale: è cominciando a «vedere molto e a rivedere spesso» (*ivi*, p. 9, trad. it. modificata) senza un disegno preliminare, che ci si familiarizza con il reale. Lo storico

non può fare a meno di inglobare l'osservatore nei processi della conoscenza: «il filosofo si applica alla conoscenza dell'universo e di sé stesso; ma come l'occhio non sa vedersi, così il filosofo non sa conoscersi perfettamente» (Du Marsais, 2010, p. 29, trad. mia). Denis Diderot riprende tale questione nella *Lettre à Mademoiselle* *** che segue alla *Lettre sur les sourds et muets* (1751), declinandola in una prospettiva dinamica, non dissimile da quella che metterà in scena Paul Valéry in *Monsieur Teste*, nella quale la presenza dell'osservatore all'interno dei processi della conoscenza è limite e condizione di possibilità degli stessi: «Più volte, al fine di esaminare ciò che accadeva nella mia testa, e di cogliere il mio spirito sul fatto, mi sono gettato nella meditazione più profonda, ritirandomi in me stesso con tutta la concentrazione di cui sono capace; ma questi sforzi non hanno prodotto niente. Mi è sembrato che si dovrebbe essere contemporaneamente all'interno e all'esterno di sé, e ricoprire al contempo il ruolo di osservatore e quello della macchina osservata. Per lo spirito vale la stessa cosa che per l'occhio; non vede sé stesso» (Diderot, 2019, trad. it. pp. 359-61). Lo stesso tema torna in Vico: «l'occhio corporale, che vede tutti gli oggetti fuori di sé, ed ha dello specchio bisogno, per vedere sé stesso» (Vico, 2013, p. 87). Sul problema del posizionamento dell'osservatore nei processi conoscitivi cfr. Iacono (2013).

62. Nel *Traité de sensations*, Condillac (1754) indaga il funzionamento della sensazione e della conoscenza che deriva dai sensi a partire da un uomo-statua che egli anima progressivamente, dotandolo di un senso alla volta. Sulla *finzione filosofica* della statua nel Settecento si veda Gaillard (2003); Quarfood (1998); Marcheschi (2015).

63. Allo stesso tempo, tale ordine appare quello «più naturale di tutti», date le condizioni di possibilità della conoscenza umana (Buffon, 1749, trad. it. p. 28).

64. «La storia deve venire dopo la descrizione e svolgersi solo sui rapporti che le cose naturali hanno fra di loro e con noi; la storia di un animale non deve essere la storia di un individuo, ma quella della specie intera di questo animale. Deve comprendere il periodo della generazione, quello della gravidanza, quello del parto, il numero dei piccoli, le cure dei padri e delle madri, che tipo di educazione essi danno, i loro istinti, il luogo dove abitano, il loro nutrimento, come se lo procurano, i loro costumi, le loro astuzie, la loro caccia, e poi i servizi che possono renderci e tutte le utilità o comodità che possiamo trarne; e quando nell'interno del corpo dell'animale vi sono cose importanti da notare, sia per la loro conformazione, sia per l'uso che se ne può fare, si deve aggiungerle alla descrizione o alla storia» (*ivi*, p. 26, trad. it. modificata).

della natura, recuperando, almeno su questo aspetto, il metodo baconiano⁶⁵, non anticipa né precipita le conclusioni, ma raccoglie pazientemente i fatti per poi scoprirne l'intimo legame:

Mi sembra che il vero metodo di guidare (*conduire*) il proprio spirito in queste ricerche, sia quello di ricorrere alle osservazioni, di riunirle, di farne delle nuove e in numero tale da darci la sicurezza della verità dei fatti principali e di applicare il metodo matematico solo per valutare le probabilità delle conseguenze che si possono trarre da questi fatti; [...], bisogna poi legarli insieme mediante analogie, chiarire o eliminare certi punti equivoci mediante le esperienze, costruire il proprio piano di spiegazione sulla combinazione di tutti questi rapporti che devono venire presentati secondo l'ordine più naturale (ivi, p. 48).

È proprio seguendo tali indicazioni di metodo che il *Second Discours* dell'*Histoire naturelle*, dedicato all'*Histoire et Théorie de la Terre*, si apre con uno sguardo panoramico sulla Terra e le sue strutture. Senza adottare alcun sistema di spiegazione, e contestando quelli di Whiston, Burnet e Woodward⁶⁶, Buffon conduce il lettore attraverso quell'accumulo di ro-

65. Gli interpreti hanno posizioni discordanti sui rapporti tra Buffon e Bacon. Peter R. Anstey ha mostrato come i primi tre volumi dell'*Histoire naturelle* costituiscano i testi maggiormente baconiani di Buffon (Anstey, 2018, p. 219). Sulle differenze tra la filosofia di Bacon e quella di Buffon cfr. Hoquet (2005, pp. 75-98; 2010).

66. Burnet pubblicò la sua *Telluris theoria sacra* nel 1681 e poi, ampliata, nel 1688-89. Entrambe le edizioni furono tradotte in inglese: la prima uscì nel 1684, la seconda nel 1690. Burnet inserisce la storia della Terra all'interno di una temporalità escatologica e apocalittica. Il pianeta delle origini si presenta come un globo senza montagne e asperità – un paradiso terrestre –, dal clima mite e soleggiato. L'iniziale condizione di equilibrio è sconvolta da un evento catastrofico che frammenta il pianeta e che squarcia la terra, al punto da provocare le esalazioni di vapori interni – per Burnet la Terra è costruita intorno a un fuoco centrale – che si condensano ai poli e provocando piogge che formano torrenti, attivano processi orogenetici e determinano lo spostamento dell'asse della Terra. È solo la deflagrazione finale, che mette fine alla storia, a distruggere il pianeta in disordine e a dare origine a un nuovo e compiuto paradiso. Woodward, nel suo *An Essay toward a Natural History of the Earth and Terrestrial Bodies, especially Minerals* (Londra 1695) fonda invece la sua teoria della Terra sulla convinzione che il Diluvio abbia disgregato e liquefatto tutte le formazioni materiali: la materia si è poi depositata di nuovo, disponendosi secondo strati concentrici, che contengono i resti degli animali morti durante quel cataclisma. A seguito di ciò, un nuovo evento distruttivo ha sconvolto l'ordine degli strati. L'interno della Terra, per Woodward, contiene un abisso di acque che è in comunicazione con gli oceani. La *New Theory of the Earth* di William Whiston (Londra 1696) sostiene che il pianeta si sia formato in seguito al raffreddamento di una cometa nebulosa e identifica il Diluvio con la sollevazione delle acque sotterranee causate dal passaggio di una nuova cometa che le avrebbe attratte (Whiston dedicò la sua opera a Newton). Whiston ritiene che sarà una nuova cometa a causare una conflagrazione finale che ricondurrà la Terra quasi alle sue

vine e macerie – l'espressione deriva dallo stesso Burnet (cfr. *infra*, PAR. 3.2) – che è la superficie terrestre: montagne, pianure, mari, vulcani e caverne sembrano disposti senza «alcuna regolarità, alcun ordine» (Buffon, 1749, p. 53, trad. it. modificata). Ben presto, però, i fatti paiono legarsi per via analogica, rivelando spazi di regolarità: l'immensa distesa d'acqua che copre larga parte del globo è attraversata da correnti periodiche e regolari (ivi, pp. 54-5); i mari riproducono la conformazione delle terre emerse, intervallando pianure a colline e montagne, di cui le isole sono le vette (ivi, pp. 55-6); le catene montuose appaiono poi distribuite secondo traiettorie ripetute, mentre gli angoli di ogni montagna si trovano opposti a quelli della montagna vicina (ivi, p. 57); la superficie terrestre appare infine composta da strati paralleli di materiali sovrapposti e sulle cime dei monti, nei luoghi più distanti dal mare, si trovano depositi di conchiglie e scheletri di pesci e piante marine (ivi, p. 59). Per ciascuna di tali affermazioni, Buffon moltiplica le osservazioni locali, rimandando al sistema di diciannove prove che costituisce l'annesso all'opera.

Fino a questo punto della trattazione, il naturalista si colloca sul piano della storia, vale a dire a livello delle singolarità della natura e della raccolta dei fatti. La storia, però, fin dal titolo del *Second Discours*, conduce alla teoria, scoprendo dietro all'irriducibile singolarità degli eventi una legge che agisce con costanza. Buffon lo segnala icasticamente anche con una peculiare scelta tipografica. Dopo aver percorso, quasi sorvolandola, la Terra e i suoi fenomeni, egli isola un paragrafo di quattro parole in mezzo alla pagina: «Stabilito tutto ciò, ragioniamo (*tout cela posé, raisonnons*)» (*ibid.*).

Passando da un piano fenomenologico a uno normativo, tutto ciò che in un primo momento sembra irregolare e singolare nella natura, dai fossili fino alla distribuzione delle montagne, pare rinviare a una medesima regolarità: «la terra, attualmente asciutta e abitata, è stata un tempo sotto le acque del mare» e tali «acque superavano le cime delle montagne più alte» (ivi, p. 60, trad. it. modificata). Agli occhi di Buffon, il movimento delle correnti trasporta «successivamente e per gradi» (*ibid.*, trad. it. modificata), in una logica del «*poco a poco*» (ivi, p. 93), strati di terra e di materia da oriente ad occidente (ivi, p. 431), come già aveva notato anche Descartes (1644, trad. it. p. 2061). Ciò che si accumula da un lato viene allora a mancare dall'altro, determinando, in collaborazione con le piogge e gli al-

condizioni originarie. Per una ricognizione della geologia precedente all'opera di Buffon si vedano Roger (1973); Rossi (1979, pp. 21-128); Cohen (2011b, pp. 107-26).

tri agenti atmosferici che erodono e abbassano le montagne, un *movimento ciclico e ripetuto* di emersione e sommersione delle terre:

Sono dunque le acque riunite nella vasta estensione dei mari che, col movimento continuo dell'alta e della bassa marea, hanno prodotto le montagne, le vallate e le altre disuguaglianze della Terra; sono le correnti del mare che hanno scavato le valli ed innalzato le colline, dando loro direzioni corrispondenti; sono queste stesse acque del mare che, trasportate le terre, le hanno deposte le une sopra le altre, in strati orizzontali, e sono le acque del cielo che a poco a poco distruggono gli effetti dell'azione del mare, che abbassano continuamente l'altezza delle montagne, che riempiono le vallate, le foci dei fiumi ed i golfi, e che, riportando tutto ad uno stesso livello, renderanno un giorno questa terra al mare, che via via se ne impadronirà, lasciando scoperti nuovi continenti solcati da valli e montagne del tutto simili a quelli che noi abitiamo oggi (Buffon, 1749, trad. it. p. 93).

Buffon non è certo il primo a riconoscere l'importanza dei movimenti ciclici per la storia della Terra. Nel 1723, Henri Gaultier aveva pubblicato delle *Nouvelles conjectures sur le globe de la Terre*, nelle quali immagina un meccanismo ciclico di sommersione ed emersione dei continenti della durata di 35.000 anni, dovuto all'equilibrio tra forza centrifuga e attrazione⁶⁷. Nel 1748, un anno prima della pubblicazione dell'*Histoire naturelle*, era stato edito il *Telliamed* – tra le cui fonti si annovera proprio Gaultier (de Maillet, 1748, t. II, p. 2) –, opera che porta impresso nel titolo l'anagramma del suo autore, il console francese in Egitto, Benoît de Maillet (1656-1738)⁶⁸. Al momento dell'uscita del libro, l'autore era morto da dieci anni e la sua opera circolava da tempo in forma clandestina⁶⁹. Nel *Telliamed*, un saggio indiano discute con un missionario francese della «natura e dell'origine del

67. Su Gaultier e il suo sistema si veda Roger (1989, p. 141).

68. Benoît de Maillet fu nominato console d'Egitto nel 1692, a trentasei anni, e rimase in carica fino al 1708, quando chiese di essere sollevato dall'incarico a causa del deteriorarsi delle sue relazioni con i mercanti francesi del Cairo. Dal 1712 al 1717 fu console a Livorno, fino a quando non fu nominato ispettore degli edifici francesi per la Barbaria e il Levante, incarico che lo condusse nuovamente in Egitto. Ottenne una pensione nel 1719 e, da quel momento, si stabilì a Marsiglia, recandosi saltuariamente a Parigi e coltivando una relazione epistolare con Fontenelle. Nel 1735 fu pubblicata una *Description d'Égypte* composta dall'abbé Le Mascrier a partire dalle memorie di de Maillet. Per una ricostruzione puntuale del pensiero di de Maillet si veda Cohen (2011b).

69. Sull'abbondante circolazione manoscritta del *Telliamed* cfr. M. Benítez (1996a, pp. 238-63). Lamoignon-Malesherbes, verso il 1750, riconosceva nel *Telliamed* «un manoscritto che è stato per vent'anni tra le mani di tutti gli uomini di lettere» (cit. in ivi, p. 243, trad. mia). Sulla parentela tra il *Telliamed* e certe teorie libertine cfr. Roger (1971, pp. 525-6).

nostro globo» (ivi, t. I, p. IX, trad. mia) lungo l'arco di sei giornate, mettendosi così, al di là delle dichiarazioni esplicite di cautela, in concorrenza con il racconto della *Genesi*⁷⁰. De Maillet si appropria di una logica vicissitudinale e metamorfica che si richiama alla tradizione libertina seicentesca, al punto da porsi sotto la guida delle «finzioni ingegnose» di Cyrano de Bergerac, maestro nella pratica dell'*extravaguer* (ivi, t. I, *À l'illustre Cyrano de Bergerac*)⁷¹. Per il console francese, ogni vivente, uomo compreso, deriva da una specie marina corrispondente che, con il passare del tempo, si è adattata a vivere sulla terraferma: è tale idea, che Voltaire contesta e ridicolizza – «faccio fatica a credere di discendere da un merluzzo» (Voltaire, 2017b, p. 144, trad. mia)⁷² –, a garantire a de Maillet una enorme fortuna postuma. Quasi un secolo e mezzo dopo, l'idea di quel «libro arabo» che è il *Telliamed* secondo la quale «l'uomo discende dai pesci!» fa ancora piegare dalle risate il Pécuchet di Flaubert (Flaubert, 1881, trad. it. p. 1030)⁷³. Il *Telliamed*, recuperando un bagaglio fisico e metafisico tardo libertino, si presenta così, nel momento della sua pubblicazione, come una specie di oggetto anacronistico, contemporaneo e straniante, che introduce nei dibattiti di metà Settecento istanze e modelli fisici e metafisici risalenti a qualche decennio prima⁷⁴.

Tutto il *sistema*, come l'autore stesso lo definisce, del *Telliamed* si fonda sulla constatazione della diminuzione progressiva delle acque presenti sul globo terrestre: richiamando una serie di prove che vanno dai depositi fossili di conchiglie scoperti, fin dall'antichità, sulle cime dei monti fino alla misurazione dell'altezza delle coste in Oriente e a «una anatomia esatta» degli strati del suolo (de Maillet, 1748, t. I, p. 32, trad. mia), de Maillet scopre nell'azione delle acque la causa, costante e sempre attiva, che dà forma alla Terra e alle sue strutture. È così che il filosofo indiano, come farà Buf-

70. Nella prefazione all'opera de Maillet tenta di mostrare come non vi sia conflitto tra la filosofia del *Telliamed*, «pura ipotesi» (de Maillet, 1748, t. I, p. CXIV, trad. mia) e «ingegnosa chimera» (ivi, t. I, pp. CXV-CXVI, trad. mia), e la religione. Filosofia e religione hanno infatti ambiti di applicazione e stili di ragionamento del tutto differenti: mentre la fede è chiamata a guidare la ragione, quest'ultima ha il compito di interrogare i fenomeni naturali (cfr. ivi, t. I, p. CXII).

71. Su Cyrano de Bergerac si veda Spink (1960, trad. it. pp. 55-78).

72. Per la redazione e la struttura de *Le Colimaçons du reverend père l'Escarbotier* cfr. Voltaire (2017b, pp. 103-23).

73. Sull'ipotesi trasformistica di de Maillet si vedano Roger (1971, pp. 520-6); Benítez (1996b, pp. 290-304); Cohen (2011b, pp. 149-202).

74. Sul carattere anacronistico del *Telliamed* si vedano Roger (1989, p. 526) e le precisazioni di Cohen (2011b, p. 122).

fon, riconduce i processi orogenetici a un meccanismo di deposito di materiali sul fondo del mare, causato dalle correnti (cfr. ivi, t. I, p. 106, 109).

Tutta la storia della Terra appare a de Maillet inserita in una temporalità ciclica: la quantità di acqua presente sul globo diminuisce progressivamente per evaporazione causata dal Sole. Tale processo sposta, all'interno di una logica dei *tourbillons* cartesiani (ad esempio, cfr. ivi, t. II, p. 92)⁷⁵, la materia da un pianeta all'altro: niente si distrugge, ma tutto si disloca diversamente. Disseccandosi, la Terra si infiamma, divenendo un sole fino a quando, nella combustione delle materie che ospita, si muta in un corpo leggero che viene spinto ai margini dei vortici del sistema di cui fa parte. Lontano dalle fonti di calore, la Terra, ormai «cadavere di un sole estinto» (ivi, t. II, p. 96, trad. mia), accumula l'umidità che evapora dagli altri pianeti, riattivando processi orogenetici e vitali (cfr. ivi, pp. 93-III, trad. mia): l'immagine della natura è allora per de Maillet quella della fenice che rinasce sempre dalle proprie ceneri (cfr. ivi, p. 109). Il filosofo indiano non esclude però che possa accadere che, per ragioni di posizioni relative dei globi in un medesimo vortice o nel caso si verifichi «una trasmigrazione da un vortice a un altro» (ivi, p. 92, trad. mia), un pianeta non arrivi a infiammarsi, riacquisendo umidità prima di divenire un sole: se così fosse accaduto nel caso della Terra, scavando nelle profondità del globo si potrebbero trovare «le vestigia di molteplici mondi, collocati gli uni sugli altri» (ivi, p. 99, trad. mia). Anche in questo caso, però, la storia, vale a dire la singolarità irreversibile degli eventi, sarebbe coperta dalle tenebre di un processo ciclico che azzerà sempre la durata nell'eternità immutabile e lenta dei processi della natura.

Uno sguardo rapido sul *Telliamed*, di cui Buffon fu un assiduo lettore, adottandone le teorie orogenetiche⁷⁶, permette di osservare gli impliciti e la posta in gioco che la struttura temporale dell'*Histoire naturelle* porta con sé. La temporalità ciclica della Terra, infatti, disancora la storia del pianeta e dell'universo dalla *Genesi* biblica, che incanala le vicende del mondo

75. Come nota Claudine Cohen «dell'elaborazione cartesiana, che egli conosce solo attraverso letture di seconda mano e volgarizzamenti, trattiene soprattutto quegli elementi suscettibili di essere direttamente integrati nel suo sistema, senza che egli comprenda sempre i fondamenti teorici delle nozioni che utilizza» (Cohen, 2011b, p. 123, trad. mia).

76. Sui rapporti tra Buffon e de Maillet si vedano ivi, pp. 359-60; Ehrard (1994, pp. 207-10). Gabriel Gohau ritiene che Buffon abbia letto il manoscritto del *Telliamed*, evitando di citarlo per non mostrare di essersi servito di una fonte libertina (Gohau, 1990, pp. 196-7). Buffon, del resto, occulta spesso le fonti più radicali delle quali si appropria: è questo anche il caso di Boulanger, cfr. *infra*, PAR. 3.2.

in una temporalità lineare e apocalittica. Quest'ultimo è il modello delle storie della Terra fine-seicentesche che, come quella di Burnet⁷⁷, inseriscono il tempo lineare delle vicende del mondo nello spazio compreso tra la creazione e la redenzione, vale a dire tra un inizio e una fine assoluti e fuori dal tempo che, pertanto, lo consumano e lo conducono oltre sé stesso. Al contrario, nel mondo delle cause dolci e ripetute, dell'acqua che trasforma lentamente la superficie terrestre, si apre il tempo infinito e sempre presente a sé stesso della *metamorfosi*: Buffon, ponendo in esergo del *Second Discours* il passo delle *Metamorfosi* di Ovidio nel quale Pitagora descrive l'azione delle acque che rendono terra emersa ciò che era stato mare e viceversa, descrive un universo nel quale la vicissitudine *non consuma, ma trasforma* e nel quale tutti gli esseri, senza soluzione di continuità, scivolano l'uno nell'altro⁷⁸. Contestando l'antico adagio del *tempus edax*, de Maillet e Buffon delineano una storia della Terra che non ha bisogno della creazione: nella ciclicità delle cause ripetute, la materia basta a sé stessa e si alimenta di una fiamma infinita. Anche se tutto ciò non esclude, in linea di principio, che un intervento divino possa collocarsi all'inizio delle cose, questo rimane un'ipotesi sovrabbondante e marginale: il tempo ciclico può fare a meno della creazione, espungendola dagli eventi della storia (cfr. Roger, 1989, p. 142). Si pongono così, nel recupero di modelli temporali propri al libertinismo seicentesco e a certo materialismo antico, le condizioni per una storia naturale della natura.

In questa prospettiva, l'operazione culturale sottesa al *Tellaimed* e all'*Histoire naturelle* pare aprire lo spazio per la scoperta del *tempo profondo* (cfr. Gould, 1987, trad. it. pp. 13-31; Toulmin, Goodfield, 1965): la ciclicità degli eventi naturali – gli strati infiniti di storia sommersi per sempre nella materia – rendono nulli il tempo e la durata, estendendoli oltre ogni limite. La cronologia biblica, che il vescovo anglicano Ussher aveva calcolato in seimila anni di storia, perde così interamente di senso. Tale aspetto, che fa risaltare il carattere irreligioso dell'*Histoire naturelle*, appare quasi

77. Su Burnet e, più in generale, sulle storie della Terra di impianto protestante si vedano Rossi (1979, pp. 54-62); Gould (1987, pp. 32-71); Cohen (2011b, pp. 110-3).

78. «Io ho visto essere mare quello che un giorno era terra fermissima, ho visto terre che prima erano mare, e lontano dal mare si disseppelliscono spesso conchiglie marine, e vecchie ancore sono state trovate in cima ai monti. E lo scorrere delle acque ha trasformato pianure in valli e le alluvioni hanno portato montagne in mare» (Ovidio, 1979, xv, vv. 262-267, p. 617). Anche de Maillet fa di Ovidio uno dei suoi autori d'elezione: cfr. de Maillet (1748, t. II, p. 92). Sulla fortuna di Ovidio nelle filosofie della natura del XVIII secolo si veda Versini (2006, pp. 327-39).

occultato nel testo di Buffon: fin dalle prime righe del saggio è infatti evidente che l'ipotesi, sostenuta anche da de Maillet, secondo la quale le cause che agiscono nel presente sono quelle che hanno agito da sempre anche nel passato – «per avere un'idea di quanto è avvenuto un tempo ed anche di ciò che avverrà in futuro, basta osservare ciò che avviene ora» (Buffon, 1749, trad. it. p. 74; cfr. ivi, p. 63) – estende enormemente e indefinitamente la durata dei tempi. Se nel presente, infatti, i cambiamenti sono lenti al punto da risultare quasi impercettibili, lo stesso deve essere accaduto da sempre: la storia della Terra, quando sia pensata secondo principi gradualistici e attualistici, presuppone tempi lunghi, non compatibili con la cronologia biblica. Buffon, nelle sessanta pagine dell'*Histoire et Théorie de la Terre* pare occultare questo aspetto, ipotizzando che, in origine, la materia terrestre, essendo meno compatta, potesse fare meno resistenza alle cause che ne trasformavano struttura e aspetto: esse avrebbero impiegato pochi anni a provocare quelle grandi rivoluzioni che nel presente ne richiederebbero centinaia (ivi, p. 60). Tra le righe dell'opera, però, compare ciò che Buffon occulta e omette: nell'accumulo di prove che sostengono il saggio e che si estendono per cinquecento pagine dell'edizione del 1749, il naturalista rivela nell'infinita estensione del tempo il punto cieco del suo sistema. I cambiamenti del globo sono prodotti dal fuoco, dall'aria e dall'acqua e «col tempo diventano molto accentuati» (ivi, p. 450). Se, come afferma Buffon, ciò che manca per valutare correttamente della successione delle rivoluzioni naturali sono «esperienza e tempo», il tempo non è qui quello della ricerca e dell'indagine dello studioso, ma quello concesso dalla religione e dai censori: «il tempo che ci manca, non manca affatto alla natura (*ce temps qui nous manque, ne manque point à la nature*)» (ivi, p. 452, trad. it. modificata)⁷⁹.

In definitiva, nel tentativo di creare uno spazio per l'indagine sulla storia della Terra libero dai vincoli imposti dalla religione e capace di esplorare il *tempo profondo* degli strati geologici, nell'*Histoire et théorie de la Terre* Buffon adotta uno specifico modello temporale, in cui *la storia pare risolversi interamente in teoria*: ogni accadimento puntuale diviene il caso di una legge generale che lo priva della sua singolarità. Il tempo appare così come un'increspatura sulla superficie dell'eterno presente della legge: la *natura naturans* si appropria interamente della *natura naturata*. Il modello temporale di Buffon è dunque continuistico e non catastrofico: all'ipotesi

79. Sull'estendersi del tempo della natura nell'*Histoire et théorie de la Terre* cfr. Giacomoni (2019, pp. 76-81).

che attribuiva i depositi montani di conchiglie agli effetti del Diluvio universale biblico, il naturalista, ripercorrendo i passi di Leonardo da Vinci (cfr. Gohau, 1990, pp. 33-40), oppone le ragioni di un'azione lenta e ripetuta delle acque, che limita la portata dell'eccezionale e dell'inatteso nelle vicissitudini della Terra. La storia della Terra e quella dell'uomo che ne consegue, per Buffon, non hanno né un fine né una fine (cfr. Roger, 1989, p. 151).

Nonostante ciò, ai margini del testo, la storia pare fare resistenza all'operazione di riduzione messa in atto da Buffon: se l'azione delle acque è la *causa generale* delle rivoluzioni del globo, ve ne sono altre di carattere *accidentale e particolare*. In tale contesto, il naturalista non si riferisce a quegli eventi che, come la caduta di una cometa o la possibile sparizione della Luna, costituirebbero «una catastrofe per il mondo» e che hanno dato origine a veri e propri «romanzi di fisica (*romans physiques*)», ma a quelle «cause, il cui effetto è raro, violento e immediato» (Buffon, 1749, trad. it. p. 75). Tali eventi, come un terremoto o un'eruzione vulcanica, che pure non dovrebbero interessare a un naturalista poiché «non appartengono al cammino consueto della natura» (*ibid.*), acquisiscono, con il passare delle pagine e con l'accumularsi delle prove, sempre maggiore importanza. Se, inizialmente, il ricorso alla catastrofe appare come un tentativo di contrarre i tempi necessari a spiegare fenomeni che, come la sommersione de «l'antica Atlantide di Platone» (ivi, p. 73; cfr. *supra*, *Introduzione*), richiederebbero durate incompatibili con la cronologia biblica se interpretate con la chiave delle piccole cause, ben presto essa arriva a imporsi e increspare, pur solo parzialmente e occasionalmente, il modello che riduce la storia alla teoria. Buffon giunge così a confessare che i cedimenti delle grotte e delle caverne che si trovano nelle profondità del pianeta, «benché prodotti da cause accidentali e secondarie, continuano ad occupare uno dei posti più importanti nei principali fatti della storia della Terra, e hanno contribuito non poco a cambiare la faccia del globo. Per la maggior parte sono prodotti da fuochi interni, la cui esplosione causa terremoti ed eruzioni di vulcani» (Buffon, 1749, trad. it. p. 83). Una confessione analoga torna anche nella diciannovesima prova dell'*Histoire et Théorie de la terre*: qui, la veridicità della catastrofe che ha precipitato negli abissi Atlantide è confermata da prove di natura fossile: l'Irlanda e l'America, ospitando resti di animali fossili simili, devono essere state un tempo unite e poi improvvisamente separate (cfr. ivi, p. 447). Allo stesso modo, la formazione del Mediterraneo non è compatibile con il gradualismo di Buffon: la direzione delle correnti delle acque, opposta a quelle oceaniche, fa sospettare che quel mare si sia

costituito a partire dal catastrofico affossamento delle terre che, un tempo, chiudevano lo stretto di Gibilterra (cfr. *ivi*, p. 76).

È però la prima delle prove dell'*Histoire et Théorie de la Terre* a porsi come modello dello statuto del catastrofico nelle opere di Buffon alla metà del secolo. Qui, tentando di spiegare l'origine dell'universo a partire da principi newtoniani, egli ricorre a un'ipotesi di natura catastrofica: è il probabile scontro tra una cometa e il Sole ad aver causato l'espulsione di materia incandescente che, raffreddandosi, avrebbe originato la Terra e gli altri pianeti. La temporalità circolare dei fenomeni naturali trova così la sua origine in un evento irreversibile: si deve pertanto, come ritiene Jacques Roger, vedere qui l'atto di nascita della storia della natura (cfr. Roger, 1989, pp. 162-5)? La risposta non può essere affermativa: se la storia penetra nelle pagine dell'*Histoire et Théorie de la Terre*, ciò accade ai suoi margini. Ciò non significa che la catastrofe sia poco significativa per il modello esplicativo di Buffon, ma che essa ne costituisce il limite estremo, vale a dire quella cornice che contiene la teoria e la rende possibile, senza però rientrare in essa. La storia e la catastrofe sono cioè il punto cieco e la condizione di possibilità di una natura che, da lì in avanti, non conosce né catastrofe né storia. Esse sono il tempo zero di un mondo senza tempo, il movimento iniziale di un movimento che non avrà più bisogno di un inizio. Come il dio cristiano che è rappresentato nell'incisione che precede le prove dell'*Histoire et Théorie de la Terre*, la catastrofe è ciò che mette in moto un sistema che gli è, però, da lì in poi, del tutto indipendente⁸⁰: escludere la temporalità lineare, relegandola a un momento unico e irripetibile nelle vicende del mondo, significa espellere dio e la storia ai margini del sistema, creando le condizioni per esplorare uno spazio di senso e di regolarità naturale autonomo. Nelle pagine del 1749, Buffon sembra così appropriarsi ed esaurire il modello della storia lineare dell'escatologia cristiana: grandi e piccole catastrofi sono le cornici – gli eventi eccezionali e scatenanti – entro le quali la natura procede secondo una regolarità ciclica e uniforme.

Se nell'*Histoire et Théorie de la Terre* il modello catastrofico della storia naturale appare dunque accidentale e si ritaglia, a fatica, uno spazio all'interno di una temporalità ciclica e continua, trent'anni dopo, quando Buffon torna sul tema, le cose appaiono decisamente cambiate (cfr. Seguin, 2001, pp. 177-88; Vasak, 2007, pp. 116-29). Nel 1778, nel *Supplément* all'*Histoire naturelle*, l'intendente al Jardin du Roi pubblica una nuova sto-

80. Sull'incisione del Dio biblico nel primo volume dell'*Histoire naturelle* si veda Hoquet (2007, pp. 149-65).

ria della Terra, dal significativo titolo *Les Époques de la nature*. Così come nell'opera del 1749 il titolo indica già i presupposti temporali di una storia naturale che risolve la storia in una teoria della natura, quello del testo del 1778 suggerisce, recuperando il modello delle epoche di Bossuet, l'affermarsi di un'intelaiatura temporale lineare, discontinua e irreversibile. In questo contesto, la Terra non va più «*nulle part*», ma si stratifica in una serie di eventi irripetibili e successivi. La natura, come ha scritto Jacques Roger, entra qui nella storia (Roger, 1989, pp. 528-58). All'azione uniforme delle cause generali dell'*Histoire et Théorie de la Terre* si sostituiscono cause discontinue che determinano un procedere *catastrofico* e per salti nella storia della Terra:

Osservandola da vicino [la natura, *N.d.R.*], ci si accorgerà che il suo corso non è assolutamente uniforme; si riconoscerà che essa ammette variazioni sensibili, che subisce alterazioni successive, che si presta anche a combinazioni nuove, a cambiamenti di materia e di forma; che, infine, per quanto appare stabile nel suo insieme, altrettanto essa è variabile in ciascuna delle sue parti; e se arriviamo ad abbracciarla in tutta la sua estensione, non potremo dubitare che essa sia oggi molto differente da ciò che era all'inizio e da ciò che è divenuta nella successione dei tempi: questi vari cambiamenti li chiamiamo le sue epoche. La natura si è trovata in stati (*états*) diversi: la superficie della Terra ha successivamente assunto forme diverse; anche i cieli sono mutati: tutte le cose appartenenti all'universo fisico sono, al pari di quelle del mondo morale, in un continuo movimento di successive variazioni (Buffon, 1778a, trad. it. pp. 16-7).

La natura, nel 1778, non è più sempre identica a sé stessa ma passa attraverso stati differenti: il tempo che le è proprio ha la medesima forma di quello biografico della storia degli uomini. Tra mondo fisico e mondo morale vi è coincidenza di strutture e processi.

Per misurare come i presupposti temporali de *Les Époques de la nature* siano mutati rispetto all'*Histoire et Théorie de la Terre* è sufficiente notare quanto sia cambiato l'elemento vettore delle cause delle maggiori trasformazioni del globo: se nel 1749 l'acqua era apparsa come un principio di mutazione lento e costante, nel 1778 è il fuoco, con la sua intensità variabile e il suo procedere per accelerazioni e decelerazioni, ad assumere il ruolo di agente delle principali rivoluzioni del pianeta. La storia della Terra appare infatti a Buffon, sulla scorta di Dortus de Mairan (1678-1771) (cfr. Roger, 1989, pp. 508-9), come una storia, in sette epoche, del raffreddamento irreversibile del calore interno del globo. Il naturalista ipotizza che i pianeti si siano formati a partire dallo scontro tra il Sole e una cometa: ciò avrebbe

provocato l'espulsione di materia solare liquida e incandescente che, fin dal primo istante, avrebbe cominciato a ruotare, assumendo poi una forma conseguente a quel movimento (cfr. Buffon, 1778a, trad. it. pp. 45-51). Tale ipotesi, alla quale Buffon era già ricorso nell'opera del 1749, relegandola ai margini della teoria, diviene qui il centro di tutto il sistema: l'irreversibile non è più un accidente nel corso delle vicende della natura, ma ciò che ne costituisce la struttura temporale. Le epoche della Terra si differenziano, del resto, in fasi successive del raffreddamento di quel calore iniziale, sorta di deposito che il tempo non fa che disperdere. Alla prima epoca che è quella della genesi dei pianeti, segue la seconda nella quale si formano le montagne primitive del globo, originatesi dalla solidificazione della materia liquida e incandescente. Esse precedono di secoli le montagne calcaree – secondarie, nel lessico dell'epoca⁸¹ –, costituite dall'azione delle acque (ivi, pp. 70-2). Nella terza epoca, le acque coprono i continenti, mentre nella quarta, esse si ritirano, lasciando spazio alla terraferma. È alla fine di questa che compaiono gli animali terrestri: la loro storia e quella delle loro migrazioni segue quella del raffreddamento del pianeta. Buffon ritiene infatti che la progressiva diminuzione del calore della Terra comporti uno scivolamento solidale e graduale delle fasce climatiche dai poli verso l'equatore: in ogni epoca, il clima che era stato proprio a un territorio posto più a nord nella fase precedente, diviene quello delle terre a lui contigue collocate a sud (cfr. ivi, pp. 145-64). A ogni grado di diminuzione del calore scompare dunque tutta una natura possibile: il clima più torrido, quello dell'equatore, si estingue e con esso la flora e la fauna che gli sono proprie. Parallelamente, ai poli, compaiono piante e animali adatte a climi sempre più rigidi, mentre nelle fasce intermedie, flora e fauna scivolano lentamente verso l'equatore, inseguendo quel calore che va irreversibilmente diminuendo. Solo l'uomo, adattando l'ambiente ai suoi bisogni e appropriandosi del fuoco, si rende capace di abitare ovunque (cfr. ivi, pp. 162-3).

La quinta epoca è così quella nella quale «gli elefanti e gli altri animali del Mezzogiorno hanno abitato le terre del Settentrione» (ivi, p. 145): in passato, del resto, «le regioni settentrionali del globo hanno per lungo tempo goduto dello stesso grado di calore del quale godono oggi le regioni meridionali» (*ibid.*). È nelle nazioni del Nord che, in passato, vivevano i grandi mammiferi che nel presente abitano le zone torride, così come testimoniano i ritrovamenti in Siberia, America del Nord e Asia settentrionale

81. Sulla centralità dell'indagine sulle montagne come via di accesso alla comprensione del tempo della Terra e dei suoi processi cfr. Giacomoni (2019); Morieux (2011).

di enormi scheletri e frammenti ossei di elefanti – in realtà, mammut –, rinoceronti e ippopotami (ivi, p. 148).

Non è però solo il clima a rendere irreversibile il processo di sviluppo degli animali, ma anche la limitatezza delle molecole organiche. Queste, che non sono distinguibili ontologicamente da quelle inorganiche, si sono però costituite grazie a una combinazione tra «parti acquose, oleose e duttili» della materia in un processo reso possibile da un certo livello di calore, che è esistito solo a una precisa altezza della storia del pianeta (cfr. ivi, pp. 160-1)⁸². Le molecole organiche esistono dunque in un quantitativo limitato: quando si concentrino in qualche specie di grandi dimensioni, esse diventano indisponibili per le altre. È così che gli animali che si sono formati in tempi più recenti, come quelli dei territori più vicini ai poli o del Sud America, che appare a Buffon un continente tardivamente popolato, si rivelano più piccoli e deboli (ivi, pp. 159-60).

La sesta epoca è quella nella quale i continenti si sono separati e larghi tratti di terre emerse sono sprofondati negli oceani: è questo, ancora una volta, ciò che è avvenuto nel caso di Atlantide (ivi, pp. 167-70). La settima epoca, infine, è quella del tentativo umano di assecondare e limitare la natura: come si dirà, la storia della civilizzazione appare a Buffon come uno sforzo per rallentare i processi che conducono alla fine della storia (cfr. *infra*, PAR. 5.5). La Terra, tuttavia, è inevitabilmente destinata alla morte termica: la vita degli uomini e degli animali «non potrà che finire in novantatremila anni, quando il globo sarà più freddo del ghiaccio» (Buffon, 1778a, pp. 147, trad. it. modificata).

In conclusione, in trent'anni, tra il 1749 e il 1778, Buffon passa da un modello ciclico, nel quale la storia non è niente e si risolve in teoria, a un modello lineare e irreversibile, che procede per rotture epocali e che conduce alla fine stessa della storia. Cosa è accaduto in questi trent'anni che ha mutato l'opinione di Buffon? Se, da un lato, egli ha letto le opere e ha adottato, spesso senza citarle, le opinioni di Nicolas-Antoine Boulanger (1722-1759), che della catastrofe fa un modello di spiegazione della storia degli uomini e della natura (cfr. *infra*, PAR. 3.2), dall'altro lato il terremoto di Lisbona è giunto a ridefinire i tratti di una natura non più placida. È proprio Lisbona che, nelle pagine de *Les Époques de la nature*, si fa princi-

82. Come ha sottolineato Jacques Roger, il manoscritto de *Les Époques de la nature* è meno reticente del testo a stampa nel sostenere come la materia vivente sia «il prodotto di combinazioni chimiche spontanee, rese possibili dal calore che regnava un tempo alla superficie del globo» (Roger, 1979, p. 53, trad. mia). Sulle molecole organiche cfr. anche Hoquet (2005, pp. 415-24).

pio visibile di una storia che si esaurisce e che mangia sé stessa, rendendo, in ogni momento, possibile una conformazione della natura e impossibili molte altre (cfr. Buffon, 1778a, trad. it. p. 170).

Il catastrofismo, però, pur introducendo il tempo lineare nella natura non la riconduce al modello biblico e cristiano: ciò che rimane è un *tempo irreversibile*, che continua ad andare «*nulle part*» pur andando da qualche parte. Ciò che la catastrofe permette è cioè la separazione della fine dal fine, che nell'apocalissi cristiana sono ben saldate. Al modello ciclico antico, che consentiva di sfuggire al futuro cristiano annullando il tempo alla maniera del Pitagora di Ovidio, la catastrofe sostituisce un tempo che rimane tempo, senza sfociare né in una teoria né in una redenzione. Lisbona consente allora all'uomo di divenire, del tutto, un *animale storico*, fatto di strati sovrapposti e di memorie inconsapevoli. Ciò che lascia il terremoto di Lisbona al pensiero è cioè la possibilità non solo di ipotizzare, come nell'*Histoire et Théorie de la Terre*, i tempi enormi, ma muti e senza volto, di una storia ciclica del pianeta, ma di esplorare il *tempo profondo delle cose* nella sua dimensione biografica: il passato non è più il tempo vuoto e infinito dei cicli naturali, ma quello di vicende specifiche e irreversibili. Lisbona apre così l'*epoca delle rovine* e con esse quello della memoria irriducibile e puntuale dei fatti e degli accadimenti che hanno dato forma alla storia degli uomini e del pianeta.

1.5

Catastrofe con spettatore: le rovine di Lisbona

Nell'articolo LISBONNE che Jaucourt scrive per l'*Encyclopédie*, l'immagine della città appare sospesa tra piani temporali differenti: pochi anni dopo il sisma, Lisbona è ancora quella passata dei monumenti e dei palazzi precedenti al 1755, o tuttalpiù quella dei progetti futuri del Marchese di Pombal. Tra passato e futuro si colloca, però, il presente e il suo statuto incerto: sulla «catastrofe (*catastrophe*)», che ha fatto di Lisbona un ammasso di «rovine (*ruines*)», rendendola «una seconda Eraclea (*Héraclée*)», Jaucourt propone, come se si fosse a teatro, di tirare «un momento il sipario (*un moment le rideau*)» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. IX, p. 762b, trad. mia). La Lisbona del presente, del resto, non è più né è ancora, ma vive di una temporalità i cui margini appaiono indefiniti: essa è solo l'abbozzo della memoria e del progetto di una città.

Per comprendere meglio i problemi temporali che Lisbona pone a Jaucourt occorre esplorare il paragone che assimila la capitale portoghese a

una nuova Eraclea. Di quale città si tratta? A prima vista, l'identificazione non appare immediata: Eraclea, spiega lo stesso enciclopedista in un articolo dedicato alla geografia antica, è «nome comune a così tante città, che nell'impero romano se ne contavano più di trenta», tutte votate al culto di Ercole (ivi, t. VIII, p. 139a, trad. mia). Nell'*Encyclopédie* vi è un'ulteriore voce dedicata a Eraclea, sempre a firma di Jaucourt: Eraclea Pontica è una città delle Bitinia, che «dovette essere una delle più belle d'oriente, a giudicare dalle sue rovine (*ruines*)» (ivi, p. 139b, trad. mia). Non è questa però la città alla quale si riferisce l'enciclopedista: dietro il nome di *Héraclée* si cela infatti Ercolano, le cui rovine erano state scoperte pochi anni prima, suscitando un enorme interesse antiquario e archeologico. Anche se fin dal 1739 erano state rinvenute iscrizioni che indicavano con certezza in *Herculanium* il nome della antica città, gli eruditi francesi continuarono per oltre vent'anni a dibattere sulla corretta identificazione della stessa (cfr. Grell, Michel, 1993, p. 135): nell'ottobre 1747, nel "Mercure de France", Ercolano era presentata come «l'antica città di Eraclea (*Héraclée*)» ("Mercure de France", 1747, p. 39, trad. mia) e lo stesso faceva in quell'anno in una lettera apocrifia un tal abbé d'Orval (cfr. Grell, Michel, 1993, p. 137)⁸³.

Jaucourt, nell'articolo LISBONNE, sovrappone dunque le rovine antiche delle più straordinaria scoperta archeologica del XVIII secolo con quelle della catastrofe naturale che più di ogni altra segna l'immaginario filosofico della medesima epoca. Storia degli uomini e storia della natura cominciano cioè a intersecarsi proprio all'altezza di quell'oggetto privilegiato, intessuto di tempo irreversibile, che è la rovina. Tale processo, che si addensa intorno a Lisbona, si presenta, però, agli occhi di Jaucourt come un problema da interrogare: la prossimità delle rovine della capitale portoghese con quelle di Ercolano appare un compito e una via da esplorare più che un dato. Jaucourt, in questo contesto, intravede cioè una linea di tensione della storia e tenta di metterla a fuoco. Richiudendo il sipario, Jaucourt riconduce la catastrofe a teatro, laddove essa è nata, sollevando un problema che già era emerso commentando *Le tremblement de terre de Lisbonne* di Marchand: ogni catastrofe, in quanto rappresentazione e spettacolo, interroga l'osservatore e il suo posizionamento. Se Jaucourt si affretta a chiudere il sipario è perché la catastrofe di Lisbona è ancora troppo prossima per essere colta come una rovina: per vedere il passato nel presente, così come accade a Ercolano, occorre impostare una dialettica tra prossimità e distanza che permetta di vedere il tempo nelle maglie del presente. Come si vedrà,

83. Un estratto della lettera dell'abbé d'Orval è citato in Grell, Michel (1993, p. 144).

quando la catastrofe non ha spessore temporale ma è schiacciata sull'*hic et nunc* dell'immediatezza, essa non produce rovine, vale a dire depositi stratigrafici di storie, ma macerie (cfr. *infra*, PAR. 3.2)⁸⁴. Secondo l'antico adagio lucreziano che Bernardin de Saint-Pierre, a fine Settecento, fa proprio (cfr. *infra*, PAR. 5.4), lo spettatore di una catastrofe, come quello di un naufragio, per poterla osservare e intendere, deve collocarsi in un luogo sicuro. A permettere di interrogare il tempo irreversibile è un *processo sostitutivo* nel quale lo spettatore si simula nel tempo della catastrofe, pur mantenendosi nel proprio tempo. La catastrofe, come ogni spettacolo, implica cioè un'esplorazione dello scarto, che è esercizio della differenza: è nella distanza tra lo sguardo di chi osserva e l'oggetto osservato che emerge il tempo e tutta la sua estensione. Al contrario, nel tempo vissuto, non vi è spazio per la comprensione ma solo per il dolore e l'affanno.

Del resto, la questione dello spettatore e del suo posizionamento – della distanza che egli deve assumere dalla catastrofe per comprenderla – appare chiaramente in molti dei testi contemporanei alla vicenda di Lisbona. È il caso de *Le tableau des Calamités, ou description exacte et fidèle de l'extinction de Lisbonne... par un Spectateur du désastre* di Rapin (1756): qui la catastrofe diviene quadro, vale a dire prospettiva che riordina lo spazio a partire da un punto, proprio perché vi è uno spettatore che da esso osserva i fatti. Ancora più significativamente, la ricerca della giusta distanza dalle rovine attraversa la pubblicazione di un *Receuil [sic] des plus belles ruines de Lisbonne causées par le tremblement et par le feu du premier novembre 1755*. Si tratta di una raccolta di sei disegni, realizzati dal già citato Pedegache e da un non meglio identificato Paris, e poi incisi da Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783), primo incisore del Cabinet du Roy. I disegni, che furono realizzati, secondo quello che si legge ne *L'année littéraire*, «immediatamente dopo il disastro della fragile capitale del Portogallo» (Fréron, 1758, p. 22, trad. mia), non presentano una città ridotta in macerie: il sipario si è riaperto e gli spettatori paiono qui aver trovato la giusta distanza per osservare la catastrofe. Dal terremoto sembrano infatti passati diversi anni e le rovine dei grandi monumenti giacciono placide e isolate dal resto della città, che non pare ridotta in macerie. Gli edifici rappresentati in rovina si

84. Sulla tensione e la differenza tra macerie e rovine, pur declinata in una prospettiva contemporanea, si veda Augé (2003): «le macerie accumulate dalla storia recente e le rovine nate dal passato non si assomigliano. Vi è un grande scarto fra il tempo storico della distruzione, che rivela la follia della storia (la vie di Kaboul o di Beirut), e il tempo puro, il "tempo in rovina", le rovine del tempo che ha perduto la storia o che la storia ha perduto» (Augé, 2003, trad. it. p. 135).

presentano come monumenti antichi, prodotti dall'usura del tempo o da qualche catastrofe passata e dimenticata: la natura, così come dirà Bernardin de Saint-Pierre, sta lì riprendendo i suoi diritti sulle opere degli uomini (cfr. *infra*, PAR. 5.4). L'edera e la vegetazione selvatica crescono sulle rovine, come nelle incisioni delle antichità romane di Piranesi: il tempo della rovina è quello di una serena antichità. In un'altra incisione, di fronte alla Chiesa di San Nicola, siede un viaggiatore, poggiato sui resti della struttura e nell'atto di discutere con altri visitatori: l'immaginario delle rovine di Lisbona si sovrappone qui a quello del *grand tour* e dei viaggi nei luoghi della calma antichità greca e romana. A confermare tale ipotesi, del resto, è la scelta stessa di Le Bas di pubblicare le sue incisioni assieme a venticinque stampe di *Ruines de la Grèce*: tra le rovine, recenti, di Lisbona e quelle, antiche, della Grecia non vi è differenza per quell'osservatore che sappia assumere la giusta prospettiva temporale. La rovina appare cioè come una declinazione dello sguardo.

È tale processo di sovrapposizione che si sviluppa intorno al sisma lusitano. Negli anni successivi al terremoto di Lisbona, i naturalisti vedono nella capitale portoghese tanto una nuova Atlantide quanto una nuova Troia: se il primo paragone attraversa, in maniera esplicita o implicita, i testi di storia naturale, il secondo si trova, con una certa frequenza, nei giornali dell'epoca. A causa del terremoto, «Lisbona – si legge nel “Mercure de France” del gennaio 1756 – divenne in poco tempo una seconda Troia» (“Mercure de France”, 1756a, p. 215, trad. mia). Allo stesso modo, è riscrivendo i famosi versi virgiliani – «Hic locus ubi Troja fuit» – che il nunzio apostolico in Portogallo annuncia al fratello in una lettera evocata tanto ne “Le Courier d'Avignon” che nella “Gazette de France” e nella “Gazette d'Amsterdam”, la catastrofe del 1 novembre 1755: «dal luogo dove prima esisteva Lisbona» (Poirier, 2005, p. 53, trad. mia).

I due miti fondativi della storia della natura e di quella degli uomini trovano dunque, in Lisbona, un punto di saldatura (cfr. *Introduzione*): è interrogando tale sovrapposizione che il secondo Settecento fa della rovina un oggetto temporale privilegiato. La rovina della natura, del resto, pare condurre direttamente a quella della storia. Lo mostra bene il “Mercure de France” del febbraio 1756, dalle cui pagine si discute dell'utilità filosofica dei vulcani. È grazie ad essi, spiega l'estensore dell'articolo, che i fuochi sotterranei sfiatano, preservando così «i luoghi dove si trova[no] dagli accidenti che Lisbona ha appena provato. Se il Vesuvio non espellesse il suo bitume e la sua lava a intervalli regolari, da molto tempo il regno di Napoli non esisterebbe più» (“Mercure de France”, 1756b, p. 159, trad. mia). Tut-

tavia, anche se il regno di Napoli era sopravvissuto fino ad allora grazie al Vesuvio, la stessa sorte non era toccata a due città che si trovavano sul suo territorio e che, distrutte dal vulcano nel I secolo d.C., erano riemerse, grazie agli scavi voluti dal re di Napoli, proprio in quegli anni: a Pompei e a Ercolano la catastrofe della storia umana si salda a quella naturale, divenendo, nel Settecento e assieme a Lisbona, un laboratorio nel quale interrogare la rovina e le forme di una temporalità lineare e irreversibile, che si deposita nel mondo, facendosi storia e memoria.

La scoperta di Pompei ed Ercolano: la rovina domestica

2.1

Ercolano e Pompei

Napoli, 18 marzo 1787

Ormai non potevamo più differire la visita a Ercolano e alla collezione di scavi di Portici. L'antica Ercolano, giacente ai piedi del Vesuvio, era stata completamente sepolta dalla lava, che in seguito a nuove eruzioni crebbe ancora di livello, talché le case si trovano oggi a sessanta piedi sotto terra. La loro scoperta fu dovuta ai lavori di scavo d'un pozzo, durante i quali s'incontrarono dei pavimenti a lastre di marmo. Gran peccato che gli scavi non sian stati eseguiti da minatori tedeschi con un piano ordinato, giacché certamente, in quel brigantesco frugacchiare alla cieca, parecchie mirabili antichità sono andate disperse. Si discende per sessanta scalini in una grotta, dove al lume delle torce si ammira il teatro che un tempo sorgeva all'aperto e si sente il racconto di tutto quanto fu trovato laggiù e riportato alla luce.

Al museo andammo con buone commendatizie e trovando buona accoglienza; non ci permisero tuttavia di fare disegni. Forse proprio per questo il nostro sguardo fu più attento e ci sentimmo più vivamente immersi in quell'epoca remota, quando tutte queste cose circondavano i loro possessori per un immediato uso e godimento. Le casette e le stanzette che avevo visto a Pompei mi parvero allora più piccole e insieme più grandi: più piccole perché le immaginavo gremite dei tanti nobili oggetti, e più grandi perché quei medesimi oggetti non rispondevano a meri bisogni, ma, adornati e ravvivati con gusto e con intelligenza da figurazioni artistiche, allietavano e arricchivano lo spirito meglio di quanto avrebbe potuto farlo la casa più spaziosa (Goethe, 1978, trad. it. p. 235).

Nel marzo del 1787, nel corso del suo viaggio in Italia, Johann Wolfgang von Goethe non mancò di visitare le rovine di Pompei ed Ercolano e il museo di Portici, nel quale il re di Sicilia, Carlo di Borbone, aveva voluto fossero raccolti i reperti più significativi emersi dagli scavi delle città vesuviane. Il ritrovamento di Ercolano, come ricordano anche le pagine dell'*Italienische Reise*, fu frutto di un caso – «il caso che, solo, ha, con il genio, il privi-

legio di strappare i veli della natura e del tempo, l'ha scoperta», scrive nel 1785 Charles-Marguerite Dupaty, avvocato generale al parlamento di Bordeaux (Dupaty, 1788, p. 202, trad. mia)¹: nel 1709, il principe di Elbeuf, dopo aver sposato una principessa italiana ed essersi stabilito a Portici, ordinò lo scavo di un pozzo, che si trovava proprio sopra il teatro dell'antica città. Riemersero così statue e marmi che nel 1738 decisero Carlo di Borbone a dare avvio agli scavi di Ercolano, ai quali seguirono, negli anni Sessanta del Settecento, quelli di Pompei, di cui si conosceva la collocazione a partire dalla fine del Cinquecento².

Napoli, che fino a quel momento non era stata una tappa obbligata del *grand tour*, a partire dal ritrovamento delle due città divenne sempre più spesso meta di pellegrinaggio di curiosi e *savants*³: anche se il gusto settecentesco per la rovina e l'antico non nasce certo a Ercolano e a Pompei, esso trova nelle due città vesuviane un punto focale che ne ridefinisce la portata e le traiettorie⁴. Pompei e, soprattutto, Ercolano costituiscono per la storia degli uomini e delle civiltà un momento epocale e un centro metaforico paragonabile a ciò che significa il terremoto di Lisbona per la storia naturale: nei diari dei viaggiatori francesi dell'epoca sorge, con il passare degli anni, una nuova idea di rovina che ridefinisce il rapporto con il tempo e la memoria. Le due città *mummificate*⁵ dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.

1. Charles-Marguerite Dupaty (1746-1788) studiò a La Rochelle. A vent'anni divenne direttore dell'accademia della città e fu avvocato generale al Parlamento di Bordeaux. Esiliato al termine del regno di Luigi XV, si ritirò a Roanne, dove dedicò gli ultimi anni della sua vita allo studio. Pubblicò, oltre alle *Lettres d'Italie* che lasciano testimonianza del suo viaggio del 1785, anche dei trattati di diritto (*Traité de législation criminelle. Mémoire sur la réforme de la procédure criminelle* del 1785) e delle raccolte di poesie e brani letterari. Per maggiori informazioni cfr. Grell (1982, p. 22n).

2. Sull'origine degli scavi di Pompei ed Ercolano cfr. Grell (1982, pp. 31-2; 2008, t. I, p. 205); Schnapp (1993, trad. it. pp. 215-8).

3. Su Napoli come nuova meta del *grand tour* cfr. Grell (1982, p. 19); Bertrand (2008, pp. 491-544). Sul *grand tour* si veda De Seta (2001).

4. «Fu la scoperta di Ercolano che sconvolse (*bouleversera*) i punti di vista tradizionali, ma lentamente, poiché le condizioni di scavo e di visita erano difficili» (Grell, 2008, t. I, p. 204-5). Jean Seznec ha sottolineato come, nella letteratura del XVIII secolo, le scoperte di Pompei ed Ercolano agiscano solo indirettamente nel ridefinire l'immaginario del classico (cfr. Seznec, 1949). Tuttavia, l'indiretto, come cercheremo di mostrare, non disinnescò l'effetto-Ercolano, ma lo potenziò, trasformandolo in una peculiare esperienza del vuoto e dello scavo intellettuale intorno alla rovina. Sull'intreccio tra la cultura europea e le scoperte di Ercolano e Pompei cfr. Praz (1990, pp. 75-86). Sulla prossimità come cifra del rapporto con l'antico nella cultura settecentesca cfr. Pucci (1993).

5. È l'espressione che utilizza Goethe per descrivere Pompei. Cfr. Goethe (1978, trad. it. p. 220).

costituiscono un laboratorio dell'immaginazione settecentesca della rovina, nella quale problemi e tensioni differenti paiono accalcarsi gli uni sulle altre: il caso che guida la scoperta, le ruberie e i confusionari metodi di scavo, le condizioni di visita alle città riemerse, la ricostruzione in immagine di una dimensione domestica dell'antichità, tutto traspare nelle pagine di Goethe come il precipitato di cinquant'anni di riflessioni e scritture diaristiche che lo hanno preceduto.

A Pompei ed Ercolano, la rovina si presenta cioè come problema e interrogativo: se nel XIX secolo, come ha mostrato Göran Blix, le due città sepolte dal Vesuvio costituiscono la misura e la spia con le quali indagare l'affermarsi dell'«impatto mitico sulla cultura romantica» del pensiero archeologico (Blix, 2009, p. 4, trad. mia), nel Settecento esse divengono la linea di faglia lungo la quale differenti concezioni dell'antico e della storia si affrontano. La rovina di Ercolano appare cioè come il luogo nel quale registri del discorso e presupposti della memoria differenti si confrontano, delineando non una direzione della ricerca archeologica – il termine stesso di “archeologia”, in francese, non si precisa che a partire dalla fine del XVIII secolo⁶ –, ma uno stato fluido della storia del pensiero, nel quale categorie e metodi non si sono ancora fissati. Pompei ed Ercolano sono, nel Settecento, il luogo di un'immagine del tempo che cerca le sue regole e i suoi cardini. Tutto ciò traspare con chiarezza nei diari di viaggio che dal 1739, quando Charles de Brosses⁷ poté visitare gli scavi di Ercolano, fino ai

6. Cfr. Grell (2008, pp. 192-3). Sulla “nascita” dell'archeologia moderna cfr. Schnapp (1993, trad. it. pp. 159-240).

7. Charles de Brosses (1709-1777) fu consigliere e poi presidente del Parlamento di Digione. Compì il suo viaggio in Italia tra il 1739 e il 1740 al fine di cercare manoscritti per completare il suo progetto di riscrittura dei libri perduti di Sallustio e di dare un'edizione completa delle opere dell'autore romano (cfr. *infra*, PAR. 5.3). Fu corrispondente dell'Académie des Inscriptions, ma a causa dell'ostilità di Voltaire, egli non divenne mai membro dell'Académie française. Le sue *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* furono pubblicate solo postume nella loro interezza, ma circolarono in forma manoscritta. Un'edizione delle lettere dedicate a Ercolano apparve comunque nel 1750 (cfr. Grell, 1982, p. 22n). Sul viaggio in Italia di de Brosses cfr. Harder (1981); De Seta (2001, pp. 123-6). De Brosses pubblicò anche un *Traité de la formation mécanique des langues et les principes physiques de l'étymologie* e una *Histoire des navigations aux terres australes* (1756). È in questo testo che, in una prospettiva colonialista e comparatista, egli utilizza per la prima volta il termine *fétichisme* (“fetichismo”), al quale, un anno dopo, dedicherà una conferenza all'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Nel 1760 egli fece stampare anonimamente il *De culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*. Diderot, amico di de Brosses, lesse quest'opera in versione manoscritta e gliene fece notare la prossimità con *The Natural History of Religion* (1755) di David Hume. Fu probabilmente

primi anni dell'epoca rivoluzionaria, furono stampati e diffusi in Francia: in quegli scritti, artisti come Fragonard⁸ e Cochin⁹ e astronomi come Lalande¹⁰, antiquari come lo stesso de Brosses e tecnici come l'ispettore delle manifatture di Amiens Jean-Marie Roland de la Platière¹¹, ricorrono a modelli interpretativi tratti dai più disparati saperi per schiudere le profondità temporali della rovina vesuviana. A differenza di ciò che accadrà a metà Ottocento, per tutto il secolo precedente, Ercolano e Pompei non sono la metafora di un sapere già formatosi, ma il luogo di un corpo a corpo con il tempo e le sue strutture.

A Ercolano, del resto, si fa per la prima volta l'esperienza di una rovina dallo statuto particolare: domestica e non monumentale, essa sembra mettere in comunicazione, quasi senza mediazione, la vita quotidiana del I

così che de Brosses lesse l'opera del filosofo scozzese, citandolo ampiamente nelle versioni successive del suo studio. Su de Brosses e i suoi rapporti con Diderot e Hume e sulla fortuna del concetto di *feticismo* cfr. Iacono (1985).

8. Il pittore Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) viaggiò in Italia in compagnia di Bergeret de Grancourt nel 1774-1775. Su Bergeret de Grancourt cfr. *infra*, n. 28. De Grancourt si appropriò di alcuni disegni di Fragonard come tacito risarcimento per le spese di viaggio che aveva sostenuto per il pittore: ne seguì una causa, che vinse l'artista (cfr. Grell, 1982, p. 8).

9. Charles-Nicolas Cochin Le Fils (1715-1790), figlio del pittore e dell'incisore che portava il medesimo nome, fu un celebre incisore all'acqua forte e disegnatore, ricevuto all'Académie de peinture nel 1751. Viaggiò in Italia nel 1749-50 per accompagnare, nel corso di una missione ufficiale, il marchese di Marigny, sovrintendente degli edifici del re. Le sue *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum* (1754) furono pubblicate assieme a una memoria dell'architetto Jérôme-Charles Bellicard (1726-1786), che non partecipò al viaggio. Su Cochin cfr. Michel (1993); De Seta (2001, pp. 126-9); cfr. *infra*, PAR. 5.1.

10. Joseph-Jérôme Lefrançois de Lalande (1732-1807), giunto a Parigi per studiare diritto secondo la volontà della famiglia, cominciò a seguire il corso di astronomia al Collège de France di Joseph-Nicolas Delisle. Raccomandato da quest'ultimo, si recò a Berlino, dove divenne membro dell'Accademia locale e conobbe Maupertuis, d'Argens e La Mettrie. Nel 1753 divenne astronomo all'Académie des Sciences. Come sottolinea Grell, il suo *Voyage d'un françois en Italie fait dans les années 1765 et 1766* fu il «più completo di tutti i resoconti scritti nel XVIII secolo, ristampato più volte, anche nel secolo seguente» (Grell, 1982, p. 27n, trad. mia). Cfr. anche De Seta (2001, pp. 159-64).

11. Jean-Marie Roland de la Platière (1732-1793), nato in una famiglia di giuristi decaduta, dopo essersi messo al servizio dell'ispettore delle manifatture di Rouen, fece carriera in quel settore e divenne un economista celebre, scrivendo numerosi studi destinati all'*Encyclopédie méthodique* di Panckoucke. Le sue *Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malthe*, datate 1776-1778 e edite nel 1780, sono indirizzate alla fidanzata e futura moglie Jean Marie Philippon, Madame Roland (1754-1793). Durante la Rivoluzione divenne uno degli esponenti principali dei girondini e fu nominato Ministro dell'Interno. Si suicidò nel novembre 1793 alla notizia del ghigliottinamento della moglie (cfr. Grell, 1982, p. 35n).

secolo d.C. con quella del XVIII. Meraviglia e stupore nascono così di fronte a un oggetto – la rovina – che, da secoli noto e familiare, si presenta in forma inedita e perturbante: «nel genere delle antichità, lo spettacolo più singolare e più interessante dal quale sia stato colpito nel corso dei miei viaggi – scrive François de Paule Latapie (1739-1823), botanico, ellenista e segretario di Jean-Baptiste de Secondat, il figlio di Montesquieu¹² – è stato quello di una città romana capace di uscire dalla tomba quasi con la medesima freschezza e la medesima bellezza che aveva 1700 anni fa sotto i primi Cesari» (Latapie, 1953, p. 225, trad. mia)¹³.

A Ercolano, ciò che si ridefinisce, allora, sono le misure specifiche della dialettica tra assenza e presenza che costituisce la memoria: attraversando le strade delle antiche città romane, i viaggiatori del Settecento scoprono ed esplorano i variabili equilibri tra i pieni e i vuoti, tra ciò che della storia permane e ciò che va perduto.

2.2

Intravedere le rovine

Nel XVIII secolo l'esperienza delle rovine di Ercolano porta innanzitutto con sé una serie di vincoli materiali che non ne costituiscono solo una condizione contingente, ma che ne informano i caratteri più propri. Non solo la visita alle rovine e alla collezione di Portici è possibile solo a chi sia stato autorizzato da un ministro o dal sovrano – «questi permessi quasi non si rifiutano, ma non se ne è prodighi» (La Roque, 1783, p. 59n, trad. mia), ricorda La Roque nel suo *Voyage d'un amateur des arts* (1783) –, ma la natura stessa dello scavo definisce il quadro e i tempi dell'esperienza possibile. L'antica città di Ercolano giace infatti sommersa sotto Portici e non può essere portata allo scoperto se non a costo di distruggere la città moderna: «occorrerebbe sacrificare una città ben costruita e popolosa per portare alla luce una città in rovina o, meglio, un mucchio di pietre», scrive Winckelmann criticando il desiderio di coloro che vorrebbero vedere riemerger-

12. Su Latapie cfr. l'introduzione di Pierre Barrière a Latapie (1953, pp. 223-4); Montègre (2011). Latapie viaggiò in Italia tra il 1774 e il 1777 (ivi, p. 129).

13. L'opera, che costituisce «il primo quadro delle rovine di Pompei» (Latapie, 1953, p. 223, trad. mia) fu letta durante la seduta dell'Académie de Bordeaux del 30 giugno 1776, presso la quale Latapie era stato eletto l'anno precedente, e si presenta come una lettera fittizia a Trudaine de Montigny, intendente generale di finanza (Montègre, 2011, p. 131).

re i resti dell'abitato romano (Winckelmann, 1764a, p. 20, trad. mia). Ercolano è, per tutto il secolo, il luogo di un'esperienza sotterranea della rovina.

Lo mostra bene Charles de Brosses che, nel 1739, un anno dopo l'inizio degli scavi, è uno dei primi viaggiatori a visitare Ercolano: il suo resoconto di viaggio, pubblicato nel 1750 sotto il titolo di *Lettres sur l'état actuel de la ville souterraine d'Herculée*, costituisce il modello dei testi successivi dedicati alle città vesuviane. Esperienza personale ed esperienza letteraria si sovrappongono infatti in quel laboratorio della rovina settecentesca che è Ercolano. De Brosses racconta di essere sceso «come in una caverna, per mezzo di un cavo e di una torre, attraverso un largo pozzo» negli scavi (de Brosses, 1750, p. 4, trad. mia). Anche se a fine secolo, come testimoniano Goethe e Roland de la Platière¹⁴, furono installate delle scale, la visita alle rovine romane rimane vincolata a una dimensione sotterranea. I cunicoli, freddi e umidi, sono mal illuminati da torce che diffondono il loro fumo e rendono spesso opaca e irrespirabile l'aria: «si possono discernere gli oggetti solo alla luce delle torce, che riempiono di fumo i sotterranei privi d'aria, costringendomi in ogni momento a interrompere il mio esame per andare presso l'apertura verso l'esterno così da respirare con più facilità», scrive de Brosses (ivi, p. 7, trad. mia). Qualche anno dopo, nel 1757, Anne-Marie du Boccage¹⁵ fugge dagli scavi «prontamente per paura di un raffreddore» (Boccage, 1764, p. 285, trad. mia): «la mia passeggiata nella città sotterranea fu corta, il fumo delle torce mi offuscava, il freddo mi vinceva e vi cercavo invano i frammenti notevoli che sono stati da lì ritirati» (ivi, p. 284, trad. mia). Le condizioni della visita costringono così i viaggiatori a osservare poco, male e in fretta: la rovina, a Ercolano, è ciò che si vorrebbe vedere, ma che non si vede o al massimo si intravede¹⁶. Essa appare allora tanto come un'esperienza del vuoto quanto come il calco vuoto di un'esperienza immaginata e poi mancata, che viene colmata attraverso ciò che si vede altrove – nel museo di Portici, in particolare – o ciò che si

14. Roland de la Platière scrive che per accedere alle rovine di Ercolano «si discende da una scala di cento gradini» (Roland de la Platière, 1780, p. 246, trad. mia), mentre Goethe, nel passo richiamato in apertura di capitolo, parla di sessanta scalini.

15. Anne-Marie Le Page Fiquet du Boccage (1710-1802), sposa di un funzionario incaricato di riscuotere le taglie, rimase vedova fin da giovane. Scrisse un'imitazione del *Paradise Lost* di Milton, una tragedia (*Les Amazones*) e un poema (*La Colombiade*). Le sue opere furono tradotte in tutta Europa e fu ammessa in molte accademie. Viaggiò in Italia tra il 1757 e il 1758. Cfr. Grell (1982, p. 48n).

16. È ciò che sottolinea anche Grell: «Le condizioni di visita sono deprecabili; e non è sorprendente che i viaggiatori non si soffermino quasi nella visita. Ciò che vedono, lo vedono male, e le descrizioni mancano di precisione» (Grell, 1982, p. 51, trad. mia).

sarebbe desiderato vedere. La rovina, dunque, è fatta non solo di ciò che si vede, ma anche di ciò che non si vede.

Non sono però solo i vincoli ambientali a rendere complessa la dialettica tra pieno e vuoto nella rovina vesuviana. Per larga parte del secolo, i viaggiatori non hanno la libertà di muoversi nei siti – siano essi gli scavi o il museo –, nei quali possono sostare solo per qualche istante e, soprattutto, non è loro concesso di prendere appunti o di disegnare ciò che vedono: «per ciò che concerne le nuove rarità che sono state raccolte – scrive de Brosses – gli intendenti di quest'opera ne erano così gelosi, che lasciavano ai curiosi appena il tempo di vederle, senza dar loro quello per esaminarle» (de Brosses, 1750, p. 3, trad. mia). La descrizione delle rovine e dei reperti è così lasciata alle «note furtive» che alcuni viaggiatori, come Latapie, tentano di prendere sui luoghi (Latapie, 1953, p. 225, trad. mia) e ancora di più alla memoria degli osservatori, come avverte il celebre astronomo Joseph-Jérôme Lefrançois de Lalande¹⁷.

Il divieto di disegnare o descrivere le antichità di Ercolano e di Pompei, del resto, proviene da Carlo di Borbone stesso: fin dalle prime scoperte, il re aveva infatti stabilito di mantenere il monopolio sulla diffusione, la catalogazione e la spiegazione dei reperti, decidendo di promuovere la portata straordinaria delle scoperte fatte nelle città vesuviane attraverso una pubblicazione che, offerta ai membri più eminenti della République des Lettres, conferisse fama immortale al suo regno¹⁸. L'opera, che in un primo tempo fu affidata a Ottavio Antonio Baiardi – «stupidissima bestia» secondo Winckelmann¹⁹ –, ancora nel 1752 non constava che di un *Prodromo della antichità di Ercolano*, 2.500 pagine di un sapiente parallelo tra Alessandro, conquistatore del mondo emerso, e Carlo di Borbone, conquistatore del sottosuolo. Nel 1755 essa fu affidata all'Accademia di Ercolano che, tra il 1757 e il 1792, pubblicò, sotto l'iniziale presidenza di Bernardo Tanucci (1698-1783), gli otto volumi de *Le antichità di Ercolano esposte*²⁰.

17. «Del resto, non potrei azzardare una descrizione e una critica estesa di questi monumenti, non essendo permesso a nessuno di prendere appunti in queste sale, cosa che fa sì che non se ne possano riportare le particolarità se non a memoria» (Lalande, 1769, pp. 152-3, trad. mia).

18. Sul progetto di pubblicazione de *Le antichità di Ercolano esposte*, voluto da Carlo di Borbone cfr. Grell (1982, pp. 37-41).

19. Così scrive Winckelmann nella lettera del 25 luglio 1755 a Berendis. Cfr. Winckelmann (1925, p. 148, trad. mia).

20. Bernardo Tanucci fu presidente dell'Accademia fino al 1771 e contribuì, anche dal punto di vista culturale, all'impresa editoriale delle *Antichità* (cfr. Allroggen-Bedel, 1986). Tanucci interpretò le *Antichità* in chiave politica, come occasione per dare lustro al

L'effetto di tali provvedimenti, e della lentezza con la quale si dette seguito al progetto ufficiale di diffusione dei più significativi reperti ritrovati a Ercolano e a Pompei, contribuì così a trasformare la rovina in un oggetto di cui si moltiplicarono le descrizioni, spesso imprecise, affidate alla memoria e ai suoi arbitrii: nei diari di viaggio e nelle raccolte di lettere dall'Italia si delineava non tanto una serie di immagini dei reperti vesuviani, quanto un immaginario degli stessi. Se l'incisione avrebbe riportato il lettore alla materialità del reperto e alla sua forma, l'imprecisione della parola poneva un problema di *traduzione* della descrizione in immagine, che trasformava immediatamente la rovina in un compito e in uno sforzo. L'oggetto-rovina, rimanendo pressoché inaccessibile, si rivelava cioè un punto vuoto attorno al quale si accalcavano i tentativi di renderlo intelligibile. Della rovina di Ercolano e Pompei mancavano cioè gli originali e dunque, con essi, le copie: di essa non vi erano che immagini e rappresentazioni.

Accade così spesso, leggendo i resoconti settecenteschi del *grand tour*, di imbattersi nello stupore dei viaggiatori che scoprono di aver immaginato, a partire dagli scritti dei curiosi che li hanno preceduti a Portici e a Ercolano, antichità e rovine che non corrispondono a quelle che essi incontrano in quei medesimi luoghi: nello scarto tra l'atteso e l'esperienza inattesa, la rovina si mostra come un processo dell'intelligenza che si costituisce per via di affermazione e negazione – di illusione e disillusione. La scrittura sta qui totalmente al posto dell'immagine: la rovina, all'epoca, è ciò che non solo non si può rappresentare, ma quasi non si può vedere. È così che essa diviene un'esperienza e un'educazione dell'immaginazione più ancora che della visione.

Del resto, se delle monumentali rovine di Roma si aveva una precomprensione mediata dalle opere classiche degli antichi, lo stesso non può dirsi per Pompei ed Ercolano. I viaggiatori, nel corso del *grand tour*, ricorrevano spesso alla conoscenza erudita come guida e viatico alla visita dei luoghi e dei monumenti: nelle lettere e nei diari ci si acclimata al nuovo attraverso il ricorso ai classici. La rovina appare così restituita al suo contesto, sciolta in una trama che la rende un oggetto inoffensivo: ciò non accade però per Pompei ed Ercolano. Delle due città gli autori latini non parlano, fatta eccezione per Cassio Dione, che ne descrive la distruzione, per Stazio, che dà un'immagine dell'eruzione del Vesuvio, e per Plinio il Giovane che, in due celebri lettere indirizzate a Tacito, racconta la morte dello zio, il gran-

regno. Sulla politica religiosa di Tanucci, potente ministro di Carlo di Borbone, cfr. Venturi (1976, pp. 163-84).

de naturalista Plinio il Vecchio, proprio in occasione degli eventi del 79 d.C.²¹. Se le parole di Plinio sono spesso evocate nei resoconti di viaggio, è Dupaty, presidente del Parlamento di Bordeaux, a dare loro maggiore spazio: una delle sue lettere è quasi totalmente dedicata a tradurre, a beneficio del figlio Charles, la descrizione «della morte di Plinio il Vecchio, vale a dire del primo Buffon»²² (Dupaty, 1788, p. 288, trad. mia). Nell'epistola a Tacito, Plinio il Giovane non fa mai il nome delle due città né ne descrive direttamente la distruzione. Piuttosto, egli si pone dal punto di vista degli "effetti collaterali": l'eruzione del Vesuvio, il terremoto, la nube di cenere, il maremoto, tutto è osservato dall'esterno. Le pagine tradotte da Dupaty descrivono una vicenda che punta verso un'unica direzione, vale a dire la distruzione delle due città, che rimane però un evento assente e inquietante, marginale e centrale allo stesso tempo. Vi è nelle parole di Plinio una presenza ingombrante e una fatalità alla quale non si può sfuggire: essa resta sullo sfondo, pur incalzando il lettore proprio poiché non è esplicitamente evocata. Non diversamente da ciò che accade nei resoconti di viaggio settecenteschi, le rovine di Pompei ed Ercolano rimangono cioè fuori campo e i classici accompagnano i moderni fin alla loro soglia, senza però procedere oltre: sempre al di là della parola che la descrive e che la indica, la rovina vesuviana non cessa così di mostrarsi come uno sforzo, un vuoto che pare sempre sul punto di divenire pieno e chiaro, interrogando sé e lo statuto della rovina stessa.

2.3

La rovina monumentale

Nella pagina dedicata alla visita a Ercolano dell'*Italienische Reise*, Goethe critica i metodi di scavo adottati in quel contesto: non solo si è proceduto senza un piano ordinato, ma si è anche avallata una sorta di sistematica depredazione delle rovine. Tali considerazioni non sono originali, ma at-

21. Si tratta delle lettere 16 e 20 del VI libro delle *Epistulae* di Plinio il Giovane (Plinio il Giovane, 1994, trad. it. pp. 467-75, 480-9). Plinio il Vecchio, comandante della flotta romana di stanza a Capo Miseno, in un primo tempo tentò di osservare da più vicino possibile l'eruzione, scegliendo poi di rischiare la vita nel tentativo di salvare alcuni amici: «Lo zio cambiò i propri piani e ciò che aveva intrapreso per amor di scienza, condusse a termine per spirito di dovere» (ivi, trad. it. p. 471).

22. Su Buffon come "nuovo Plinio" e sul valore polemico del riferimento a Plinio, inteso «come figura o come un'arma» cfr. Hoquet (2005, pp. 72-3, 75-98). Su Plinio come fonte di Buffon cfr. Schmitt (2018).

traversano tutta la letteratura di viaggio settecentesca francese: Latapie, di fronte a Pompei, nota come si sia «scavato a caso», senza tentare di perimetrare la città e ottenerne «innanzitutto un'idea esatta della forma e della grandezza [...], così come del numero delle sue porte e della distribuzione delle sue strade principali» (Latapie, 1953, p. 244, trad. mia). A Ercolano, gli scavi procedono ancora più confusamente a causa delle condizioni ambientali che costringono a richiudere i cunicoli che si sono aperti, per poterne indagare altri senza causare depressioni nel suolo di Portici: tutto ciò, spiega Lalande, «fa sì che non si possano avere che piani imperfetti della città e dei suoi edifici» (Lalande, 1769, p. 103, trad. mia).

Con il passare degli anni, come nota de Brosses, la situazione non pare prendere una piega migliore: «il lavoro, che ai miei tempi era condotto molto male, non è condotto meglio oggi» (de Brosses, 1750, p. 2, trad. mia). Del resto, continua lo stesso de Brosses, occorrerebbe prendere la decisione di dissotterrare larghi tratti della antica città, così da poter esaminare con cura ciò che di curioso e di raro conserva (cfr. *ivi*, pp. 10-1).

Tale idea, che si diffonde negli scritti di viaggio, è però contestata da Winckelmann, che ritiene necessario porre dei distinguo: se, nel caso del teatro, egli condivide i desideri di quegli stranieri e di quei viaggiatori – vale a dire dei francesi – che auspicano che le rovine siano dissotterrate, lo stesso non vale per l'insieme della città antica (cfr. Winckelmann, 1764a, pp. 19-21). Il teatro appare infatti come «il primo e il principale tra i monumenti (*monumens*)» (*ivi*, p. 23, trad. mia) di Ercolano poiché conserva, unico nel suo genere, non solo la conformazione della platea, ma anche quella della scena dell'edificio romano. Al contrario, la città nel suo complesso non sembra a Winckelmann diversa da un ammasso di pietre prive di valore: «e che vantaggio potrebbero promettersene [dagli scavi, *N.d.R.*]? Quello di presentare delle vecchie mura fatiscenti, senza altro obiettivo che non sia quello di soddisfare un desiderio mal inteso di qualche curioso: occorrerebbe sacrificare una città ben costruita e popolosa per esporre alla luce del Sole una città in rovina o, meglio, un mucchio di pietre» (*ivi*, p. 20, trad. mia). Tale curiosità, del resto, può essere soddisfatta recandosi a Pompei che, a differenza di Ercolano, «è coperta da una terra molto poco fertile» (*ivi*, p. 21, trad. mia). La stessa idea è ripetuta da Roland de la Platière, che sottolinea come a Pompei vi siano «pochi buoni terreni coltivabili da perdere» (Roland de la Platière, 1780, p. 218, trad. mia). A Ercolano, come a Stabia, è invece opportuno che si scavi il terreno, «si raccolgano gli oggetti» e «lo si ricopra man mano» (*ibid.*, trad. mia). Tuttalpiù, come sostiene Winckelmann, si può lasciare allo scoperto il teatro: non si trat-

ta che di sacrificare il giardino dei Carmelitani scalzi (cfr. Winckelmann, 1764a, p. 20).

A ben vedere, nelle parole di Winckelmann e di molti dei viaggiatori francesi di metà secolo emerge una precisa concezione della rovina: essa non appare come un oggetto anacronistico che si fa portatore di una temporalità passata nel presente, ma come un oggetto tutto presente che si confronta con esso ponendosi a fianco di tutti gli altri oggetti del mondo. Il valore – anche economico – della rovina non si misura nella sua capacità di parlare di altro – di essere rinvio e rimando –, ma si situa tutto nell'oggetto in rovina stesso: la rovina è qui e ora – ha un valore assoluto – e non, allo stesso tempo, qui e altrove.

In tutto ciò Winckelmann si fa portavoce di una concezione classica della rovina in quanto *rovina monumentale*: egli, per riprendere le parole del *Sullo studio dell'antichità e di quella greca in particolare* di Wilhelm von Humboldt (1793), considera infatti «i resti dell'antichità in sé e come opere del genere cui esse appartengono» (Humboldt, 2007, p. 268)²³. Detto altrimenti, una statua antica può essere confrontata a una moderna in quanto statua: la rovina appare così come un oggetto dell'oggi prodotto nel passato, e non come un oggetto del passato che sopravvive nel presente. Il piano sul quale essa si colloca è così quello – la categoria è ancora di Humboldt – *formale estetico*: la forma non parla del tempo stratificato, ma della forma stessa. È il bello, dunque, il criterio che consente di valutare il valore di una rovina: nei primi resoconti di viaggio e in Winckelmann, l'attenzione principale, tanto quantitativa quanto qualitativa, è così data ai monumenti e alle opere d'arte che vengono ritrovati durante gli scavi²⁴. In particolare, il rinvenimento di affreschi romani apre una prospettiva inedita sul valore della pittura degli antichi, di cui, fino a quel momento, si avevano rarissime tracce – le *Nozze Aldobrandini*, in particolare – e di cui si era discusso a partire dalle celebri pagine di Plinio (cfr. de Brosses, 1750, pp. 16-7). Di fronte agli affreschi di Ercolano si valutano la prospettiva, i colori e la composizione delle opere degli antichi in relazione a quelle dei moderni. De Brosses, osservando il celebre affresco scoperto a Ercolano che rappresenta Teseo che uccide il Minotauro, che nessun viaggiatore dimentica di descrivere, arriva a ricondurre la maniera degli antichi a quella

23. L'opera fu composta nel gennaio 1793, ma fu pubblicata solo nel 1896.

24. L'opera di Cochin, intitolata *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum avec quelques réflexions sur la Peinture et la Sculpture des Anciens* è quasi nella sua interezza dedicata a ciò.

dei moderni: «se si volesse paragonare questo quadro a qualcuno di quelli dei nostri pittori moderni, si potrebbe dire che per la composizione e l'esecuzione, esso si avvicina, quasi alla durezza, alla maniera di Luigi Carracci più che a quella di ogni altro» (ivi, p. 21, trad. mia)²⁵. Un'opera d'arte parla solo di arte, e non del tempo: la logica del *parallèle*, del resto, permette di confrontare ciò che è storicamente eterogeneo a partire da somiglianze e corrispondenze formali²⁶. In questo senso, tutte le rovine hanno il medesimo statuto e tutte sono paragonabili: esse non portano alcuna specificità storico-geografica. È proprio tale concezione dell'antico che traspare, in negativo, nelle parole di Latapie: «Ho visto con sofferenza che si sono confuse in questa unica e immensa collezione [il museo di Portici, *N.d.R.*] le antichità di Pompei con quelle di Ercolano, al punto che, in seguito, i curiosi e forse anche coloro che saranno incaricati di pubblicarle non potranno distinguerle» (Latapie, 1953, p. 234, trad. mia).

La medesima idea di rovina la si ritrova quando, nei resoconti di viaggio, si discute del rinvenimento dei manoscritti nella Villa, oggi detta dei Papiri, di Ercolano. Il primo a parlarne è Winckelmann, che imposta il piano e la tonalità dell'analisi: dopo aver descritto il contenuto dei manoscritti e la macchina, sorta di telaio, che Antonio Piaggi ha ideato al fine di srotolarli, egli propone di non procedere a una decodifica sistematica dei papiri, che fino a quel momento hanno restituito opere giudicate di poco conto – «che cosa ci importa di una lamentela bizzarra e mutila contro la musica?» (Winckelmann, 1764a, p. 99, trad. mia) –, ma di giudicare, dalle prime righe del testo, il contenuto dello stesso, per proseguire nel lavoro solo quando esse «annuncino qualche cosa di utile e di interessante» (ivi, p. 100, trad. mia). Sono solo le grandi opere – le opere-monumento che non parlano del proprio secolo, ma dell'umanità e dei suoi bisogni costanti e universali – che meritano di essere ricercate e salvate dall'oblio: «si vorrebbe che si ritrovassero le opere degli storici: i libri perduti di Diodoro, per esempio» o ancora «le tragedie perdute di Sofocle e di Euripide» (ivi,

25. Allo stesso modo, Winckelmann paragona la statuaria antica alle opere di Michelangelo: «non ha che la lunghezza di un dito, ma è realizzato con tanta arte che la si può guardare come uno studio di anatomia tanto preciso che lo stesso Michelangelo, grande anatomista quanto è stato, non ha realizzato niente di più sapiente» (Winckelmann, 1764a, p. 40, trad. mia).

26. Come ha notato Marc-André Bernier, «spesso, il *parallèle* oratorio sembra supporre più che una credenza effettiva in una sorta di ritorno ciclico dell'identico un principio analogico sul quale si fonda una retorica della storia che, curiosamente, propugna una cancellazione del tempo storico a discapito di un senso d'intelligenza strategica» (Bernier, 2006, p. 209, trad. mia).

p. 99, trad. mia). Come sottolinea ancora più esplicitamente Roland de la Platière, i testi ritrovati non interessano per sé stessi né sono dotati di una temporalità loro propria: «vi si sono trovate cose poco interessanti per i tempi che viviamo» (Roland de la Platière, 1780, p. 237, trad. mia). È il presente, al contrario, l'unico metro e la misura della rovina monumentale. È così che al trattato di Filodemo di Gadara sulla filosofia di Epicuro, tanto Roland de la Platière quanto Lalande preferiscono Tacito, Tito Livio e Polibio (cfr. ivi, p. 238; Lalande, 1769, p. 133): «Se questo dotto lavoro ci restituisse i libri perduti di Tito, di Diodoro e di Tacito», aggiunge du Boccage, «quanto saremmo obbligati ai furori del Vesuvio per aver seppellito sotto terra questi tesori, al sicuro dalla falce del tempo e dall'ignoranza dei barbari» (Boccage, 1764, p. 289, trad. mia).

Tale concezione monumentale della rovina, che nasce in relazione a un'esperienza specifica della stessa, vale a dire dalla diffusione dei resti dell'antico nelle forme dei grandi edifici romani e greci, trova il suo corrispettivo teorico nell'articolo, non firmato, RUINE dell'*Encyclopédie*, dedicato alle rovine in pittura. In questo contesto, la rovina viene presentata come un oggetto non storico, ma estetico: ancora una volta non è la memoria trattenuta e stratificata nella materia a definire ciò che possa essere detto rovina, ma il carattere monumentale e artistico della stessa. L'enciclopedista spiega infatti che «rovina si dice solo di palazzi, di sepolcri sontuosi o di monumenti pubblici. Non si parla di rovina nel caso di una casa di un contadino o di un borghese» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. XIV, p. 433b, trad. mia).

Tale precomprensione della rovina indirizza, come notano implicitamente molti viaggiatori, le procedure materiali di scavo: ciò che si cerca determina ciò che si trova ed è proprio l'incapacità di *vedere come una rovina* le umili case del popolo di Ercolano e di Pompei a distruggere un oggetto possibile prima ancora che sia riconosciuto come tale. Fin dai primi resoconti di viaggio, gli scavi appaiono condotti secondo una logica dell'appropriazione e della patrimonializzazione dei reperti che confina con la ruberia. I direttori dei lavori dirigono lo sguardo direttamente sugli oggetti d'arte, al punto che case e muri appaiono solo come un intralcio all'indagine: «A Ercolano – ha scritto Chantal Grell –, solo gli oggetti d'arte interessano ai responsabili dei lavori. Non appena una casa è scoperta, senza riguardo per l'insieme, si forano immediatamente i suoi muri, senza nemmeno cercarne l'entrata, al fine di raggiungere più rapidamente le stanze dove si sa che si trovano gli affreschi e le statue. Un tal metodo danneggia gravemente le case, che una volta svuotate sono considerate senza valo-

re e nuovamente interrata» (Grell, 1982, p. 97, trad. mia). Tutto ciò trova conferma nei resoconti dei viaggiatori: una volta imbattutisi in un edificio, spiega Cochin nelle sue *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum*, gli operai ne individuano l'entrata e vi tracciano una serie di sentieri e di vie temporanee destinati a essere richiusi non appena «tutto ciò che [ha] qualche valore» sia stato raccolto e «trasportato nel museo del Re delle due Sicilie» (Cochin, Bellicard, 1754, pp. 26-7, trad. mia). La stessa cosa, come testimonia Lalande, avviene a Pompei: «quando se ne è scavata una parte, e si sono estratte le statue, le medaglie o altri oggetti notevoli per il museo di Portici, si rimette la terra negli scavi» (Lalande, 1786, p. 557, trad. mia). Dissotterrare, raccogliere, sotterrare di nuovo: è questa la procedura che, agli occhi dei viaggiatori, guida gli scavi di Ercolano. Del resto, come sostiene La Roque nel suo *Voyage d'un amateur des arts*, senza rovine monumentali i lavori a Ercolano non sarebbero mai cominciati: il caso che ha fatto sì che essi, fin dagli albori, siano «stati felicemente (*heureusement*) diretti sul teatro situato a nord di questa città», ha acuito la curiosità del re, offrendogli subito le più belle tra le statue che, in quel contesto, fosse possibile trovare (La Roque, 1783, p. 53 e n., trad. mia).

Se la rovina monumentale appare così come un oggetto da possedere, non è un caso che alle ruberie pubbliche, che rivelano come la città antica sia considerata una miniera di ricchezze da depredare, corrisponda il «brigantesco frugacchiare» dei visitatori e degli operai di cui parla Goethe: «tutti gli utensili, le statue e le cose preziose, portatili, sono confidate al museo di Portici, eccettuato ciò si è potuto rubare; cosa che accade spesso, soprattutto per ciò che riguarda i piccoli oggetti» (Roland de la Platière, 1780, p. 211, trad. mia).

Se la comprensione della rovina in un senso monumentale guida la scoperta e l'osservazione degli scavi di Pompei ed Ercolano, con il passare del tempo e avvicinandosi all'ultimo quarto del secolo, nei resoconti dei viaggiatori sembra insinuarsi, pur con gradi di nitore diversi, la percezione di una differente idea di antichità. La conduzione degli scavi non lascia più insoddisfatti per l'approssimazione con la quale si conducono gli stessi, ma per l'incapacità a vedere e dunque a sondare una certa rovina che sembra caratterizzare le città vesuviane. Se per Winckelmann, Roque Joaquín de Alcubierre, ingegnere militare e primo direttore degli scavi di Ercolano, «ha tanto poco a che fare con l'antichità quanto i gamberi con la Luna, come dice il proverbio italiano» poiché egli, in una cornice ancora totalmente monumentale ed estetica, «ha causato la perdita di molte belle cose a causa della sua mancanza di capacità» (Winckelmann, 1764a, p. 18, trad.

mia)²⁷, la critica muta di registro nelle pagine di Lalande e di Bergeret de Grancourt²⁸. Verso fine secolo, i viaggiatori cominciano infatti a contestare la pratica di sottrarre oggetti e pitture dagli scavi archeologici in ragione di una concezione contestuale della rovina: questa non appare più un oggetto da possedere, ma uno spazio da attraversare e comprendere (Grell, 1982, pp. 94-102). La rovina si colloca così sul piano degli *effetti* – del *toucher* – e non della pura oggettualità²⁹: «non si può evitare di desiderare – scrive Bergeret de Grancourt –, vedendo tutte queste case, che alcuni di questi utensili fossero stati lasciati *in loco*, così da *commuovere* (*touché*) e *interessare* [corsivi miei] maggiormente» (Bergeret de Grancourt, 1895, p. 315, trad. mia). Allo stesso modo, la musealizzazione degli affreschi non solo restituisce un'immagine deformata dell'architettura di Pompei ed Ercolano, ma rovina le pitture stesse che, anche qualora non si degradino a contatto con l'aria, perdono di forza espressiva se sottratte al contesto che è loro proprio: «fuori dal loro posto, esse perdono i tre quarti del loro effetto» (Roland de la Platière, 1780, p. 214, trad. mia). È proprio ciò che sottolinea Lalande in un passo aggiunto alla sua opera nell'edizione del 1786 e che segna, così, un'evoluzione dello sguardo e una presa di coscienza sullo statuto della rovina che matura negli anni: «Le pitture avrebbero maggior valore nel luogo per il quale sono state fatte di quello che ne avranno nel museo di Portici; *esse facevano parte di un tutto* [corsivo mio], che sarebbe stato bello conservare in intero» (Lalande, 1786, p. 556, trad. mia).

È così che nelle parole dei viaggiatori di fine Settecento la rovina monumentale non scompare, ma si affianca a una rovina minuta, mediocre e domestica, che incalza le categorie dello sguardo e del tempo: a Ercolano e a Pompei si ha l'impressione di non star vedendo ciò che si dovrebbe, o potrebbe, vedere. Gli scavi rendono sensibile una certa rovina, ma ne occultano, quasi cancellandole, molte altre: è l'esigenza di una scienza senza nome – di un sapere del tempo stratificato – quella che traspare dalle pagine

27. È questo il caso di una grande iscrizione in bronzo che doveva trovarsi sul teatro o su un altro edificio pubblico: senza averla copiata, Alcubierre ordinò di raccoglierne le lettere, confondendole tutte e lasciando poi all'arbitrio di ciascuno il compito di ricomporle in una frase dotata di senso. Cfr. Winckelmann (1764a, p. 18).

28. Pierre Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt (1715-1785) fece carriera nella finanza. Viaggiò in Italia il 1774 e il 1775 in compagnia di Fragonard. Fu un collezionista d'arte e tenne un salotto nel quale erano ricevuti, oltre allo stesso Fragonard, Hubert Robert, François Boucher e Charles-Joseph Natoire (cfr. Grell, 1982, p. 34n).

29. Grell ha sostenuto che nelle relazioni di viaggio scritte a partire dal 1770 si assiste a un «trionfo del sentimento» di fronte alle rovine e alle antichità di Ercolano e Pompei (cfr. *ivi*, pp. 116-20, trad. mia).

dei viaggiatori francesi dell'epoca. Tutto ciò si mostra con chiarezza quando si valuti, dal punto di vista storico, la fondatezza delle critiche mosse alla conduzione degli scavi: come ha mostrato Chantal Grell, se l'approccio puramente monumentale e la logica dell'estrazione guidano l'operato di Alcubierre, ben diversa è la situazione quando, a partire dal 1748, Karl Weber diviene il responsabile dei lavori a Pompei e, qualche anno dopo, a Ercolano³⁰. Costui, da architetto, non si limita ad accumulare tesori e opere d'arte, ma ritiene, non diversamente dal suo successore Francesco La Vega, che le città vesuviane possano restituire enormi conoscenze sull'antichità. Nonostante ciò, nell'immaginario dei viaggiatori, il metodo dei dieci anni di direzione di Alcubierre diviene la tonalità che informa tutti gli scavi: lo iato tra la percezione e la pratica non rivela però una mancanza tecnica, ma l'urgenza di una nuova infrastruttura teoretica che lentamente si fa spazio. Nelle pieghe del discorso, nelle forme di una assenza che preme e che incombe sul reale, si delineano i tratti di una rovina domestica, che non cataloga il passato né lo patrimonializza, ma che lo attraversa e lo rimette in scena.

2.4

La rovina domestica

«*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*»: la massima rinascimentale, attribuita al sacerdote e antiquario Francesco Albertini (fine XV-inizio XVI sec.) e destinata a una enorme fortuna postuma che giunge almeno fino a Hubert Robert (1733-1808)³¹, mostra bene come l'esperienza moderna della rovina combini memoria e monumentalità. La sopravvivenza di Roma e la traccia della sua gloria passata sono veicolate dalla grandezza dei resti che essa ha lasciato: è esibendo i propri templi e le proprie basiliche, gli anfiteatri e gli acquedotti che una civiltà afferma il suo posto nella storia degli uomini. La rovina monumentale è, dunque, una rovina pubblica o comunque civile, che rivela la forza – progettuale, economica, militare – di tutto un popolo. Sono queste le condizioni che costituiscono la rovina pre-settecentesca nello scarto tra l'enormemente grande degli edifici monumentali e la decadenza dei suoi resti: nella verticalità della caduta non rimane che il senso

30. Sulla differenza tra la conduzione degli scavi di Weber rispetto ai metodi di Alcubierre cfr. Zevi (1988); Grell (1982, pp. 100-2).

31. Sull'origine della massima e la sua diffusione cfr. Curran (2012, p. 24); Schnapp (2020, p. 619).

della precarietà delle cose umane e dell'inevitabile e malinconica fine degli imperi. L'immaginario moderno della rovina, fin dalle passeggiate di Petrarca, si costituisce così a stretto contatto con Roma e la sua monumentalità³²: la rovina di Roma è la misura e la condizione delle rovine.

A metà Settecento, Pompei ed Ercolano giungono a lacerare tale paradigma: l'eruzione del Vesuvio, evento inatteso, contingente e irreversibile, dona una posterità inaspettata a città marginali, scombinando la continuità e le discontinuità della storia. Ciò che il tempo non avrebbe conservato, o avrebbe conservato solo parzialmente, e ciò che gli occhi degli uomini non avrebbero mai osservato diventa invece oggetto di attenzione grazie all'azione inattesa della distruzione. È così che una città mediocre come Pompei diviene, nel XVIII secolo, una concorrente di Roma, capace di raccontare una storia differente da quella della rovina monumentale della capitale dell'impero. Tutto ciò è ben sottolineato da Latapie nella sua *Description des fouilles de Pompeii*, letta pubblicamente all'Accademia di Bordeaux il 30 giugno 1776: «lo stesso vulcano, la cui vicinanza le è stata tanto funesta, e sotto il quale è stata seppellita, ne è stato il conservatore (*conservateur*); coprendo di cenere una città mediocre (*ville médiocre*), poco degna degli sguardi della posterità qualora il tempo solo avesse agito su di essa, per mezzo di questa distruzione passeggera, il vulcano le ha procurato una immortalità di cui solo Roma avrebbe dovuto godere» (Latapie, 1953, p. 225, trad. mia).

Anche Ercolano, non diversamente da Pompei, appare ai viaggiatori settecenteschi come una «città antica, ma poco considerabile» e provinciale, non certo un centro di ricchezze e potere (Cochin, Bellicard, 1754, p. 59, trad. mia): al di là del teatro e degli «altri luoghi pubblici di una piccola città» non vi sono grandi edifici o opere d'arte notevoli (Lalande, 1769, p. 150, trad. mia). Anche le decorazioni dei templi appaiono modeste (cfr. Bergeret de Grancourt, 1895, p. 316). Ercolano non è niente di più che una *città qualsiasi*, sopravvissuta, per una serie di cause indipendenti dalla sua natura, agli effetti del tempo: né la grandezza né la ricchezza né la maestosità l'hanno salvata, ma un evento eccezionale e inusitato. Ercolano, spiega Roland de la Platière, è come un quartiere povero di Parigi che non può pretendere di svelare agli antiquari del futuro ciò che Parigi fosse nel Settecento. Gli scavi, infatti, hanno fatto riemergere «poche case di persone benestanti [...] e molte abitazioni del popolo» (Roland de la Platière, 1780,

32. Su Petrarca e le rovine di Roma cfr. *ivi* (pp. 442-55). Si veda anche Bacchi (2018, pp. 11-23).

p. 242, trad. mia): la maggior parte di esse si rivela mediocre nella progettazione e nella realizzazione e spesso costruita con materiali scadenti che simulano la ricchezza³³.

È così allora che, poiché Ercolano non è Roma, nemmeno la rovina di Ercolano è quella di Roma: se nelle città vesuviane non sono stati trovati affreschi degni della fama che Plinio ha attribuito alla pittura antica, ciò è accaduto solo perché, come scrive Lalande, i loro abitanti «non erano abbastanza opulenti o abbastanza curiosi per impiegare artisti di prim'ordine» (Lalande, 1769, pp. 150-1, trad. mia). A Ercolano, aggiunge Cochin, è «possibile che non vi fosse un solo grande artista» (Cochin, Bellicard, 1754, p. 59, trad. mia)³⁴, ma ciò non dice niente del livello della pittura degli antichi che abitavano allora le grandi città: «poiché si trovano molte cose mediocri rispetto a un numero decisamente minore di buone cose, si pretende di trarre conclusioni sulle conoscenze e i talenti degli antichi: come se si dovesse giudicare del secolo dei Raffaello, dei Guido, dei Domenichino, dei Volterrano, dei Poussin, dalle insegne delle birrerie dei loro tempi», commenta sarcasticamente Roland de la Platière (1780, p. 242, trad. mia).

Tutto ciò non significa però che le rovine di Ercolano e Pompei siano insignificanti: al contrario il caso che ha salvato le città vesuviane dall'oblio diviene l'occasione che seleziona e perpetua una rovina minore, del tutto differente da quella romana. È solo l'imprevisto che taglia la storia lungo linee inusuali, intercettandone i bassifondi e gli scarti, le periferie e i margini e tutto ciò che pare destinato a essere perduto: Ercolano e Pompei, città mediocri, producono così una *rovina mediocre e domestica*³⁵ che si affianca a quella monumentale di Roma e che impone una propria grammatica del tempo e dello sguardo. Ben presto, nei testi dei viaggiatori settecenteschi, l'approccio monumentale alla rovina si rivela infatti inefficace: a contatto

33. Ancora più radicalmente, «Pompei, nella quale i viaggiatori, a differenza di Ercolano, passeggiavano all'aperto, fu l'occasione della scoperta di una antichità assai poco convenzionale che presentava solo pochi punti in comune con le vestigia monumentali della Roma antica» (Grell, 2008, t. 1, p. 212, trad. mia).

34. Su questo punto anche il *Voyage en Italie imprimé sur les lettres originales écrites au Comte de Caylus* dell'abbé Barthélemy: «le pitture di Ercolano erano di basso livello se comparate a quelle che, nei medesimi anni, brillavano probabilmente nelle grandi città» (Barthélemy, 1801, pp. 284-5, trad. mia). Le lettere risalgono agli anni 1755-1757. Barthélemy (1716-1795) fu un antiquario e un erudito amico del conte di Caylus e fece parte dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres e della Royal Society di Londra. Fu l'autore del *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788).

35. François-René de Chateaubriand, visitando Pompei ed Ercolano nel 1804, sottolinea il carattere *domestico* della rovina di Ercolano (Chateaubriand, 2010, p. 149).

con esso i resti dell'antico non si riattivano, ma rimangono muti e inerti. Tra le righe si insinua così, fin poi a irrompere, l'esigenza della vita quotidiana del passato che pretende di farsi visibile.

Nel 1739, un anno dopo l'avvio degli scavi, Charles de Brosses dedica tre lettere a descrivere Ercolano e le sue rovine: se l'ultima è un catalogo asettico e interrotto dei ritrovamenti antiquari e la seconda descrive l'ascesa al Vesuvio e imposta una trattazione geologica, indirizzata a Buffon, sulle cause dei fenomeni vulcanici, è la prima a offrire un'immagine delle più significative scoperte fatte nella città sotterranea. A tal fine, de Brosses adotta, come si è ricordato, un approccio monumentale alla rovina: ad attirare la sua attenzione sono soprattutto le statue e gli affreschi ritrovati nella città distrutta dal Vesuvio. Al termine della prima lettera, però, un differente tipo di reperto si insinua, quasi malgrado il suo autore, nella pagina e si offre all'immaginazione del lettore: «alla mia epoca c'erano, nel museo del Re a Portici, molti utensili da cucina e dei vasi di terra, un pezzo di pane ridotto in carbone e una tavola egiziana» (de Brosses, 1750, p. 25, trad. mia).

Da lì in poi, nei resoconti di viaggio lo spazio dedicato ai ritrovamenti di oggetti quotidiani si allarga sempre di più: il pane, che mantiene ancora incise le lettere con cui è stato marcato, le noci, le fave, i fichi, gli utensili da cucina, i contenitori destinati a raccogliere le lacrime versate durante i funerali, gli specchi e gli oggetti per la cura del corpo, gli strumenti chirurgici e quelli musicali accendono l'interesse degli osservatori (cfr. Lalande, 1769, pp. 119-25). È in particolare Roland de la Platière a riconoscere negli oggetti della vita quotidiana il vero portato della rovina di Ercolano e di Pompei, come mostrano le pagine che egli dedica alla visita del museo di Portici nel quale sono raccolti:

ma non sono né i busti, né le statue in bronzo, in marmo, e di tutte le dimensioni, che mi hanno colpito maggiormente, nonostante essi presentino una infinità di cose ammirevoli: si conoscono già molte cose di questo genere. Non sono le Divinità, gli Idoli, i Priapi, le Lampade, i Lampadari, i lacrimatori, né gli strumenti dei sacrifici a meravigliare maggiormente; ma gli strumenti e gli utensili delle arti e dei mestieri, quelli della toilette, della pulizia; la batteria da cucina, il pane, la frutta, i semi, la pasta, i pesci, il vino, le misure, i pesi, le bilance, gli strumenti musicali, le tavolette per scrivere, i dadi, i contenitori per i profumi, i rossetti, gli specchi, i raschiatoi, le forcine, simili a quelle di cui le donne del popolo si servono ancora oggi in tutta Italia, gli anelli, i braccialetti, i pettini di bosso e di corno; molte piccole opere in avorio; dei galloni, delle reti, ecc.: tutte cose ricercate nel lavoro; di cui molte noi crediamo essere gli inventori, e che non facciamo che imitare di lontano; tali ancora sono le asce, le forbici, le cesoie, i cucchiaini, il calamo, le penne

per scrivere di legno, di bosso o di giunco, non incise; il perno e i dadi delle porte; i cardini, le barre, i morsi della briglia, le pentole per bollire, le casseruole, il colabrodo; ecc.; le tazze con il loro piattino, come le nostre tazze da caffè; una infinità di altri vasi, diversi tipi di strumenti chirurgici e tanti altri attrezzi e utensili di tutte le specie di metalli, di cui noi nemmeno conosciamo l'uso! (Roland de la Platière, 1780, pp. 234-5, trad. mia).

In molti casi, i viaggiatori percepiscono gli oggetti della vita quotidiana degli antichi sotto il segno della curiosità: curiosi appaiono agli occhi di Cochin «i diversi mobili e utensili che gli antichi utilizzavano per usi domestici» (Cochin, Bellicard, 1754, p. 28, trad. mia); curiosi, nelle parole di Lalande, sono il Museo di Portici (Lalande, 1769, p. 110), ma anche Ercolano e i suoi scavi (cfr. *ivi*, p. 88; Dupaty, 1788, p. 190). La curiosità, del resto, è una delle categorie attraverso cui l'Ancien Régime recepisce e rende visibile l'antico: l'inatteso, il raro e l'inusuale sono i criteri che regolano le *Wunderkammern* e i *cabinets de curiosités* della modernità³⁶. Se la curiosità costituisce dunque lo strumento teoretico che permette di sfuggire alla valutazione formale estetica della rovina, essa non ne scardina però la logica. Ciò che è curioso si definisce infatti in relazione al contemporaneo, in quanto misura che determina una norma dalla quale si valuta il passato attraverso la distanza, lo scarto e la difformità dall'oggi dell'osservatore. L'oggetto curioso, non diversamente da quello bello, non è sempre pensato nella trama dei processi che lo attraversano: esso è giudicato spesso in sé e non come spaccato e immagine di un contesto. Esso, pertanto, è una *singularità* che non parla della storia degli uomini, ma di sé stesso: di ciò che è curioso non si possono che dare elenchi infiniti e cataloghi interminabili.

È proprio tale atteggiamento che Denis Diderot riconosce e critica nella recensione che scrive per la "Correspondance littéraire" delle *Recherches sur les ruines d'Herculanum* (1770, ma in commercio dall'ottobre 1769) del membro dell'Académie Royale des Sciences Auguste-Denis Fougereux de Bondaroy (1732-1789). Tale testo, ritiene Diderot, è scritto «senza gusto per le belle arti e senza conoscenza profonda dell'antichità» (Diderot, 1984, p. 107, trad. mia): guidato solo dalla curiosità, l'autore non lascia spazio all'antico e ai suoi caratteri specifici, ma solo al contemporaneo che si meraviglia di ciò che del passato è, ai suoi occhi, inusuale e inatteso. L'opera

36. Sulla curiosità come declinazione dello sguardo che guida l'osservazione dell'antico cfr. Blix (2009, p. 19). Per una analisi filosofica della curiosità come categoria fondamentale della modernità cfr. Blumenberg (1974). Sui *cabinet de curiosités* e sui curiosi cfr. Pomian (1987); Kenny (2004).

gli appare allora come «un catalogo assai imperfetto e secco delle differenti cose che si sono tratte dagli scavi di Ercolano» (*ibid.*): Diderot, nell'arco di una pagina, traccia un elenco di ciò che si può scoprire nelle *Recherches* di Fougereux de Bondaroy, quasi riproducendo, nel ritmo sincopato e nel rapido alternarsi di minuzie curiose e di sapienti considerazioni sugli scavi, di luoghi comuni e di informazioni erudite, lo sguardo dell'autore. L'enciclopedista ottiene così un effetto spassoso, che induce il lettore a pensare che nelle *Recherches sur les ruines d'Herculanum* non vi sia spazio per l'antico, ma solo per il contemporaneo che si meraviglia di quanto l'antico sia differente dalle proprie precomprensioni e dai propri pregiudizi: «Quest'uomo è tutto stupito che gli antichi abbiano avuto dei calderoni, dei cucchiaini, delle forchette; in una parola, egli è stupito dal fatto che avendo essi gli stessi bisogni, abbiano inventato i medesimi strumenti per soddisfarli. Non si stupirà anche per il fatto che essi avessero una bocca e un deretano?» (ivi, p. 109, trad. mia).

Diderot, a differenza di ciò che si è spesso ritenuto³⁷, non contesta qui la legittimità dell'interesse per gli oggetti quotidiani e banali degli antichi, ma critica lo sguardo curioso e antiquario che non sa mutarsi in sapere, musealizzando invece l'oggetto e trasformandolo in un'eccezione e non in un frammento palpitante di storia. Come mostra Mercier nel suo *Mon bonnet de nuit*, uno stesso cucchiaino visto da un filosofo o da un antiquario non è il medesimo oggetto³⁸: «il filosofo non vede come l'antiquario: egli considera i piccoli utensili, a partire dai quali egli vorrebbe dischiudere i costumi di quel popolo antico, preferibili ai quadri, alle statue, all'anfiteatro» (Mercier, 1999, p. 651, trad. mia). Se nei reperti di Ercolano l'antiquario non vede altro che la curiosità, è attraverso di essi che il filosofo «vede uscire un popolo dalle viscere della terra» e del tempo (*ibid.*, trad. mia).

Le città vesuviane, con le loro rovine, giungono dunque a indicare le vie affinché la curiosità si tramuti in sapere: del resto, esse non solo esibiscono una rovina inusuale, domestica e mediocre, ma per la loro conformazione eccezionale, divengono anche il laboratorio che ne rende visibile la grammatica e il funzionamento. Ercolano e Pompei appaiono all'epoca non solo come una traccia del passato, ma anche come un *quadro istantaneo* (*tableau*) nel quale passato e presente si toccano senza discontinuità (cfr. Bergeret de

37. Si vedano a questo proposito le pagine sulla critica diderotiana all'*anticomania* di Caylus e di Fougereux di Seznec (1957, pp. 79-96). Cfr. anche Allroggen-Bedel (1986, p. 529).

38. Su Mercier si veda *infra*, PAR. 5.2.

Grancourt, 1895, p. 316): l'eruzione del Vesuvio ha cioè congelato il tempo tra l'epoca dei romani e il Settecento, mettendoli direttamente in comunicazione. A più di un viaggiatore i 1700 anni che dividono il ritrovamento delle rovine dalla distruzione delle due città appaiono come un tempo sospeso, distanziato da un solo attimo: Pompei, come scrive Latapie, ha «la medesima freschezza e la medesima bellezza che aveva 1700 anni fa sotto i primi Cesari» (Latapie, 1953, p. 225, trad. mia). Pompei ed Ercolano mettono così in scena il momento stesso nel quale la vita si traduce in rovina – il punto di saldatura tra storia e memoria – e dunque, per converso, quello nel quale la rovina è pronta a tornare vita: «A l'entrata della città – scrive Bergeret de Grancourt descrivendo Pompei – c'è una colonna su una grande base che serviva ad appendere gli ordini del principe e di altri; all'entrata della città si vedono della grandi sedute in pietra, sulle quali era usuale che coloro che venivano o partivano, entrando, si sedessero per riposare. Vedendo l'entrata e questa via come essa era e il pavé segnato dai carri sembra che gli abitanti stiano per tornare e, se si vuole, ci si possono rappresentare mentre si salvano rapidamente e abbandonano una città che non hanno più potuto vedere» (Bergeret de Grancourt, 1895, p. 317, trad. mia).

Come il pieno della vita si muti in rovina, in un processo che rende il positivo un'ombra e un'immagine – un negativo – è ben mostrato da uno dei reperti che, nel 1785, attira l'attenzione di Dupaty:

non posso omettere uno dei monumenti più curiosi di questo museo celebre; si tratta dei frammenti di un rivestimento di ceneri che, durante un'eruzione del Vesuvio, sorpresero una donna, e la avvolsero totalmente. Queste ceneri, pressate e indurite dal tempo attorno al suo corpo, lo hanno colto e ne hanno preso perfettamente il calco. Più di un frammento di questo rivestimento conserva l'impronta delle forme particolari che ha ricevuto. Uno possiede la metà del seno, che è di una bellezza perfetta; un altro, una spalla; un altro ancora, una porzione della figura; tutti insieme ci rivelano che questa donna era giovane, alta, ben fatta e anche che tentò di fuggire in camicia, dato che dei frammenti di stoffa sono attaccati alla cenere (Dupaty, 1788, pp. 189-90, trad. mia).

Nell'orma della donna che cerca di fuggire dalla distruzione, Dupaty vede il processo della trasformazione che, per contatto, fa del corpo presente un'immagine del corpo: la materia del primo si traduce nella forma della seconda, per poi dissolversi e perdersi al fine di mantenersi³⁹. Il contatto e

39. Sul peculiare statuto della *somiglianza per contatto*, nella quale la continuità tra due corpi si fa scarto e immagine, rendendo la forma un processo si veda Didi-Huberman (2008).

la continuità tra l'originale e la materia nella quale si fissa produce un'impronta discontinua, che condanna il corpo a dissolversi: l'oblio diviene così la condizione di possibilità della memoria. È perché qualcosa si perde che il tempo è trattenuto nella traccia: la sopravvivenza è una traduzione che allude a e indica un originale che è, allo stesso tempo, salvato e perduto. Se Ercolano e Pompei sono un laboratorio e una scuola di tali processi è perché essi permettono a Dupaty, attraverso il calco conservato a Portici, di collocarsi al centro della trasformazione stessa, quasi osservandola dall'interno: la stoffa impigliata nella cenere si situa infatti nello spazio indeciso nel quale il positivo non è ancora negativo e l'originale (storia) tende a farsi immagine (memoria) senza esserlo ancora.

Se, fino a quel momento, la rovina monumentale era apparsa come un tutto pieno, capace di rappresentare la grandezza e la magnificenza dell'arte antica, la rovina domestica e mediocre insegna, agli uomini del Settecento, l'articolazione tra oblio e permanenza: non vi è viaggiatore che non noti come a salvare Ercolano e Pompei sia stata la loro stessa distruzione – «questa lava del Vesuvio è stata un *préservatif heureux* contro l'ingiuria del tempo e le ruberie dei Barbari» (Lalande, 1769, p. 210, trad. mia). La rovina domestica appare cioè come un *dispositivo dialettico* nel quale l'oblio si tramuta in memoria, rendendola possibile: è attraverso la perdita – è attraversando la perdita – che ciò che è destinato a dileguare trova una via per resistere allo scorrere del tempo.

In aggiunta a ciò, la rovina di Ercolano e di Pompei sembra indicare come la storia passi da ciò che è minuto e marginale: nelle città vesuviane, dove, come mostra Lalande, tutto è piccolo e mediocre (cfr. *ivi*, p. 209), l'arte non parla dell'eterno e non arresta lo sguardo dell'osservatore su di sé, ma lo invita ad attraversare gli strati di senso e di tempo che si sono depositati nell'oggetto. La rovina perde così compiutezza – essa, a differenza dei monumenti, non basta più a sé stessa – e diviene storia e processo: nello scarto del tempo – nel marginale e nel domestico – si depositano le pratiche e i tentativi falliti che parlano dell'umanità più di quanto faccia ciò che è compiuto ed eccellente. La permanenza e la memoria si saldano così al quotidiano e al minimo. A Ercolano e a Pompei tutta una civiltà può risorgere da un chicco di grano: «ci piace vedere un chicco di grano trionfare sul tempo, come fa una statua di bronzo, e condividere, con essa, l'eternità» (Dupaty, 1788, p. 187, trad. mia).

Tutto ciò muta anche lo statuto del monumentale, sradicandolo da sé stesso e dalla sua indipendenza: nelle città vesuviane non mancano del tutto, come si è ricordato, i templi e le opere d'arte, ma esse sono reinserite in

un contesto, sono frammento di una totalità che traspare dalle pietre. Il monumento non è strappato dalla città – non è sopravvissuto a discapito di altro: esso diviene così parte in atto e traccia potenziale del tessuto urbano e della sua organizzazione, dei suoi riti e i suoi ritmi quotidiani. Ercolano e Pompei mostrano cioè come il monumentale si intersechi con il non monumentale, permettendo così di esplorare i sistemi di rinvio all'assente – i rapporti tra le parti e il tutto – che lo rendono presente in forma mediata, costituendo il tessuto teoretico della rovina domestica: nelle due città vesuviane convivono, fin da subito, la rovina e l'esibizione della logica che ne guida il funzionamento.

La rovina domestica e mediocre rivela tutta una storia che passa a fianco, non percepita, della rovina monumentale: essa sembra schiudere la profondità di saperi che si radica nel quotidiano. Ad attirare l'attenzione dei viaggiatori sono così innanzitutto le tecniche che paiono trasparire dalle rovine delle due città. Tale questione si articola secondo tre livelli differenti. A un primo sguardo, la rovina domestica sembra restituire una maggiore conoscenza storica di Roma, delle sue arti e delle sue tecniche. A Ercolano e a Pompei si scoprono le pratiche e i materiali da costruzione dell'epoca, i procedimenti artistici (cfr. Lalande, 1769, pp. 83-5) e si rivela falsa la convinzione che i romani non utilizzassero il vetro (cfr. Latapie, 1953, p. 239; Lalande, 1769, p. 108). I reperti interagiscono e gettano luce sulle opere scritte, declinando così il problema dei rapporti tra traccia materiale e testimonianza. È questo il caso, come sostiene Latapie, della «collezione quasi completa di strumenti di chirurgia» trovata nella casa, detta del Chirurgo, a Pompei: essi permettono infatti «di chiarire alcuni passaggi oscuri di Celso, di Areteo e di altri autori antichi che hanno scritto su materie chirurgiche» (Latapie, 1953, p. 235, trad. mia).

A un secondo livello, la rovina conduce alla conoscenza di arti e tecniche degli antichi che si rivelano utili per i moderni: Pompei ed Ercolano conservano la memoria di soluzioni a problemi che attraversano i secoli e i contesti – «la necessità ha imposto all'incirca le medesime arti e le medesime leggi a tutta la Terra» (Dupaty, 1788, p. 185, trad. mia). È così che Latapie suggerisce di utilizzare il sistema di tegole proprio ai Romani: «tra i procedimenti e gli usi degli antichi ve ne sono alcuni che ci sono inutili perché convengono immediatamente ai loro costumi; ma ce ne sono molti altri eccellenti per ogni secolo che faremmo bene a adottare. Altrimenti quale utilità avrebbe lo studio dell'antico, se esso si limitasse a speculazioni sterili per la pratica delle arti e solamente teoriche?» (Latapie, 1953, p. 229, trad. mia). La rovina domestica si mostra così come un'enciclopedia

implicita delle arti e dei mestieri, capace di mantenere la continuità tra i saperi e le generazioni. È in questa chiave, che Mercier, nel *Tableau de Paris*, descrive «un lavoro curioso e utile» intrapreso dai fratelli Périer – coloro che hanno progettato un sistema per distribuire l'acqua nella città di Parigi – che consiste nel «ridurre in miniatura tutte le arti e i mestieri», riproducendone in scala gli strumenti. L'obiettivo di tale progetto è quello di «rendere immortali le arti» (Mercier, 1994, t. I, p. 617, trad. mia): gli oggetti in miniatura, conservati dal Duca di Chartres, hanno il compito di comunicare ai posteri le tecniche e le macchine settecentesche, creando così un'enciclopedia che, a differenza di quella di Diderot, non necessita di traduzioni e conversioni di pesi e misure. Se gli antichi avessero concepito un progetto simile, glossa Mercier, avrebbero dovuto deporre i loro oggetti in miniatura «in un piccolo scrigno sotterrato ad Ercolano» (*ibid.*, trad. mia): i fratelli Périer, del resto, non fanno altro che prolungare consapevolmente la rovina domestica delle città vesuviane.

In ultimo luogo, la rovina non offre solo l'immagine puntuale e specifica di tecniche antiche di cui i moderni si possono appropriare, ma rivela, allo stesso tempo, tutta la vitalità di un'epoca e di una forma di vita. Gli oggetti non si chiudono solo su loro stessi, ma divengono contesto e rimettono in scena un quotidiano. Camminando nel Museo di Portici, Lalande vede gli strumenti della casa riprendere vita e disporsi in «una abitazione completa» (Lalande, 1769, p. 119, trad. mia), mentre a Pompei, il viaggiatore, sulle orme di Latapie, «entra dentro le case», materialmente e metaforicamente (Latapie, 1953, p. 234, trad. mia)⁴⁰. La pentola sul fuoco che Roland de la Platière vede a Pompei (cfr. Roland de la Platière, 1780, p. 208) non rivela pertanto solo l'abilità dei fabbri o i modi della cucina, ma tutta una serie di pratiche e di riti legati ad essa. Allo stesso modo, se le scritte sui muri di Pompei «ci danno l'idea della maniera nella quale i romani formavano le loro lettere corsive», esse permettono, nel medesimo istante, di intravedere tutto un mondo di «oziosi, il cui piacere consiste nello scrivere i loro nomi sui muri e che meritano che gli si siano stati indirizzati questi versi: *nomina stultorum semper parietibus insunt*» (Latapie, 1953, pp. 232-3, trad. mia). Tutta una vita riemerge dagli oggetti: i dadi truccati che evoca Saint-Non nel suo *Voyage pittoresque* (1781-1786)⁴¹ non sono una

40. Sull'attenzione al quotidiano di Latapie cfr. Montègre (2011, pp. 132-6).

41. Jean-Claude Richard, abbé de Saint-Non (1727-1791), grande amatore d'arte, viaggiò in Italia tra il 1759 e il 1762. A Roma conobbe Robert e Fragonard, che lo accompagnarono a Napoli. Tornato a Parigi, concepì l'idea di realizzare un'edizione riccamente illustrata di un resoconto di viaggio nel Sud Italia. A tal fine, nel 1777, ingaggiò un gruppo

rovina curiosa, ma da essi traspasiano le mani e le intelligenze di una schiera di bari che anima la strada della Pompei del I secolo d.C. (cfr. Saint-Non, 1781-1786, t. II, p. 34).

La rovina domestica, dunque, non è un semplice oggetto, ma un'inclinazione della realtà e una piegatura dello spazio che mantiene la memoria delle pratiche, dei costumi e dei riti di tutta un'epoca. Se agli occhi di Goethe, nel passo dell'*Italienische Reise* citato in apertura del capitolo, le abitazioni di Ercolano, qualora si immaginino rianimate dagli oggetti conservati nel museo di Portici, divengono ora più piccole ora più grandi è perché esse cessano di essere edifici per divenire case, vale a dire spazi di vita, dentro i quali si deposita tutta l'intimità e la profondità di una pratica domestica e quotidiana. Lo spazio non è una misura, ma un luogo da abitare, i cui confini si allargano o si restringono a seconda dei bisogni e delle attività di cui esso è scena. La vera rovina delle città vesuviane, del resto, non coincide con gli oggetti ma, come nota Saint-Non, con la loro *distribuzione relativa*: «tutti questi oggetti divengono tanto più interessanti, quando si trovino nel loro posto e nel luogo stesso nel quale se ne faceva uso» (ivi, p. 116, trad. mia). Nei templi di Ercolano, conferma Lalande, è possibile «ritrovare tutto nello stesso luogo, nello stesso ordine, senza che la forma, la materia e la situazione di tutte le parti abbiano provato il minimo cambiamento» nell'arco di millesecento anni (Lalande, 1769, p. 210, trad. mia). Ciò che la negligenza negli scavi dell'epoca ha perduto irrimediabilmente non è così qualche oggetto o qualche opera d'arte, ma la memoria della disposizione dei reperti (Saint-Non, 1781-1786, t. II, p. 63). La rovina domestica è infatti un *campo di forze*, uno spazio che ha assunto la *curvatura* della vita che l'ha attraversato: essa appare così ai viaggiatori settecenteschi come un *tableau* e una «*image vivante*», vale a dire un'istantanea messa in scena che, nella disposizione delle parti e nei colori, rivela tutta la traiettoria del tempo (Latapie, 1953, p. 244, trad. mia). L'eccezionalità delle rovine di Pompei, come nota Latapie, «viene meno dalla loro bellezza che dallo spettacolo raro che esse presentano agli amatori dell'antichità, poiché non esiste in nessun luogo niente di simile, e nemmeno la stessa Roma ha niente di comparabile alla piccola città di Pompei» (ivi, p. 234).

di pittori e di disegnatori che, guidati da Vivant Denon, intrapresero il viaggio nell'Italia meridionale per suo conto, mentre egli restava a Parigi. Abbandonato dai suoi finanziatori, Saint Non sacrificò tutta la sua fortuna e quella del fratello nella preparazione e nella stampa del *Voyage pittoresque*, opera in 5 volumi edita tra il 1781 e il 1786. Cfr. Grell (1982, p. 40n); De Seta (2001, pp. 164-72).

In definitiva, la rovina domestica e mediocre mantiene la traccia viva di un campo di forze che si configura, ancora più propriamente, come una memoria dei gesti⁴². Gli oggetti, infatti, stanno in rapporto reciproco grazie alla mediazione delle azioni degli esseri umani: nella disposizione delle cose si riflette una certa comprensione del mondo e una sua organizzazione. L'istantanea di una dinamica si prolunga, attraverso la rovina, in un movimento. La posizione di uno scheletro di una donna intenta a fare il bucato mostra, come nota Bergeret de Grancourt, la tensione attraverso l'immobilità della traccia: «tutta l'attitudine è qui interamente nel movimento che indica tutto ciò, e si resta in estasi su uno spazio di 1700 anni» (Bergeret de Grancourt, 1895, p. 315, trad. mia).

Allo stesso modo, nella distribuzione dei locali del piccolo Tempio di Iside, uno dei monumenti evocati più di frequente nelle descrizioni di Pompei, traspaiono i gesti vissuti ed eseguiti dei sacerdoti e dei fedeli che, a loro volta, rivelano tutto il segreto dalla religione e degli inganni preteschi: «ai due lati dell'altare ci sono due passaggi per entrare in questa volta. Di solito, i preti utilizzavano questi spazi vuoti dietro l'altare per far agire o parlare secondo il loro volere le divinità che vi si adoravano (Nota: si veda l'*Histoire des Oracles* di M. de Fontenelle)» (Latapie, 1953, p. 230, trad. mia)⁴³. Lo spazio stesso diviene così una rovina nella quale si incidono, assieme alle pratiche della religione, la logica dei suoi riti e i presupposti della credenza: una *Histoire des Oracles* alternativa e convergente con quella di Fontenelle può essere scritta leggendo la storia stratificata nelle pietre.

Attraverso la rovina domestica che nasce a Pompei e a Ercolano si apre allora una conoscenza possibile della contingenza, vale a dire di ciò che è storico e irreversibile: essa trattiene ciò che non si fonda nella necessità del bisogno, ma che si determina nelle scelte e nei casi di un istante, diventando struttura, storia e civiltà. È la logica dell'arbitrio e del quotidiano quella che traspare dalla rovina mediocre: negli oggetti di lusso Lalande scopre

42. Per una riscoperta contemporanea di una archeologia del gesto, proprio in relazione a Pompei, si veda Van Andringa (2021).

43. Considerazioni simili si trovano anche in Roland de la Platière: «Dietro il teatro, c'è un piccolo tempio quasi integro. Il santuario offre, secondo ciò che si dice, il luogo nel quale si pronunciavano gli oracoli, così come quello nel quale si nascondevano i sacerdoti – dietro un muro, sotto una volta, nel quale ci sono due entrate molto basse» (Roland de la Platière, 1780, p. 208, trad. mia). Nell'*Histoire des oracles* (1688), riscrittura del *De oraculis* di Anton Van Dale, Fontenelle denuncia l'impostura religiosa e politica che si cela nella pratica degli oracoli degli antichi (cfr. Fontenelle, 2021). Cfr. Hazard (1961, trad. it. pp. 126-31); Spink (1960, trad. it. pp. 334-6).

così un'universalità della cultura che nasce «non nel piacere né nell'utilità», ma nell'uso e nella contingenza (Lalande, 1769, pp. 125-6, trad. mia).

In conclusione, il vero oggetto della rovina domestica è l'antropologia⁴⁴: il tempo stratificato non è altro che un tempo inclinato che rivela il carattere storico della civiltà degli esseri umani e della loro cultura. Nella rovina si depositano la continuità e le discontinuità delle pratiche e delle convinzioni che attraversano la vita quotidiana. È per questo che nella rovina del pane ritrovato nelle città vesuviane, «decano di tutti i pani impastati sul globo», Mercier vede rinascere, sotto forma di «diciassette secoli di mangiatori di pane», tutta l'umanità e la sua storia (Mercier, 1999, p. 651, trad. mia).

2.5

Le rovine del Vesuvio

Nel 1739, discendendo in quella miniera che erano gli scavi di Ercolano, Charles de Brosses non può evitare di notare come il sottosuolo della città riveli una vera e propria stratificazione della distruzione e della rovina:

Tra Ercolano e il suolo esteriore si intravede qualche resto di un'altra piccola città un tempo costruita al di sopra di quella, e allo stesso modo ricoperta da una nuova eruzione del Vesuvio. È sulle rovine di queste due città che oggi è costruito il nuovo borgo di Portici, dove il Re delle due Sicilie e molti Signori della sua Corte hanno le loro case di campagna, in attesa che qualche rivoluzione simile alle precedenti lo faccia scomparire, e che si costruisca un altro borgo al quarto piano (de Brosses, 1750, p. 5, trad. mia).

Qualche anno dopo, Lalande sostiene che i piani della lava – e delle città che si sono succedute l'una sulle ceneri dell'altra – siano sette (cfr. Lalande, 1769, p. 86). Pompei stessa è costruita con una pietra lavica, ulteriore prova, come scrive Latapie, del «gran numero di eruzioni del Vesuvio» (Latapie, 1953, p. 243, trad. mia). Le rovine, a Ercolano, rimandano dunque ad altre rovine, in una stratificazione della distruzione che produce sempre nuova storia e nuova memoria: è così che le rovine passate di Ercolano sembrano anticipare quelle future di Portici. Tutto il mondo pare essere destinato alla rovina: osservando il Museo di Portici, Anne-Marie du Boccage prefigura

44. Sulla natura antropologica dell'archeologia cfr. Van Andringa (2021, p. 11).

un futuro nel quale quella collezione di rovine sarà ridotta in rovina, a sua volta seppellita sotto una nuova eruzione del Vesuvio⁴⁵.

Agli occhi dei viaggiatori del Settecento, pertanto, le rovine non sembrano più parlare solo di una storia particolare – quella di Ercolano e di Pompei –, ma della storia e delle strutture del tempo: la permanenza delle civiltà passa attraverso la distruzione che le rende rovina. È proprio alle vicissitudini della storia umana, rappresentate dalla rovina, che Roland de Platière offre le sue libagioni: «facemmo su queste rovine una piccola cena, durante la quale mi sono occupato a lungo dell'instabilità delle cose umane» (Roland de la Platière, 1780, p. 227, trad. mia; cfr. *ivi*, p. 216).

Se tutta la storia degli uomini appare come una catena continua di civiltà discontinue, di vite interrotte che producono una memoria dei gesti dell'uomo sempre di nuovo incisi nella materia, è il Vesuvio, presenza inquietante a margine della visita a Pompei ed Ercolano, che sembra costituire il motore immobile della storia. Osservare la rovina conduce ad alzare lo sguardo verso il Vesuvio: i viaggiatori francesi del secondo Settecento non mancano quasi mai di dedicare una giornata del loro *tour* a salire sulle pendici del vulcano. In molti casi, il racconto dell'ascesa diviene l'occasione per esporre teorie scientifiche sull'origine dei fenomeni vulcanici, che spesso riconoscono in Buffon il loro interlocutore privilegiato. De Brosse indirizza la sua lettera dedicata al Vesuvio proprio all'intendente del Jardin du Roi (cfr. de Brosse, 1798, t. I, p. 212), Dupaty fa di Plinio «un primo Buffon» (Dupaty, 1788, p. 288, trad. mia), mentre nel *Saggio o notizia succinta sulle cause e l'origine dei Vulcani* del *Voyage pittoresque* si rimanda al «quadro che Buffon, questo pittore eloquente della natura, fa di questi terribili sfiatatoi del nostro globo nella sua *Teoria della Terra*» (Saint-Non, 1781-1786, t. II, p. 150, trad. mia). Tutto ciò contribuisce a intrecciare la riflessione sul Vesuvio a quella sulla storia naturale che, come si è mostrato, si interroga in quegli anni sull'irreversibilità e la storicità dei tempi della natura (cfr. *supra*, CAP. I).

È attraverso tale filtro che si insinua il sospetto che il Vesuvio del Settecento non sia più quel vulcano che ha distrutto le due città romane. Le differenze tra il suolo che ricopre Pompei e quello invece che seppellisce Ercolano e la presenza di molti morti nella prima città a fronte dei pochi

45. Parlando delle rovine raccolte nel museo di Portici, du Boccage scrive: «Sarebbe da augurarsi che le si portasse più lontano. Ho paura che un giorno il Vesuvio seppellisca di nuovo questi tesori tratti, a grandi spese, dal centro della Terra dove questo stesso vulcano le sommerse» (Boccage, 1764, p. 285, trad. mia).

scheletri ritrovati nella seconda conducono, inoltre, i viaggiatori a ipotizzare che la distruzione dei due abitati sia avvenuta secondo modi diversi. Se Pompei, come scrive Bergeret de Grancourt, «è stata seppellita (*ensevelie*) all'incirca 1700 anni fa [...] da un ammasso di ceneri, di acqua e di piccole pietre pomici», Ercolano «è stata inghiottita [...] da una vera lava», che ha dato il tempo agli abitanti di fuggire (Bergeret de Grancourt, 1895, p. 314, 318, trad. mia). Tutto ciò induce gli osservatori a domandarsi da dove venga quell'enorme quantità di materiali che ha sommerso Pompei. Lalande, riprendendo le ipotesi del padre Della Torre, sostiene che sia il corpo stesso del Vesuvio ad aver fornito le pietre che l'eruzione ha scaraventato lontano da esso: vi è più di una testimonianza, del resto, che il monte avesse un tempo una conformazione differente, e fosse più grande e più alto (cfr. Lalande, 1769, p. 169). Acquista così un nuovo senso l'idea, ripetuta da de Brosses e da Bellicard, l'architetto che accompagna Cochin nel suo viaggio, secondo la quale le due città «perirono tutte intiere e rimasero seppellite sotto le *rovine del Vesuvio*» (Cochin, Bellicard, 1754, p. XXXIV, trad. mia). Se il vulcano produce rovine è perché esso stesso è una rovina: la storia degli uomini si prolunga in quella della natura e l'una agisce sull'altra poiché entrambe condividono una medesima temporalità irreversibile. Il Vesuvio è rovina di sé stesso, così come il Colosseo, nella presenza dell'assenza, rimanda al passato remoto dei suoi differenti stadi: del resto, agli occhi di de Brosses il monte Somma, una delle vette del Vesuvio, «assomiglia ancora oggi al Colosseo di Roma, di cui una metà della figura è distrutta» (de Brosses, 1750, p. 44, trad. mia).

Il suolo stratificato di Ercolano non racconta solo la storia della città romana, ma anche quella del vulcano: attraverso il tempo degli uomini, la natura ritrova la propria storia, riconoscendosi nell'immagine e nelle strutture di una temporalità univoca e irreversibile che, in quei medesimi anni, erano nate a fianco di Lisbona e del suo terremoto.

«Un antiquario di una nuova specie» Monumenti e medaglie della natura

3.1

Conchiliologia e conchiliomania

Continuarono gli studi, ma senza passione, stanchi dell'eocene e del miocene, del monte Jorullo, dell'isola Giulia, dei mammoth siberiani e dei fossili che tutti gli autori paragonavano puntualmente a «medaglie che costituiscono testimonianze autentiche», tanto che un giorno Bouvard gettò lo zaino per terra, e dichiarò che non sarebbe andato oltre (Flaubert, 1881, trad. it. p. 1031).

Nel terzo capitolo dell'opera omonima di Gustave Flaubert (1821-1880), Bouvard e Pécuchet, nel loro percorso lungo tutte le discipline del sapere umano, intraprendono lo studio della chimica, che li conduce a interrogare la medicina, l'anatomia e l'igiene. Ben presto, stufo delle inutili e contraddittorie prescrizioni degli studiosi, i due amici si ritrovano a osservare le stelle: il gorgo della vorace curiosità li conduce così a ripercorrere i principali studi sulla geologia e la storia della Terra. Ne *Les Époques de la nature* di Buffon scoprono l'origine dei pianeti dallo scontro tra una cometa e il Sole, nelle *Harmonies* di Bernardin de Saint-Pierre l'intimo ordine di una natura che appare come «una sorta di San Vincenzo de' Paoli, sempre intento a prodigarsi in opere di bene» (ivi, p. 1015). Incontrano poi Cuvier e il terremoto di Lisbona, Lamarck, Geoffroy Saint-Hilaire e il *Telliamed*. È di fronte al moltiplicarsi delle ipotesi e delle cause che Bouvard e Pécuchet si stancano, come si è letto in apertura di capitolo, di un sapere che non riesce a restituire certezze, ma solo dubbi e spiegazioni momentanee. A disgustarli sono in particolare tre aspetti della storia naturale: l'eocene e il miocene evocano l'incertezza della nomenclatura e delle classificazioni, tanto delle epoche quanto delle specie, e il carattere ipotetico-ricostruttivo del sapere sul passato primordiale del globo; l'isola Giulia, che comparve e scomparve nel tratto di mare tra Pantelleria e la Sicilia a seguito di fenomeni vulcanici e il Monte Jorullo, vulcano sorto in Messico nel 1757, portano

con sé i problemi della trasformazione della superficie terrestre e del catastrofismo tellurico e vulcanico; infine, i mammut siberiani, di cui Buffon aveva parlato ne *Les Époques de la nature*, richiamano i dibattiti sullo statuto dei fossili e del sapere che li interroga. In quest'ultimo caso, ciò che pare stancare Bouvard e Pécuchet è la metafora che fa dei fossili delle *medaglie della natura*: è nella ripetitività del paragone che essa sembra presentarsi come il luogo comune di tutta un'epoca. Se i fossili sono medaglie è perché la storia naturale è una specie di storia civile: tra le due vi è sovrapposizione di modelli temporali e di pratiche di indagine. Non è un caso, allora, che Bouvard e Pécuchet, stufi della ricerca sulla natura, facciano agire insensibilmente la metafora che li aveva disgustati: dalle medaglie della natura essi passano alle medaglie della storia degli uomini, facendosi archeologi. Le tracce della storia dei popoli e delle nazioni non sono però meno incerte di quelle della natura, e il tarlo del pirronismo storico si insinua ben presto tra le maglie dell'indagine: «le medaglie a volte ingannano. Sotto Carlo IX si battevano monete con il conio di Enrico II» (ivi, p. 1060).

Bouvard e Pécuchet si collocano così alla fine di un'epoca delle indagini sulla natura: il catastrofismo, che intorno al 1755 ridefinisce il paradigma stesso della storia naturale, e i dibattiti sulla nomenclatura e sui confini tra le specie, che avevano animato gli sforzi e le riflessioni metodologiche di Linneo e Buffon, appaiono qui solo come stanche posture intellettuali. È però in particolare la metafora che fa dei fossili «delle medaglie che costituiscono testimonianze autentiche» ad attirare la nostra attenzione: ciò che a Bouvard e Pécuchet appare privo di potere esplicativo e come depotenziato nella ripetizione, se osservato dall'altro lato della catena della storia, si rivela come un nodo palpitante della riflessione settecentesca sulla natura. Che cosa significa che i fossili sono le medaglie della natura? Qual è il ruolo della metafora nel costituire tutto un campo di indagine? Qual è la temporalità che, attraverso l'immagine, scivola dalla storia civile a quella naturale? E ancora, qual è il rapporto tra le medaglie e le rovine, oggetto della nostra indagine?

Per tentare di rispondere a tali questioni occorre partire dai *fossili*. Nella modernità tale termine, come ricorda d'Holbach nell'articolo FOSSILE dell'*Encyclopédie*, indica «tutte le sostanze che si traggono del seno della terra» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. VII, p. 209b, trad. mia). Del resto, fin dalla pubblicazione nel 1565 del *De omni rerum fossilium genere* di Conrad Gesner (1516-1565), l'indagine sui fossili si propone come un tentativo di esplorare e declinare la categoria stessa di fossile, sotto la quale

si raccolgono fenomeni differenti¹. Alcuni di questi, nella somiglianza tra certi reperti che vengono tratti dalla terra e i corpi organici, interrogano i processi che, per riprendere il lessico dell'*Encyclopédie*, pietrificano il vivente². È, del resto, solo nel XIX secolo che lo spettro di significati di “fossile” si stabilizza, venendo a coincidere con il senso odierno del termine (cfr. Rudwick, 1972, p. 2).

Nel linguaggio del Settecento, secondo d'Holbach (art. FOSSILE) «si distinguono due specie di fossili»: la prima, quella dei «*fossili nativi*» è composta da tutti quegli oggetti, come le pietre, i cristalli e i metalli, che «sono stati formati nella terra», mentre la seconda, quella dei «fossili estranei alla terra» è composta da «le conchiglie, le ossa dei pesci e dei quadrupedi, gli alberi, le piante, ecc. che si trovano seppelliti nelle viscere della Terra dove sono stati portati accidentalmente» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. VII, p. 210a, trad. mia). Ad attirare l'attenzione dei naturalisti settecenteschi è, soprattutto, questa seconda categoria di fossili, della quale l'avorio fossile e i depositi di conchiglie sono gli oggetti privilegiati. Con avorio fossile, spiega d'Holbach nell'articolo a esso dedicato nell'*Encyclopédie* (IVOIRE FOSSILE), ci si riferisce a quei «denti di una grandezza smisurata e simili a grandi corna che sono stati trovati spesso sottoterra»: mentre alcune popolazioni tartare ritengono che si tratti dei resti di «un animale enorme che chiamano *mammon* o *mammut*» e che «abita sottoterra, e muore non appena veda la luce solare», l'enciclopedista, sulla scorta di Buffon, li attribuisce a degli elefanti che in passato avrebbero abitato la Siberia e le regioni settentrionali d'Europa, testimoniando di come quei luoghi godessero, un tempo, di un clima più dolce (cfr. ivi, t. IX, pp. 63a-64a, trad. mia). Con il passare degli anni le due spiegazioni convergono: l'avorio fossile, nel linguaggio di Bouvard e Pécuchet, coincide con i resti di quei mammut – ormai non più animali mitologici – che con frequenza sono paragonati a medaglie della natura.

Se l'avorio fossile ha una storia soprattutto settecentesca, lo stesso non si può dire per i depositi di conchiglie che si trovano lontano dai mari.

1. Sui fossili e la loro storia cfr. Rudwick (1972, pp. 1-48).

2. All'articolo PÉTRIFICATION dell'*Encyclopédie*, anch'esso a firma di d'Holbach, si legge che la pietrificazione «è un'operazione della natura, attraverso la quale un corpo del regno vegetale, o del regno animale, è convertito in pietra, conservando sempre la forma che aveva in precedenza» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. XII, p. 468a, trad. mia). Per uno sguardo sugli articoli di mineralogia che d'Holbach scrive per l'*Encyclopédie* e per un'analisi del loro valore nel quadro di una complessiva teoria della Terra cfr. Cristani (2003, pp. 1-31).

Già Senofane di Colofone, aveva notato che «nella terra ferma e nei monti si trovano delle conchiglie», affiancando tale fenomeno a quello delle impronte di foche e di pesci che sono impresse nelle latomie vicino a Siracusa (*I presocratici*, 1969, DK21B33, p. 161). Anche Ovidio, nel contesto del radicale trasformismo che rende «mare quello che un giorno era terra fermissima», fa ricordare al suo Pitagora come «lontano dal mare si dissepelliscono spesso conchiglie marine e ancora sono state trovate in cima ai monti» (Ovidio, 1979, xv, vv. 264-265, trad. it. p. 617). Tale fenomeno è osservato con costanza dall'antichità alla modernità e lo si ritrova nei principali autori seicenteschi e settecenteschi che trattano di fossili, da Niels Stensen (Stenone) fino a Antonio Vallisneri e a Anton Lazzaro Moro, autore nel 1740 di un'opera intitolata *De' crostacei e degli altri corpi marini che si truovano su' monti*³. Se i depositi di conchiglie costituiscono un oggetto privilegiato nell'indagine sui fossili, capace di interrogare la categoria stessa che con quel termine si definisce, è perché essi pongono immediatamente il problema dello *spostamento* e del *trasporto*⁴. I fossili marini sulle cime dei monti sono cioè *fuori luogo* e *stranianti*: essi assomigliano a una natura che si colloca a centinaia di chilometri di distanza da quella nei quali sono stati trovati. A tutto ciò si aggiunga che, a differenza dell'avorio fossile, le conchiglie non possono essersi mosse da sole: esse, dunque, sembrano di per sé rivelare un tempo altro nella storia della Terra, evocando la questione delle rivoluzioni del globo e del mutamento della superficie del pianeta.

È così che la modernità si interroga sull'origine dei fossili, dando essenzialmente tre tipi di spiegazione: una prima, difesa da Robert Plot e Martin Lister, li ritiene una specie di *pierres figurées*, un gioco della natura (*lusus naturae*) che si diverte ad abbozzare forme dappertutto attraverso una qualche *vis plastica*; una seconda, che trova nel botanico Tournefort un suo deciso sostenitore, fa delle conchiglie una produzione specifica di semi di organismi che sarebbero caduti o penetrati nella materia bruta; una terza, tra i cui partigiani si trovano Leibniz e Hooke, identifica i fossili con i resti di veri e propri organismi, trasportati da cause endogene nel luogo dove giacciono⁵. I primi due modelli, che si richiamano alla tradizione lucreziana e avicenniana della generazione spontanea e, in alcuni casi, alle sue riprese rinascimentali (cfr. Rappaport, 1997, p. 106; Rossi, 1979, pp. 25-31),

3. Sulla fortuna moderna dell'indagine sulle conchiglie e sui fossili si vedano le pagine di Rossi (1979, pp. 21-148).

4. Su questo punto si veda ciò che scrive Rappaport (1997, pp. 105-6).

5. Sulle differenti spiegazioni della possibile origine dei fossili cfr. *ivi*, pp. 105-35. Sui *lusus naturae* in età moderna cfr. Baltrušaitis (1995, pp. 87-149).

appaiono, a inizio Settecento, come contaminati con certo ateismo: nello spreco di forme privo di finalità pare riflettersi, come nota il naturalista zurighese Johann Jakob Scheuchzer (1672-1733), il ruolo attivo che il caso giocherebbe nei processi della vita, facendo dei difensori di tali teorie dei «soldati di Epicuro» (cit. in Rappaport, 1997, p. 132, trad. mia).

L'idea che i fossili siano veri e propri resti di organismi è difesa, con argomenti tratti dalla geometria dei solidi, da Niels Stensen (1638-1686)⁶, in un'opera che segna la storia dell'indagine sulla Terra e i suoi strati: *De solido intra solidum naturaliter contento dissertationis prodromus* del 1669. Osservando la composizione delle rocce toscane, Stensen arriva a dimostrare l'origine naturale delle conchiglie fossili – solidi che si trovano dentro altri solidi – e la compatibilità tra la storia sacra e quella profana, soprattutto per ciò che riguarda il Diluvio⁷. Di tale idea, variamente interpretata, si appropria il pensiero ortodosso cattolico: il deposito di conchiglie sulle montagne appare una prova inconfutabile dell'azione del Diluvio universale che, sommergendo tutti i continenti, avrebbe ridistribuito i corpi mari-

6. Niels Stensen, spesso italianizzato in Stenone, compì studi di medicina a Copenaghen, dove conobbe Thomas Bartholin, celebre anatomista che aveva scoperto i vasi linfatici del corpo umano. Fu probabilmente proprio Bartholin a suscitare l'interesse di Stensen per i fossili. Stenone proseguì gli studi ad Amsterdam, a Leida e a Parigi, fino a quando, nell'estate del 1666 non si trasferì a Firenze, alla corte dei Medici, all'epoca vero e proprio centro culturale e scientifico di portata europea. Qui si convertì dal luteranesimo al cattolicesimo. Nel 1675 fu ordinato sacerdote e due anni dopo vescovo. Cfr. Cutler (2003, trad. it. pp. 13-56, 141-8).

7. Stensen formulò una serie di leggi geometriche che potessero permettergli di indagare i modi della formazione dei fossili – solidi dentro altri solidi – e degli strati geologici, secondo il principio per il quale «dato un corpo dotato di una certa forma, prodotto secondo le leggi di natura, si tratta di trovare, nel corpo stesso, le evidenze che mostrino il luogo e i modi della sua formazione» (Stensen 1669, pp. 5-6, trad. mia). Nel *De solido intra solidum*, Stensen si mostra convinto che la Toscana possa essere un osservatorio privilegiato su fenomeni che hanno validità generale. Egli, pur consapevole della complessità delle sovrapposizioni temporali possibili che si riscontrano nei fossili e negli strati della Terra, riconduce la formazione del terreno a sei fasi di sviluppo: la superficie primordiale del pianeta era, in origine, coperta di acqua, che depose i primi strati di sedimenti. Quando l'acqua si ritirò, gli strati, ormai divenuti roccia, furono erosi dal basso per l'azione del fuoco e dell'acqua, che sottraeva loro stabilità ampliando le cavità sotterranee del globo e determinando crolli superficiali. Ricominciò poi un secondo ciclo di sommersioni, depositi e crolli, ma a partire da una superficie terrestre già attraversata da montagne e vallate. Stenone mostra la conformità di tale processo al racconto biblico: la prima serie di eventi corrisponde al primo giorno della creazione, la seconda al Diluvio universale. Oltre al testo di Stensen (1669), cfr. Rossi (1979, pp. 37-9); Cutler (2003, trad. it. pp. 108-24). Sul metodo di Stensen, cfr. Lærke, Andrault (2018, pp. 177-200, 201-29).

ni sulla superficie della Terra⁸. È questa l'opinione che l'abbé Pluche (1688-1761) esprime, sulla scorta di Woodward, ne *Le Spectacle de la nature*, opera che nel XVIII secolo gode di una enorme diffusione⁹: le conchiglie che si trovano lontane dal mare sono, agli occhi dei lavoratori delle miniere, una prova inconfutabile dell'azione del Diluvio universale. Nella natura niente accade invano, ma tutto è spettacolo che rimanda al progetto del creatore: «Queste pietrificazioni, all'apparenza inutili, parlano a tutti gli occhi. Tale linguaggio è inteso dal popolo più rozzo. Esse sono dei monumenti che la Provvidenza ci ha lasciato del più memorabile di tutti gli eventi» (Pluche, 1732-1750, t. III, pp. 517-8, trad. mia). L'origine diluviale di depositi fossili di conchiglie, difesa anche da l'abbé Lelarge de Lignac nelle *Lettres à un Ameriquain* con le quali egli reagisce all'*Histoire naturelle* di Buffon¹⁰, appare però pericolosa ai Gesuiti del "Journal de Trévoux" del febbraio 1736: voler trovare delle prove per ciò che è confermato dalla rivelazione più autentica significa introdurre il dubbio e il pirronismo in ciò che è più certo¹¹. Ciò che abbisogna di una prova può anche dimostrarsi falso, dato che ogni prova richiama un'interpretazione e una teoria.

L'intuizione dei Gesuiti si rivela corretta: il nesso tra le conchiglie e il Diluvio si mostra infatti tutt'altro che univoco e il tentativo di conciliare mutamento della Terra e creazionismo scritturale sembra vacillare. Ciò che infatti all'inizio appare una prova, si rivela ben presto un capo d'accusa: se a un primo sguardo i depositi di corpi marini sulle vette delle montagne paiono parlare di una sommersione quasi totale delle terre emerse compatibile con il racconto biblico del Diluvio universale, a una riflessione più at-

8. Sulle interpretazioni ortodosse dei fossili sulle montagne cfr. Cristani (1994, p. 103).

9. Su Pluche, la sua opera e la sua diffusione, anche *malgré lui*, si veda Seguin (2006).

10. «Considero uno stravagante disperato ogni naturalista che, avendo studiato nelle miniere e nelle rocce la maniera nella quale le conchiglie fossili sono incorporate nelle pietre e nei massi, dubiti per un istante che il mare si sia elevato sopra le montagne e poi ritirato nei confini dove noi lo vediamo. Questa conseguenza è così legittima e manifesta che per poterla rigettare occorre un interesse onnipotente. Se il Diluvio non allarmasse le passioni, se non distruggesse l'idea di bontà imbecille che si attribuisce a Dio al posto di quella dell'amore dell'ordine e della giustizia, se non dimostrasse la verità della rivelazione, lo si troverebbe adatto a spiegare la dispersione delle conchiglie fossili sui nostri continenti» (Lelarge de Lignac, 1751, t. II, v, pp. 54-5, trad. mia).

11. «Alla fine, il disegno di Woodward di voler trovare nella natura stessa le prove del Diluvio è lodevole: tuttavia, si può fare del tutto a meno di queste prove, sempre equivoche e spesso più capaci di infirmare un punto che è, del resto, del tutto dimostrato dalla rivelazione più autentica, più sacra e più universale» ("Mémoire pour l'histoire des sciences et des beaux arts", 1736, art. XVII, p. 252, trad. mia).

tenta essi rivelano fenomeni di tutt'altra natura. L'enorme numero di conchiglie e i depositi degli stessi, ordinati secondo piani orizzontali e paralleli, sembrano rinviare a un'azione lenta, calma e ripetuta delle acque e non a un evento unico e violento come il Diluvio: i depositi fossili di corpi marini appaiono così, come scrive Nicolas-Antoine Boulanger (1722-1759), enciclopedista e ingegnere dei ponti e delle strade del regno di Luigi XV, «la peggiore di tutte le prove di questo grande evento» (Boulanger, 2006, p. 113, trad. mia).

Le conchiglie, dunque, acquisiscono lo statuto di prova cruciale baconiana: al confine tra storia religiosa e storia della natura esse divengono un terreno di mediazione che mette di fronte istanze teoretiche e presupposti temporali differenti, permettendo il passaggio e la traduzione vicendevole di linguaggi eterogenei. Le conchiglie fossili divengono così un *oggetto-laboratorio* della storia naturale moderna, all'altezza del quale si sperimentano e si inventano metodi e pratiche della ricerca: è proprio per queste ragioni che il fisico Réaumur (1683-1757) nel 1720 può affermare che «non vi è ricerca alla quale i naturalisti si siano dedicati più generalmente negli ultimi quaranta o cinquanta anni di quella sulle conchiglie fossili» (Réaumur, 1720, p. 400, trad. mia). Tutto ciò accade perché le conchiglie sottopongono la storia naturale alla *prova dell'interpretazione*: esse, come scrive Flaubert, sono *medaglie* che parlano di epoche sommerse dal tempo e di differenti conformazioni del globo terrestre. I fossili, pertanto, evocano il problema della *ricostruzione storica*: come le medaglie che effigiano imperatori e battaglie sono testimoni di eventi ed epoche passate, così le conchiglie sono le tracce di antichi stati del pianeta. I fossili sono dunque gli strumenti che permettono allo storico della natura di ricostruire, a partire da qualche frammento, tutta una scena del tempo, acquisendo la stessa funzione che le medaglie hanno per l'antiquario. Tale sovrapposizione di saperi e discipline che fa delle *conchiglie le medaglie della natura* ricorre spesso nell'indagine filosofica della seconda metà del Settecento: come si vedrà, da Buffon a Boulanger, passando per Ottaviano Guasco, il ricorso a tale metafora è costante e pervasivo. È dunque un *atto metaforico* che si colloca al centro dei processi di definizione della storia naturale settecentesca: che cosa significa fondare una scienza su una metafora? E qual è il valore della metafora? Quale la sua funzione? Per tentare di rispondere a tali questioni occorre allargare lo sguardo sulle conchiglie nella Francia del Settecento.

All'epoca, l'interesse per le conchiglie si afferma come un fatto intellettuale maggiore: la *conchylologie* si presenta, nelle parole dell'enciclopedista

e naturalista Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765)¹², come una delle parti principali della storia naturale, assieme alla litologia. «Le conchiglie, scrive d'Argenville, trattate come delle bagatelle da molti, sono considerate assai diversamente dal Filosofo»: esse, come «tutte le più piccole cose nella natura» (d'Argenville, 1742, p. 109, trad. mia), aprono infatti la prospettiva di una *scienza della minuzia*, che ritrova il mondo nel dettaglio¹³. Il sorgere dell'attenzione per le conchiglie nella Francia del Settecento è testimoniata anche dal *Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles* (1736) con il quale il mercante d'arte e di antichità Edme-François Gersaint (1694-1750)¹⁴ tenta di promuovere, assecondando un gusto recente del pubblico, la vendita di una serie di conchiglie che egli stesso è andato ad acquistare in Olanda. Nella Parigi di inizio Settecento, sulla scorta dell'imponente collezione di conchiglie del botanico Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708), comincia a diffondersi infatti un nuovo gusto per il collezionismo dei reperti di storia naturale (cfr. Gersaint, 1736, p. 5). A fianco delle raccolte di medaglie e monete antiche si pongono le collezioni di conchiglie: scorrendo la descrizione dei principali *cabinets d'histoire naturelle* della Francia che d'Argenville offre nel suo trattato, ci si trova di fronte, come nel caso della collezione del dottor Mahudel, a una «alleanza stretta tra la storia naturale e quella dell'antichità» (d'Argenville, 1742, p. 207, trad. mia). Nelle parole dell'enciclopedista si avverte la dinamica di un mutamento in atto: la nuova moda preme, al punto che in molte collezioni «le conchiglie e le pietrificazioni si distinguono e aumentano ogni giorno» (ivi, p. 114, trad. mia). La conchiliologia sembra così quasi divenire una conchiliomania.

Tale processo di affiancamento e progressiva sostituzione, nelle collezioni parigine, delle conchiglie alle medaglie, che costituisce «uno dei più significativi cambiamenti di gusto verificatisi fra i collezionisti parigini nel corso del XVIII secolo» (Pomian, 1987, trad. it. p. 166), è testimoniato dall'analisi di settecentoventitré raccolte eseguita da Krzysztof Pomian, che riassume così la sua ricerca:

Fra il 1700 e i 1720 il 39 per cento dei collezionisti parigini si interessava alle medaglie sia in modo esclusivo sia accanto ad altri oggetti: dipinti, stampe, curiosità varie. Ma già nel trentennio successivo le medaglie figurano nei gabinetti soltanto

12. Su d'Argenville cfr. Kafker, Kafker (2006, pp. 12-6).

13. Sul rapporto tra dettaglio e totalità in d'Argenville, attraverso un'indagine sulle tante declinazioni della tensione tra collezione e mondo cfr. Lafont (2012).

14. Su Gersaint e il suo ruolo nel collezionismo parigino cfr. Glorieux (2002).

per il 21 per cento. Questa percentuale scende all'8 per cento fra il 1750 e il 1790. Nello stesso periodo di tempo un percorso esattamente inverso viene compiuto dagli oggetti di storia naturale: conchiglie, minerali, esemplari anatomici e botanici e così via. Questi aumentano dal 15 per cento degli anni 1700-1720 al 21 degli anni 1720-50, fino al 39 degli anni 1750-1790 (ivi, p. 163, trad. it. modificata).

Alla metà del secolo, medaglie e conchiglie sono presenti nella stessa misura nelle collezioni degli amatori parigini, ma seguono una traiettoria differente: all'ascesa dell'interesse per le seconde corrisponde la diminuzione di quello per le prime. Si tratta dunque di una vera e propria *sostituzione* della storia antiquaria con la storia naturale: ma cosa significa "sostituzione"?

Il collezionismo delle medaglie e delle conchiglie implica tutta una serie di pratiche che vanno dalla pulizia e la lucidatura degli oggetti, necessarie per valorizzarli senza alterarli, fino alla loro collocazione in cassetti di specifici armadi, detti *médailleurs* o *coquillers* (cfr. Guichard, 2015, pp. 152-4). In particolare, a rivestire una significativa importanza è la disposizione della collezione secondo la logica dei *parterres* dei giardini: la divisione in aiuole e compartimenti, così come quella in sezioni e griglie, rende espliciti i criteri che presiedono allo sforzo tassonomico e di classificazione che attraversa il Settecento¹⁵. Combinando le ragioni del vero con quelle del bello, i naturalisti fanno dell'armonia, vale a dire del rapporto reciproco tra le parti, un principio che permette di riordinare il mondo, spazializzando il sapere in una enciclopedia visibile¹⁶. Del resto, un buon *cabinet d'histoire naturelle*, si legge nell'articolo omonimo dell'*Encyclopédie*, deve essere «un *abregé* dell'intera natura» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. II, p. 489a, trad. mia), che non ne riproduce l'andamento, ma ne immagina un'organizzazione relativa – a misura di uomo – capace di fingere una via per entrare dentro le cose del mondo. È nello sforzo che riorganizza il

15. Charles de Brosses, visitando le collezioni di storia naturale dell'Accademia di Bologna, nota l'importanza che gli armadi nei quali sono raccolti i reperti hanno nel determinare il «buon ordine delle collezioni» stesse: è proprio dall'organizzazione dello spazio che passa quello del sapere (cfr. de Brosses, 1798, t. I, pp. 338-9, trad. mia). Cfr. anche Guichard (2012), Foucault (1966). Sul valore cognitivo del *parterre* in relazione ai giardini cfr. Bredekamp (2012).

16. «Spogliato del linguaggio ornamentale che lo caratterizza in prima istanza, il *parterre* funziona anche come una divisione di uno spazio tassonomico più largo che permette di collocare, descrivere e classificare. Esso è emblematico del progetto della storia naturale, che punta a descrivere, inventariare e dare un nome alle cose visibili» (Guichard, 2015, p. 156, trad. mia).

mondo, senza tentare di riprodurne l'infinita complessità, che l'uomo può tentare di comprendere il reale¹⁷.

È all'interno di queste dinamiche, dunque, che si deve leggere la sostituzione nelle collezioni parigine delle medaglie con le conchiglie: è una sovrapposizione di pratiche di organizzazione del reale e di presentazione dei suoi frammenti significativi che presiede al passaggio dalle une alle altre. La metafora che fa delle conchiglie delle medaglie della natura, pertanto, si radica in un ben preciso *processo materiale* che sovrappone *pratiche e metodi* dello sguardo e della classificazione, traducendo saperi e abitudini. La metafora non avvicina semplicemente due campi del sapere, ma li interseca, rivitalizzandoli entrambi, e si fa pratica materiale di organizzazione del mondo. Essa presiede così a *una sovrapposizione formale e funzionale* di oggetti differenti¹⁸: le conchiglie sono medaglie della natura perché esse sono inserite nel medesimo reticolo di pratiche e abitudini intellettuali che fino a quel momento aveva permesso di comprendere e interrogare le medaglie della storia.

Allo stesso tempo, la contaminazione tra i metodi della storia naturale e quelli dell'antiquaria dà origine a un nuovo tipo di intellettuale. Le conchiglie si presentano infatti come degli *oggetti-frontiera*¹⁹ che, come nota Gersaint, suscitano l'interesse tanto dei pittori e degli architetti, quanto quello dei naturalisti e dei curiosi, vale a dire degli amatori collezionisti:

Le conchiglie sono l'oggetto della ricerca di due differenti tipi di persone, i naturalisti (*Physiciens*) e i curiosi (*Curieux*). Il fine dei primi, possedendole, è di stu-

17. Cfr. l'articolo CABINET D'HISTOIRE NATURELLE dell'*Encyclopédie*, che è composto da una prima parte scritta dal naturalista Louis-Jean-Marie Daubenton (1716-1799) e da una seconda sezione elaborata da Diderot. Per quest'ultimo, «l'ordine di un *cabinet d'histoire naturelle* non è quello della natura», ma è nella differenza tra l'oggetto e la sua rappresentazione che si apre lo spazio per una conoscenza possibile (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. II, p. 490a, trad. mia). Su CABINET D'HISTOIRE NATURELLE cfr. Wolfe (2009). Sui *cabinets d'histoire naturelle* nel Settecento cfr. Laissus (1964); Pelletier (2012).

18. Sulla metafora come sovrapposizione funzionale cfr. Blumenberg (1960, trad. it. pp. 1-6). Sulle medaglie della natura cfr. Ginzburg (2017, pp. 347-77).

19. Guichard usa tale categoria, nata nell'ambito delle ricerche sull'antropologia e l'etnografia delle scienze, per indicare un «oggetto capace di interessare e sovrapporre temporaneamente pubblici differenti, provenienti da condizioni sociali eterogenee (amatori, professionisti, politici, finanziari, tecnici, museografi), che cooperano a produrre una conoscenza a partire da quell'oggetto, mantenendo però una pluralità di punti di vista. Un oggetto-frontiera è quindi sufficientemente resistente per mantenere un'identità, ma sufficientemente labile per transitare da un mondo sociale a un altro» (Guichard, 2015, p. 151, trad. mia).

diarne le cause, il principio e gli sviluppi, ciò che è propriamente la *recreatio mentis* di Bonanni. Gli altri le ricercano solo per *propter recreationem oculi*, per rilassarsi e per procurarsi una visione piacevole osservandone la varietà di forme e di colori che le ornano. Non pretendo però di sostenere che l'unico motivo dei curiosi che acquistano delle curiosità sia il divertimento, né che il naturalista abbia come fine solo lo studio e non consideri per niente il piacere degli occhi; ma solamente che il piacere che vi trova è solo accessorio per il naturalista, come lo studio e la ricerca lo sono per il curioso (Gersaint, 1736, p. 22, trad. mia).

L'interesse per le conchiglie non testimonia però, come ha sostenuto Pomian, il passaggio da un sapere erudito a uno più propriamente filosofico²⁰: ben più specificamente, è nella contaminazione dei temperamenti e delle intelligenze che la sovrapposizione materiale e metaforica tra conchiglie e medaglie diviene origine di un nuovo atteggiamento teoretico. È unendo lo sguardo del naturalista con quello del curioso che, come si vedrà, si delinea il profilo di quell'«antiquario di una nuova specie», come si definirà Cuvier (cfr. *infra*, CAP. 7), che sa vedere nei fossili e nelle conchiglie delle medaglie della natura (Cuvier, 1992, p. 45, trad. mia).

3.2

Storia civile e storia naturale: la scoperta delle rovine

Nel suo *A Discourse of Earthquakes*, pronunciato in occasione di una seduta della Royal Society e poi stampato nel 1705, il naturalista inglese Robert Hooke (1635-1703)²¹ utilizza, tra i primi, la metafora che riconosce nei fossili delle *medaglie della natura*: «queste conchiglie e gli altri corpi [fossili, *N.d.R.*] sono le medaglie, le urne e i monumenti della natura (*these Shells and other Bodies are the Medals, Urnes or Monuments of Nature*)» (Hooke, 1705, p. 335, trad. mia). Agli occhi del naturalista, i fossili si rivelano essere le tracce (*footsteps*) di una conformazione differente della Terra del passato: è l'azione stessa della natura che ha «mummificato» i succhi vitali dei corpi, preservandoli così dall'azione dei tempi, come gli uomini hanno fatto con i corpi dei faraoni (ivi, p. 316). Conchiglie, piramidi, obelischi, resti ossei, mummie, geroglifici e medaglie appaiono a Hooke come una medesima categoria di oggetti nei quali si è impigliato il tempo, delineando, seppur solo a larghi tratti, una sovrapposizione tra i metodi della sto-

20. Secondo Pomian vale la seguente proporzione: «medaglie : conchiglie = erudizione : filosofia» (Pomian, 1987, trad. it. p. 163).

21. Su Hooke e la sua indagine sulla storia della Terra cfr. Rossi (1979, pp. 31-7).

ria naturale e quelli della storia civile. Il naturalista inglese si inserisce qui in una traiettoria di indagine che trova la sua origine nel *De Dignitate et Augmentis Scientiarum* (1623) di Francis Bacon (1561-1626): radicate nella stessa facoltà, ovvero nella *memoria*, le discipline della storia condividono lo sforzo che le porta a *incalzare* il tempo e l'ignoto, trovando nell'inusuale, nell'occasionale e nel frammentario, sia esso quello della «natura nelle sue eccezioni o variazioni» (Bacon, 2009, p. 204) o quello che emerge nei «resti antiquari, o avanzi della storia» (ivi, p. 207), una via per esplorare il mondo.

Fin dall'opera di Bacon, però, tra storia naturale e storia civile non vi è perfetta convergenza, ma tutt'al più tensione e conflittualità produttiva²²: i due modelli si toccano e si interrogano, in un processo che diviene urgente e radicale nel diciottesimo secolo francese. Il parallelismo tra storia naturale e antiquaria compare, in una coloritura sulla quale ci sarà modo di tornare, nel *De l'usage des statues* di Ottaviano Guasco (1712-1781), amico di Montesquieu e intermediario tra la cultura antiquaria italiana e la filosofia francese²³: «Le medaglie ordinarie son le prove dei fatti storici, i monumenti della storia naturale sono, per così dire, le medaglie della natura, i monumenti anche informi lo sono del progresso delle arti e del gusto. Le statue sono le medaglie dei costumi antichi» (Guasco, 1768, p. x, trad. mia).

È però Buffon, fin dalle prime righe de *Les Époques de la nature* (1778), a fare della prossimità tra storia naturale e storia civile l'impianto architettonico della sua indagine, e non più una risorsa metaforica puntuale:

Come nella storia civile (*histoire civile*) si consultano i documenti (*titres*), si ricercano le medaglie (*médailles*), si decifrano le antiche iscrizioni (*inscriptions antiques*), al fine di stabilire quali siano state le epoche (*époques*) delle rivoluzioni umane, e per fissare le date degli avvenimenti morali, così nella storia naturale (*histoire naturelle*) si deve rovistare negli archivi del mondo (*fouiller les archives du monde*), si devono estrarre dalle viscere della Terra i vecchi monumenti (*monumens*), raccogliere i loro resti (*débris*), e riunire in un corpo di prove tutte le tracce (*indices*) dei cangiamenti fisici che possono farci risalire alle diverse età della natura. È questo il solo mezzo per fissare qualche punto nell'immensità dello spazio e per porre qualche pietra numeraria sulla via eterna del tempo. Il passato è come la distanza: la nostra capacità di vedere, fissandolo, va decrescendo, potrebbe addirittura smar-

22. Sui rapporti tra storia civile e storia naturale in Bacon si rimanda a Manzo (2012). Sulla declinazione della tensione tra storia civile e storia naturale cfr. Rappaport (1997, pp. 83-104).

23. Su Ottaviano Guasco e la sua opera si vedano Griener (2007) e Ferrari (2015).

rirsi, se nei punti più oscuri la storia e la cronologia non avessero posto dei fanali, delle fiaccole (Buffon, 1778a, trad. it. p. 15).

Il tentativo di «penetrare nella notte dei tempi (*percer la nuit des temps*)» (ivi, p. 18, trad. it. modificata), vale a dire di risalire alle conformazioni che la Terra ha assunto nelle varie epoche della sua storia, invertendo la catena del tempo, si realizza ricorrendo ai medesimi strumenti che sono propri all'antiquario. Come quest'ultimo, lo storico della natura ha a disposizione tre risorse principali: i fatti, i monumenti e le tradizioni. Con fatti Buffon si riferisce a tutto ciò che si può ancora constatare nel presente – la composizione della Terra e la sua forma –, mentre i monumenti sono le tracce materiali di antiche conformazioni del globo terrestre. Le tradizioni, infine, sono quella raccolta di testimonianze e racconti, di miti e leggende, che descrivono, e spesso spiegano o interpretano, il senso dei cambiamenti del globo e della storia.

Buffon, nel suo lavoro di storico, individua cinque fatti e cinque monumenti degni di nota: tra i primi, oltre a quelli già ricordati, egli annovera il calore proprio al pianeta e la constatazione che «su tutta la superficie della Terra, e perfino sulle montagne a millecinquecento e duemila tese di altezza, si trovano conchiglie e altri detriti di produzioni marine in quantità enormi» (ivi, p. 19); tra i secondi, egli elenca una serie di fenomeni che hanno a che fare con i depositi fossili di conchiglie e con i ritrovamenti di ossa di elefanti in territori dove, nel presente, i climi rigidi impediscono a quei grandi quadrupedi di vivere (ivi, pp. 25-7). La storia della Terra di Buffon è dunque la medesima nella quale si imbattono, un secolo dopo, Bouvard et Pécuchet: mammut e fossili sono al centro dell'indagine del filosofo.

Ciò che si deve notare è però soprattutto come i depositi montani di conchiglie assumano uno statuto peculiare, venendo annoverati tanto tra i fatti, quanto tra i monumenti. Se ciò accade è perché l'oggetto conchiglia, agli occhi dello storico della natura, appare attraversato da una *temporalità duplice*: da un lato, esso è una *rovina del passato*, vale a dire un reperto anacronistico che, sopravvissuto al suo tempo, continua a testimoniare di un'epoca trascorsa alla superficie del presente; dall'altro lato, esso è radicalmente contemporaneo al suo presente, costituendolo e ponendosi al centro dei processi geologici. I depositi calcarei di conchiglie non delineano solo una conformazione passata del pianeta che non dilegua, ma formano le montagne attuali della Terra: i processi del passato si riflettono in quelli del presente.

Allo stesso modo, le conchiglie rivelano la natura del tempo della Terra: esso si è fatto biografico, vale a dire identico a quello proprio agli uomini. Ogni evento, pur minimo, costituisce la materia di cui è fatto il presente: come un antiquario, per Buffon «rovistare negli archivi del mondo (*fouiller les archives du monde*)» (ivi, p. 15) significa scavare nel tempo e scoprire come esso si sia stratificato nello spazio, divenendo la materia stessa che compone la natura. Se lo storico della natura può intrecciare il suo metodo con quello dell'antiquario è perché Lisbona, come si è mostrato, ha introdotto una temporalità irreversibile nella natura.

L'oggetto dell' «antiquario di una nuova specie» che nasce nella Francia della seconda metà del Settecento non è più dunque un fenomeno naturale che è esempio di una legge e di una causalità geometrica, ma un *monumento*, cioè la traccia di un fatto singolare e irripetibile, *una rovina*. Ora, per Buffon, la rovina è, nello specifico, un dispositivo che, dato il suo ambiguo statuto temporale che la fa essere frammento del passato nel presente, permette di «risalire (*remonter*)» dallo «stato attuale e noto» della Terra «a qualche epoca di uno stato più antico» (ivi, p. 18, trad. it. modificata). La rovina è cioè ciò che è sopravvissuto di un mondo passato. Essa è uno squarcio nella continuità e nella compattezza del presente: è sulla rovina che si può far leva per riavvolgere il tempo. In questo senso, solo alcuni fenomeni e oggetti naturali sono rovine riconoscibili: è il loro carattere straniente, familiare ma inquietante, a riattivare la meraviglia filosofica e dunque la domanda e l'interrogazione.

Tutto ciò acquisisce ancora maggiore consistenza filosofica se si considera il testo stesso di Buffon come una rovina: se si leggono in controluce le pagine de *Les Époques de la nature* si possono scorgere quelle di un'opera allora inedita di Nicolas-Antoine Boulanger, intitolata *Anecdotes physique de l'histoire de la nature*, il cui manoscritto è stato ritrovato negli anni Cinquanta del Novecento²⁴. Nel luglio 1779, in una lettera inviata al "Journal de littérature, des sciences et des arts" dell'abbé Grosier (1743-1823), Nicolas Gosier (1735-1781), autore di opere di chimica e di scienza naturale, accusò Buffon di aver plagiato un manoscritto del defunto Boulanger per comporre *Les Époques de la nature*. Il conte, che in un primo momento manifestò la volontà di rispondere alle accuse, alla fine decise di «mantenere un silen-

24. Il manoscritto è stato rinvenuto parallelamente, e quasi nel medesimo istante, da John Hampton e da Jacques Roger nella Biblioteca del Muséum national d'histoire naturelle a Parigi. Sul ritrovamento cfr. Roger (1953); Hampton (1955); Sandrin (1986, pp. 207-10) e l'introduzione di Boutin a Boulanger (2006, pp. 9-102).

zio assoluto», facendo cadere la *querelle* (Sandrin, 1986, p. 206, trad. mia). Una volta ritrovato il manoscritto nel Novecento, conservato proprio nella Biblioteca del Muséum national d'histoire naturelle a Parigi, ovvero nella biblioteca del Jardin du Roi di cui Buffon era l'intendente, si è potuta verificare la veridicità delle accuse: se l'impianto de *Les Époques de la nature* non ricalca certamente quello delle *Anecdotes*, molti dei fatti e delle prove addotti da quest'ultimo sono stati copiati da Buffon²⁵. Del resto, come mostra bene anche l'*Encyclopédie*, il plagio è nel Settecento una pratica comune, che annoda strettamente riscrittura delle opere altrui e indagine autonoma²⁶.

Oltre ad alcuni brani, dedicati in particolare alla situazione geologica della regione della Mosa, i due testi condividono una medesima idea di temporalità naturale. In Boulanger, però, certi caratteri che in Buffon sono solo abbozzati appaiono esasperati. Le *Anecdotes physique de l'histoire de la nature* si propongono di mostrare come la superficie terrestre sia stata oggetto di enormi cambiamenti, dovuti all'azione delle acque. Il trasformismo ovidiano è qui piegato alla temporalità che nasce a Lisbona: fin dall'epigrafe al testo, anche in questo caso tratta dal xv libro delle *Metamorfosi*, la natura appare il luogo di una vicissitudine continua che non è fatta di flussi e riflussi, ma di una irreversibilità storica. Su questo sfondo, Boulanger tenta di risalire all'«antica situazione della Terra» attraverso il ricorso incrociato a *documenti* e a *monumenti* (Boulanger, 2006, p. 112, trad. mia): le tradizioni dei popoli antichi con i loro costanti riferimenti a «una catastrofe universale», a diluvi, inondazioni e sommersioni – Boulanger, secondo Diderot, leggeva correntemente il latino, il greco, l'ebraico, il si-

25. Buffon negò ogni accusa di plagio, sostenendo di non aver mai letto il manoscritto di Boulanger. Sulla storia del manoscritto e per le prove del presunto plagio di Buffon si vedano Sandrin (1986, pp. 205-11); Roger (1953, pp. 253-4); Hampton (1955, pp. 86-90); Roger (1989, p. 551).

26. Così come nota anche Sandrin (1986, p. 207, n. 9). Sulla riscrittura come pratica intellettuale della filosofia settecentesca si veda ciò che Franco Venturi scrive di Diderot: «prende Shaftesbury, deista entusiasta e lo traduce in un francese personale ed animato. [...] Sa darci una cosa originale e importante senza per questo rinnegare le origini immediate che la hanno fatta nascere. Poco tempo dopo saprà, da un progetto commerciale ed editoriale quale era quello della traduzione dell'*Enciclopedia* di Chambers, arrivare poco a poco a farne un centro spirituale della sua epoca. Che è poi lo stesso mezzo che impiegherà sempre, servendosi liberamente e largamente di idee, di frasi, di interi capitoli altrui, senza per questo far opera meno personale, sapendo dare una *direzione* e una *spinta sua* a quello che passerà per le sue mani» (Venturi, 1988, pp. 54-5). Cfr. anche Leca-Tsiomis che commenta l'articolo *PLAGIAIRE* dell'*Encyclopédie*, vero e proprio manifesto teorico e performativo – essendo anch'esso plagiato dalla *Cyclopedia* di Chambers – del plagio (Leca-Tsiomis, 1999, pp. 194-6).

riaco, il caldaico e l'arabo (Diderot, 1981b, p. 452) – vengono confrontati alle vestigia della natura, vale a dire ai depositi fossili di conchiglie e di ossa di animali e alla composizione stratigrafica del suolo (cfr. Boulanger, 2006, p. 112). È nella conformità reciproca tra questi due tipi di prove che nasce la storia della Terra.

Il globo appare infatti a Boulanger come una sorta di accumulo di «rotami (*débris*) e macerie (*décombres*)» (ivi, p. 110, trad. mia), che però ben presto rivelano la fisionomia di un *edificio in rovina*, dotato dunque di una qualche progettualità e regolarità. Tale passaggio, che conduce da una temporalità delle macerie a una delle rovine, merita di essere esplorato, così da valutare la portata dell'operazione intellettuale che si compie nelle *Anecdotes*.

L'idea che il mondo sia fatto di rovine e che, in ciò, assomigli agli oggetti della storia umana la si trova, molto prima che nel Settecento francese, anche nella *Telluris theoria sacra* del teologo anglicano Thomas Burnet (1635-1715), edita in latino nel 1681 (secondo volume, 1688-1689) e poi in traduzione inglese nel 1684 (secondo volume 1690). L'opera, che ebbe enorme risonanza anche nel contesto francese – Montesquieu e Pluche ne furono, tra gli altri, attenti lettori (cfr. O'Dea, 2008, pp. 45-8; De Baere, 2006) – tenta di situare le vicende della storia della Terra all'interno di una temporalità cristiana e apocalittica: la storia del pianeta, regolata da un tempo lineare, si inserisce nella logica circolare della salvezza, che muove da dio e che a dio ritorna²⁷. All'epoca della creazione, la Terra edenica è un globo privo di montagne: sono il peccato e il Diluvio universale come suo corrispettivo fisico a fare del pianeta un accumulo di rovine (cfr., ad esempio, Burnet, 1681, pp. 102-5; 1691, t. I, p. 55; ivi, t. I, p. 69), sulle quali gli uomini hanno costruito le loro città (cfr. ivi, t. I, p. 121). Burnet, come Boulanger (cfr. Boulanger, 2006, p. 165), trovandosi di fronte alle catene montuose, agli avvallamenti e alle coste frastagliate della Terra, non può fare a meno di evitare di pensare a un palazzo in rovina:

Quando questa idea della Terra si presenta ai miei pensieri, non riesco a credere che questa fu la forma nella quale essa fu creata più di quanto, vedendo il Tempio di Gerusalemme in rovina, distrutto e saccheggiato dai Babilonesi, io mi convinca

27. Sulla tensione tra un modello di temporalità lineare e un modello di temporalità ciclica che traspare anche dal frontespizio dell'opera, si vedano le pagine di Stephen Jay Gould, che hanno contribuito a ridefinire il ruolo fondamentale di Burnet nel delineare la riflessione moderna sul tempo profondo e sulla storia della Terra: cfr. Gould (1987, trad. it. pp. 32-72). Su Burnet e la sua eredità cfr. anche Rossi (1979, pp. 54-62, 89-93).

che non sia mai stato in uno stato differente e che Salomone abbia ordinato di costruirlo così (Burnet, 1691, t. I, p. 156, trad. mia)²⁸.

Se Boulanger vede nelle rovine del mondo il senso di una curva e di un progetto, Burnet coglie in quelle del tempio di Salomone nient'altro che l'esito di una distruzione: quello del teologo anglicano è un modello di spiegazione del reale che combina l'idea di perfezione con quella di origine. In questo senso, lo scorrere del tempo rovina il mondo, producendo rovine: queste sono totalmente prive di valore conoscitivo poiché non permettono di comprendere *cosa sia accaduto*, affermando solamente che qualcosa è accaduto. In altre parole, la rovina è ben più propriamente una *maceria*: essa non è una traccia di qualcosa, ma un testimone muto dell'effetto devastatore del tempo. Ogni rovina barocca, come Paolo Rossi definisce quella di Burnet (Rossi, 1979, pp. 58-9), è identica a ogni altra: essa non ha una storia specifica da raccontare – vale a dire, non ha una biografia –, ma *indica* solamente il trascorrere del tempo e l'usura lenta e costante che conduce ciò che è bello e uniforme a divenire orrido e poroso. In sintesi, per Burnet il tempo, lentamente, rovina le cose, conducendole a rovina, e financo a maceria: nessun fenomeno nella natura è riparativo, né fisicamente, come avviene nelle teorie che fanno dell'acqua un principio che riporta la natura a stati precedenti, né intellettualmente, come avviene quando la rovina permette di ricostituire, in immagine, una situazione passata della Terra.

Alcuni anni dopo, le pagine della *Telluris theoria sacra* che disegnano il profilo di una Terra in rovina sono riprese e commentate da Leibniz nel paragrafo 245 degli *Essais de Théodicée*, che costituisce una sorta di breve compendio delle posizioni che il filosofo difende nella sua *Protogaea*. Quest'ultima, opera postuma pubblicata solo nel 1749, costituisce un nodo importante della riflessione settecentesca sulla Terra e sulla sua storia²⁹: la *Protogaea* tenta infatti di dare vita, a partire da una prospettiva locale, a una nuova scienza (*scientia nova*), una *geographia naturalis* che, indagando gli strati e i depositi fossili colga «le vestigia del vecchio mondo nell'aspetto presente delle cose» (Leibniz, 1749, §5, trad. ingl. p. 10, trad. mia).

28. Analogamente, nell'edizione latina del 1681, si legge che le montagne «esibiscono la grandezza della natura, così come gli antichi templi e gli anfiteatri romani ne mostrano la grandezza» (Burnet, 1681, p. 83, trad. mia).

29. Sui rapporti tra la *Protogaea* e il §245 degli *Essais de Théodicée* si veda Solinas (1973, p. 11). Per una ricostruzione delle principali teorie difese nella *Protogaea* e per la sua vicenda editoriale si veda l'introduzione all'edizione inglese della stessa, curata da Claudine Cohen e Andre Wakefield: cfr. Leibniz (1749, trad. ingl. pp. XIII-XLII).

Nel §245 degli *Essais de Théodicée*, Leibniz, richiamandosi direttamente a Burnet, ammette, anche se in forma dubitativa, che gli uomini abitino le rovine della Terra – «noi adesso ne abitiamo le rovine» (Leibniz, 1710, §245, trad. it. p. 382). La storia del globo gli appare infatti come un susseguirsi di disordini e sconvolgimenti (*bouleversement*), non diversamente da ciò che accade nella *Protogaea*, nella quale si mostra come la Terra passi progressivamente da una forma regolare e una meno regolare (cfr. Rossi, 1979, p. 79). Sarebbe però un errore leggere tutto ciò nella prospettiva di Burnet: la perdita di regolarità non corrisponde per Leibniz a una diminuzione dell'ordine della realtà. Al contrario, il tempo e i disordini (*désordres*) non sono gli agenti della dissoluzione delle cose, contribuendo invece a costituire l'ordine (*ordre*) del mondo: «Ma chi non vede che questi disordini sono serviti a condurre le cose al punto in cui attualmente si trovano, che dobbiamo ad essi tutte le nostre ricchezze e le nostre comodità, e che è solo grazie a loro che questo globo è divenuto atto ad essere coltivato per opera nostra? Questi disordini si sono trasformati in ordine» (Leibniz, 1710, §245, trad. it. p. 382). I disordini sono così gli epifenomeni di una logica dell'ordine: quest'ultimo è l'impalcatura razionale e logica che organizza e dispone i disordini, risituandoli in un progetto generale. Non è un caso che Leibniz utilizzi il termine "*désordres*" solo al plurale, mentre "*ordre*" non ricorre che al singolare: tra i due non vi è alcun piano in comune, poiché i primi non sono che accadimenti, il secondo la logica degli stessi.

In questo contesto, per Leibniz la rovina diviene un oggetto da interrogare adottando la giusta prospettiva, così come si dice nella lettera a Bourguet del 22 marzo 1714: «In tal modo, il caos apparente è solo una specie di lontananza: come in un vivaio pieno di pesci, o meglio come in un'armata vista di lontano, da dove non si saprebbe distinguere l'ordine che vi si osserva» (Leibniz, 1875-1890, t. III, p. 565, trad. mia). Al contrario di ciò che accadeva nella *Telluris theoria sacra*, per Leibniz la rovina non è semplicemente un oggetto rovinato, ma un oggetto-spia, che racchiude in sé dimensioni differenti: essa ha infatti un duplice statuto, che la colloca tanto sul piano degli eventi del mondo, singolari e contingenti, quanto su quello della logica degli accadimenti. In questo senso, a differenza di ciò che accade in Burnet, la rovina cessa di essere maceria e acquisisce un valore conoscitivo, facendosi rimando che occorre esplorare: interrogare le rovine significa rendere visibile ciò che non è immediatamente tale. Se per Leibniz ciò che le rovine mostrano è dunque l'ordine del mondo, per Buffon, erede della temporalità post-catastrofica che nasce a Lisbona, esse sono la via per conoscere il tempo.

Come si è ricordato, ne *Les Époques de la nature*, le rovine sono quei monumenti e quelle medaglie della natura che provocano straniamento: oggetti passati inseriti nella trama continua del presente, essi suscitano una sorta di stridore che è il segno di un disallineamento anacronistico. In questo senso le rovine sono oggetti ben riconoscibili, sorta di tracce che rimandano a un altrove: se si adotta il lessico di Boulanger, che si trova anche nel *De' crostacei e degli altri corpi marini che si truovano su' monti* (1740) di Anton Lazzaro Moro³⁰, esse appaiono però più propriamente come delle *reliquie*. La struttura temporale della rovina-reliquia, ricalcata su un modello religioso³¹, è infatti quella del rimando univoco a un tempo passato: essa non parla dello scorrere del tempo e dei suoi processi, ma rimanda immediatamente a un tempo specifico e ben definito – la reliquia è tempo congelato –, di cui emerge una sorta di immagine statica³². In questo senso, per Buffon, delle rovine così intese si possono stilare, sul modello baconiano, delle *tabulae presentiae*: esse sono degli oggetti di cui si può dare un elenco pressoché compiuto.

Boulanger, tuttavia, abbandona tanto il modello della rovina-maceria della storia malinconica di Burnet, quanto quello referenziale della rovina-reliquia, scoprendo come ogni tratto della superficie del presente non cessi mai di «annunciare una Terra che non c'è più»:

Si sono già progettate e cominciate a stilare delle tavole di tutti i luoghi dove si possono trovare antiche reliquie (*antiques reliques*); ma si fa prima a dire, e oggi lo si può assicurare con una certezza estrema, che ciò coinvolge tutta la natura, e che

30. Moro ritiene che tutta la storia della Terra si spieghi attraverso l'azione delle acque, vero e proprio «filo di Arianna» che mostra come si siano formate le montagne e come si siano prodotti i depositi di fossili. Nella sua opera Moro utilizza spesso la categoria di «reliquia»: «Il tempo avvenire mostrerà forse che la Natura non è già stanca di operare sì fatti cambiamenti: agli uomini de' secoli futuri che abiteranno i nuovi strati, che alla presente terrena superficie probabilmente sopravverranno, toccherà forse, in iscavando qualche profondità nella terra, trovare i frammenti e rimasugli delle cose naturali o fattizie che ora, in questa dal giorno illustrata superficie, usiamo; siccome noi scavando alcun luogo profondo, troviamo le reliquie di quelle cose, che gli antichi abitatori di que' piani, che ora stan sotto noi seppelliti, usarono» (Moro, 1740, pp. 431-2). Su Moro e la sua teoria cfr. Rossi (1979, pp. 104-11).

31. Cfr. l'articolo RELIQUE dell'*Encyclopédie*, scritto da Jaucourt (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. XIV, pp. 89a-91a).

32. È questa, secondo Alain Schnapp, la concezione rinascimentale della rovina (cfr. Schnapp, 2020, p. 86). Anche l'articolo anonimo RUINE dell'*Encyclopédie* difende un'idea referenziale della rovina: in quel contesto si sostiene infatti che la categoria di rovina si possa utilizzare solo per palazzi o edifici sontuosi (cfr. Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. XIV, p. 433b).

i segni dell'azione delle acque si trovano ovunque vi siano non solo delle conchiglie, ma anche dei banchi regolari ed estesi (Boulanger, 2006, p. 110, trad. mia).

Per Boulanger, pertanto, la rovina non è un oggetto dotato di un proprio statuto ontologico stabile, ma essa si origina in una *certa declinazione dello sguardo dell'osservatore* sul reale: è nella capacità di vedere il tempo che si è depositato nello spazio, trasformando le forme del mondo in una tensione alla forma che essa si costituisce. Nessun oggetto, nel mondo, è pertanto *di per sé* una rovina: non esiste un catalogo di monumenti del tempo passato, perché ogni frammento del reale è, quando lo si guardi dalla prospettiva giusta, straniante. La rovina, per Boulanger, si trova tanto nella norma quanto nella sua effrazione, nell'usuale come nell'imprevisto: è una radicale riarticolazione della comprensione del mondo, quella che fa scoprire che la materia non è altro che tempo stratificato. Dopo Lisbona, ogni frammento di mondo è il prodotto di una serie di processi irreversibili, che non sono sommersi nella profondità di una legge regolare, ma alla superficie stessa delle cose: tutto, finanche «il più piccolo granello di sabbia, in ogni parte che lo costituisce» è «l'immagine di «una situazione differente e più antica» (ivi, p. 284, trad. mia), una «medaglia» (ivi, p. 323, trad. mia) e un «geroglifico» (ivi, p. 285, trad. mia) di cui occorre imparare il codice per interpretarlo.

In questo senso, l'indagine sulle rovine si presenta anche come un'educazione al tempo delle rovine: la trasformazione dello sguardo che conduce a percepire lo spazio come tempo diviene, nel Settecento, una sorta di laboratorio della *prospettiva temporale*. La rovina, dal Rinascimento all'Illuminismo, passa cioè da essere lo sfondo della rappresentazione, che definisce un certo rapporto con l'antico e il classico e con lo scorrere del tempo, a tentativo, analogo e parallelo a quello della prospettiva spaziale di Piero della Francesca e di Leon Battista Alberti, di recuperare una dimensione del reale in un'altra (cfr. Belting, 2008). Lo storico della natura diviene cioè un pittore di una nuova specie, capace di restituire in due dimensioni il tempo: ad avere un ruolo emblematico in tale processo è Agostino Scilla (1629-1700), pittore e accademico della Fucina (cfr. Scilla, 1996, pp. 5-20), che nel 1670 pubblica *La vana speculazione disingannata dal senso*, nella quale contesta l'opinione di chi non crede che i fossili siano corpi organici pietrificati, «scherzo del tempo, non di Natura» (ivi, p. 71). L'opera di Scilla conosce una discreta fortuna europea e attraverso l'ampia sintesi che ne danno de Maillet nel *Telliamed* e William Wotton alla Royal Society e in una pubblicazione diretta contro Woodward, intitolata *A Vindication of an Abstract of an Italian*

Book Concerning Marine Bodies, penetra nella cultura francese (cfr. Rossi, 1979, p. 44). Leibniz stesso, nella *Protogaea*, si richiama a Scilla, *doctus pictor* (Leibniz, 1749, § XXIX, trad. ingl. p. 74)³³. L'importanza di Scilla per la storia delle rovine sta tutta nell'insistenza sul rapporto che vi è tra il vedere e il tempo: il pittore, dicendosi «uomo semplice», dedito all'«osservazione brevissima e tumultuaria» (Scilla, 1996, p. 80), non fa che *vedere* e seguire «il sentiero mostrato[gli] da gli occhi» (ivi, pp. 91-2). Tutto ciò appare evidente fin dal frontespizio dell'opera, nel quale lo storico della natura è guidato dal senso a paragonare una conchiglia a dei fossili marini: ciò che media tra il presente e il passato, tra il tempo attivo e quello che si è depositato negli oggetti, è un occhio che si staglia appena sotto il collo del ricercatore. Detto diversamente, Scilla non fa che applicare l'arte pittorica al tempo e non solo allo spazio: nelle rovine nasce così una seconda prospettiva che rende visibile, attraverso un'educazione dello sguardo, ciò che è non immediatamente visibile. È qui che nasce un nuovo «occhio che – come scrive il poligrafo Louis-Sébastien Mercier nel *Mon bonnet de nuit* (1784-1785) – vede i secoli come degli istanti» e «che può contare le rivoluzioni improvvise che il globo ha subito» (Mercier, 1999, p. 14, trad. mia).

Nel processo che stiamo descrivendo, tra il terremoto di Lisbona del 1755 e Cuvier, la rovina non è dunque un oggetto, ma una specifica forma della temporalità e della sua articolazione che origina un preciso sguardo sul mondo. Essa è la *soglia*, punto di saldatura e di tensione, all'altezza della quale si attiva una *dialettica del tempo* che procede lungo due direttrici. In primo luogo, il passato continua a risuonare nel presente, senza però esaurirsi in esso: se, cioè, tutto ciò che è accaduto è la materia che costituisce il mondo attuale, gli avvenimenti del passato non si risolvono interamente in esso. La superficie del presente non è liscia, ma attraversata da tensioni e linee di faglia: ciò che la costituisce è anche ciò che la dissolve, perché l'integrazione di ciò che è accaduto in ciò che accade non è mai del tutto compiuta. La superficie del mondo è cioè un accumulo di strati nel quale presente e passato sono contemporanei: tutta la profondità del tempo passato non si cela dietro il tempo presente, ma nelle maglie e nelle fibre che lo costituiscono.

In secondo luogo, la rovina è una soglia dialettica che precipita in una medesima forma tanto l'azione trasformativa del tempo, quanto la resistenza a quella medesima azione. La rovina, infatti, è la traccia di un processo, ma anche ciò che trattiene e limita il divenire: essa non è solo il tempo che è pas-

33. Leibniz riconosce a Scilla il merito di aver mostrato l'infondatezza della teoria dei *lusus naturae* e delle *pierres imagées*, semplici autoinganni dell'immaginazione.

sato, ma anche l'ostacolo che il passaggio ha incontrato. Tempo che diletta e tempo trattenuto, traccia e attrito, la rovina è così una dialettica tra ciò che si dimentica e ciò che permane: essa non è né un tutto pieno – come nella rovina-reliquia – né un puro segno del tempo che è passato – come nella rovina-maceria. Al contrario, è solo perché certo tempo diletta, che altro può non passare: la memoria è un esercizio ben temperato dell'oblio³⁴. La rovina, come nota Boulanger, rende, ancora una volta, il mondo un teatro (Boulanger, 2006, p. 115): perché una storia possa emergere qualcosa deve essere dimenticato, assumendo una posizione che è taglio e selezione.

In questo senso, la rovina, a margine del terremoto di Lisbona e della scoperta di Ercolano, diviene un laboratorio per interrogare il tempo e i suoi presupposti: essa non è un oggetto, ma una *metafora* che, scoprendo il tempo profondo alla superficie del mondo, conduce, come scrive Aristotele, a «vedere ciò che è simile» (Aristotele, 1998, 1459a, trad. it. p. 53) e a «collegare ciò che è impossibile collegare» (ivi, 1458a, trad. it. p. 49). La rovina in quanto metafora ha cioè la capacità di *espandere il mondo*, facendone emergere le dimensioni sommerse, ma urgenti e pressanti, che attraversano il presente, sovrapponendo metodi e saperi a partire da una logica del tempo irreversibile. Una conchiglia o una colonna di un tempio, i monumenti della storia e quelli della natura, così come le rovine artificiali dei giardini progettati da Hubert Robert (cfr. *infra*, CAP. 5; Dubin, 2012, pp. 21-7) o la stanza in rovina a Trinità dei Monti di Charles-Louis Clérisseau (cfr. Pucci, 2006, pp. 297-9), tutto ciò che era impossibile collegare, una volta collegato diviene un oggetto-soglia che permette di scoprire il tempo di cui è fatto il mondo. A metà Settecento, il termine “*ruine*” indica pertanto una categoria in espansione, che fa dello *sconfinamento* una pratica che permette di esplorare il mondo nella sua interezza, e non solo alcuni specifici oggetti³⁵. La rovina è cioè la metafora che colloca la storia al centro del sapere umano.

Nello spazio tra passato e futuro, tra tempo che si deposita e tempo che diletta, la rovina è il telaio temporale che permette di interrogare e far ri-

34. Sulla rovina settecentesca come articolazione del rapporto tra memoria e oblio si veda Starobinski (2006, trad. it. p. 155).

35. Anche Roland Mortier nel suo celebre *La poétiques des ruines en France*, nel capitolo dedicato a Bernardin de Saint-Pierre nota come “*ruine*”, nel XVIII secolo assuma un «carattere assai estensivo», che non deriva «dal suo contenuto materiale», vale a dire dalla sua natura referenziale. Tuttavia, per Mortier il carattere metaforico della rovina non dipende dal suo essere una forma della temporalità, ma «dall'emozione un po' turbata che essa genera». Qualche riga dopo, però, lo studioso presta il fianco alla critica: non è certo per l'emozione un po' turbata che «un piccolo ciottolo di fiume» diviene una rovina della natura (Mortier, 1974, p. 113, trad. mia).

emergere la storia irreversibile che costituisce il presente: la rovina, del resto, non ha un accesso diretto a tutto il tempo concentrato in un punto, ma tenta di recuperarlo nella dialettica dell'intelligenza. In questa prospettiva, lo sguardo sulle rovine è sempre uno sguardo di *dettaglio*: come ricorda Daniel Arasse, ogni dettaglio è un taglio che seleziona e intercetta una parte di mondo (Arasse, 1996, pp. 5-17). Ciò che è confine si fa così cornice: lo stesso processo che include e rende visibile una certa storia del reale, ne esclude altre. È solo l'occhio prospettico dell'osservatore che permette al tempo di riemergere, sommergendone altro: la rovina si fonda sulla differenza radicale tra la rappresentazione e il modello della stessa.

Ciò che è caratteristico della rovina settecentesca di Boulanger è anche la sua capacità di seguire i tempi nella loro dinamica interna, e non solamente di rappresentarne alcuni stati puntuali: se la rovina permette di scavare il tempo, essa non restituisce un momento del passato, ma tutta la trama dei processi che hanno trasformato il passato in presente. Uno scavo, in questo senso, non è ciò che mette in relazione due punti del tempo, ma ciò che interroga tutto il corso del tempo depositato negli strati che si sono accumulati: la rovina non rimanda al passato, ma lo riattiva. Come scriverà Walter Benjamin due secoli dopo, «s'inganna sui lati migliori chi fa solo l'inventario degli oggetti ritrovati e non sa indicare nel terreno attuale esattamente il luogo in cui era conservato l'antico» (Benjamin, 2003, p. 112). Tale aspetto delle rovine emerge con chiarezza, come si è mostrato, nella riflessione archeologica che matura intorno alla scoperta di Ercolano: se l'antiquario e archeologo Caylus (1692-1765) intraprende una serie di esperimenti sull'ossidazione e sulle reazioni che i diversi materiali sviluppano a contatto con la terra non è solo in virtù di un futuro restauro – egli muove infatti dal presupposto che occorra intervenire il meno possibile sui reperti³⁶ –, ma anche per comprendere come il tempo si sia accumulato sulle cose (cfr. Caylus, 1877, t. II, p. 7). Da una storia particolare, si dipana allora la storia del mondo: la rovina è, a metà Settecento, uno sforzo infinito, che moltiplica le storie e le traiettorie. Ogni tempo è tutti i tempi, ogni sguardo rivela infinite direzioni possibili. È così che Boulanger, pensando alle mura di Persepoli e osservando quelle della città di Langres, dove nel 1713 è nato Diderot, scopre l'infinito gioco del passato che mantiene la sua identità e che la perde facendosi nuovo presente. Come per i presocratici, nel tempo delle rovine niente si crea, niente di distrugge, ma tutto si trasforma. Ciò

36. Tali temi attraversano la corrispondenza di Caylus con l'antiquario Paolo Maria Paciaudi (1710-1785). Cfr. Caylus (1877, t. II, p. 24); Parente (2007).

che è fregio e decorazione per gli uni, diviene architrave e struttura portante per gli altri:

Che cosa dovrei dire, se tra le vestigia integre di tutti questi monumenti trovasse impiegata una pietra che mi permettesse di comprendere, in ragione della sua forma e della sua figura, che essa è stata spostata, che non ha più la sua prima destinazione e che, prima della costruzione di questo palazzo, ne aveva un'altra? Questa circostanza si incontra dappertutto si siano costruiti dei nuovi edifici distruggendo gli antichi. È così che a Langres si vedono delle pietre nelle mura della città che rivelano, anche se inutile, disperse e spesso poste a controsenso, delle cornici e dei fregi di trabeazioni antiche, delle sculture e delle iscrizioni dell'età del paganesimo. È facile comprendere che questi pezzi mal assortiti sono stati utilizzati altrove prima di essere inclusi nella più recente costruzione delle mura della città. Sarebbe lo stesso, nel caso di una vestigia simile trovata tra le rovine di Persepoli, e potrei anche fare il medesimo ragionamento sull'edificio di cui sarebbe stata una vera e propria parte, e dedurre così altre epoche differenti tra quelle e tutte le precedenti alle rovine esistenti. Così, da un singolo monumento come quello di Persepoli o di Langres, si può dedurre una lunga serie di epoche molto diverse tra loro per i tempi e le circostanze (Boulanger, 2006, pp. 323-4, trad. mia).

La verità delle mura di Langres e di Persepoli è però ancora più radicale: in ciascuno dei blocchi che compongono le fortificazioni della città si è depositata tutta la storia del mondo, da quando il marmo e le pietre si sono formate fino a quando sono state estratte e sono diventate prima protagoniste della storia e poi memoria di una gloriosa, e scomparsa, civiltà passata (cfr. ivi, p. 323). Storia della natura e storia degli uomini si intrecciano, al punto che l'una diviene la rovina dell'altra: la geologia si fa condizione della storia e la materia nient'altro che una memoria infinita del tempo irreversibile del mondo. Ogni frammento del reale racconta di tutti i tempi: alla storia della natura corrisponde lo sforzo infinito di una *poetica delle rovine* che tenta di far riemergere i tempi dalla forma.

3.3

La scimmia antiquaria e la poetica delle rovine

Al Salon del 1740³⁷, Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) espose un quadro intitolato *Le singe antiquaire*, nel quale una scimmia, avvolta in una

37. Sui Salons, mostre biennali di pittura organizzate dall'*Académie royale de peinture et de sculpture* che avevano luogo nel *salon carré* del palazzo del Louvre si vedano Lojkin (2007) e Pavy-Guilbert (2014).

vestaglia, osserva con una lente di ingrandimento una medaglia della sua collezione. Poggiati su uno sgabello, grandi tomi la aiutano forse a interpretare la cifra impressa sulla moneta e a collocare l'oggetto all'interno della storia che gli è propria. L'opera, che sottolinea tutto il ridicolo dell'atteggiamento antiquario quando si tramuti in una specie di posa – una *singerie*, per l'appunto³⁸ – e sfoci in una *anticomania*, acquisisce tutto il suo senso in rapporto al quadro che gli fa da *pendant* e che Chardin espose nella medesima occasione (cfr. Seznec, 1957, p. 79). Alla scimmia antiquaria corrisponde infatti una scimmia pittrice, messa in immagine di un vecchio *topos* dal valore ambivalente – *ars simia nature* – che attraversa tutta la storia della cultura europea. Se tale espressione assume, a partire dalla *Cronaca* (XIV sec.) di Filippo Villani un valore elogiativo, sottolineando la capacità dell'artista di riprodurre adeguatamente la natura, essa, per larga parte del Medioevo, indica invece, in una prospettiva platonica che è quella, ad esempio, di Alano da Lilla, il carattere inautentico delle opere d'arte, immagini di un'immagine³⁹. Non è un caso che Dante nell'*Inferno* definisca il falsario Capocchio «di natura buona scimia» (Dante Alighieri, 1991, v. 139, p. 880) e che *simia Dei* sia uno dei modi nei quali può essere definito il diavolo. Ora, tali oscillazioni nella valutazione di questo *topos* rimandano ai mutamenti nelle concezioni delle *rappresentazioni della realtà* e dei *criteri di realismo*: come giustamente ha notato Erwin Panofsky in una nota di *Idea*, «la storia evolutiva dell'*Ars simiae nature* [...] contiene addirittura *in nuce* tutto lo svolgimento della concezione artistica» (Panofsky, 1960, trad. it. p. 102). È così che nel Settecento il pittore-scimmia appare l'emblema di una specie di realismo passivo, nel quale la fedeltà alla natura si configura come un tentativo di sostituirsi alla stessa, creandone un doppio che non se ne discosti: come nel caso della celebre sfida di pittura tra Zeusi e Parrasio narrata da Plinio, per il pittore-scimmia è miglior artista colui che inganni l'osservatore al punto da fargli credere che l'opera d'arte sia la realtà⁴⁰. Il *singe antiquaire* adotta la medesima postura intellettuale: come

38. La *singerie*, si legge nel *Dictionnaire de Trévoux* del 1740, è «l'azione della scimmia quando [...] imita le azioni degli uomini» (*Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, t. v, p. 2031, trad. mia).

39. Sull'uso di tale espressione nella storia della cultura si rimanda a Panofsky (1960, trad. it. pp. 101-2); Arasse (1996, pp. 126-38).

40. «Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'er-

il pittore, egli sottrae distanza tra il mondo e la rappresentazione del mondo, facendoli coincidere. In questo senso, l'oggetto antico diviene immediatamente l'antichità, perdendo la sua capacità di mediazione e rimando e acquisendo valore in sé stesso: la scimmia antiquaria non sa distinguere la traccia dall'evento, e pensa che sia sufficiente appropriarsi della prima per conoscere la seconda. Del resto, l'*anticomane*, come mostra Diderot in un frammento delle sue opere, è colui che, a differenza dell'amante dell'antichità, desidera possedere l'oggetto antico per possederlo, senza interrogarne le storie che esso racchiude (cfr. Diderot, 1894). Si delinea così una concezione patrimonialista del passato: il poeta e il filosofo, scrive D'Alembert nel *Discours préliminaire* dell'*Encyclopédie*, «guardano l'erudito come una specie di avaro che non pensa che ad accumulare senza godere, e che ammuccia senza scelta i metalli più vili con i più preziosi» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. I, p. XVIII, trad. mia). Come l'avaro, dunque, l'*anticomane* non comprende che il denaro è un equivalente universale e che in sé non è altro che un virtuale privo di realtà.

Ciò che Chardin e gli enciclopedisti denunciano in certa cultura antiquaria è cioè uno squilibrio tra la collezione e l'interpretazione, tra l'immagine del mondo e il mondo⁴¹. I due piani, che nella grande stagione antiquaria del Seicento vanno assieme (cfr. Schnapp, 1993, p. 209), paiono qui separarsi e l'erudito diviene una sorta di accumulatore del passato: a scindersi è quel nesso che, nelle parole dell'*Istoria universale provata con monumenti, e figurata* (1697) di Francesco Bianchini fa sì che i reperti antiquari siano «simboli insieme, e pruove dell'istoria» (Bianchini, 1697, p. 10)⁴².

rore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore» (Plinio il Vecchio, 1988, XXXV, 65, pp. 361-3).

41. Walter Benjamin ha magistralmente descritto la tensione tra il collezionista e l'allegorista: «Cionondimeno però – e questo è più importante di tutto quanto possa mai esservi di diverso fra loro – in ogni collezionista si nasconde un allegorista e viceversa. Per quanto riguarda il collezionista, la sua collezione non è pur mai completa; e quando gli mancasse anche un solo pezzo, tutto ciò che ha raccolto resterebbe pur sempre incompiuto, ciò che appunto le cose sono per l'allegorista fin dal primo momento. D'altra parte proprio l'allegorista – per il quale le cose rappresentano sempre solo le voci di un dizionario segreto che tradirà all'esperto i loro significati – non disporrà mai a sufficienza di quelle cose che gli occorrono: che siano cioè tanto meno sostituibili l'una all'altra, quanto più resta vietato a ogni possibile riflessione prevedere quel significato che la sua assorta profondità potrà rivendicare per ciascuna di loro» (Benjamin, 1982, trad. it. t. I, p. 222).

42. Sullo sviluppo dell'antiquaria nel Seicento e nel Settecento cfr. Momigliano (1984a, pp. 3-45).

Anche se le raccolte di monumenti e documenti, come *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* del maurino Bernard de Montfaucon (1655-1741), si fondano su un'organizzazione specifica del materiale antico e su una sua interpretazione (Schnapp, 1993, pp. 208-10), che indubbiamente rinvia a un'ideale nel quale filosofia ed erudizione si alleano, la ricerca antiquaria a metà Settecento si risolve, in plurime occasioni e almeno agli occhi, non sempre polemici, degli osservatori dell'epoca, in pura pedanteria. Ne è testimone Edward Gibbon che, nel suo *Essai sur l'étude de la littérature*, scritto in francese a Losanna tra il 1758 e il 1759, dopo aver sottolineato la decadenza del gusto per l'antichità nella Francia dell'epoca, parlando degli eruditi del XVII secolo, si lascia andare a una confessione: «spesso loro difensore, mai loro zelatore, confesso senza difficoltà che i loro costumi erano rozzi, i loro lavori alle volte minuziosi; che la loro intelligenza affogata in una erudizione pedantesca commentava ciò che occorreva sentire, e compilava al posto di ragionare» (Gibbon, 1761, p. 8, trad. mia).

A ben vedere, l'attenzione per i monumenti dell'antichità si configura anche come un tentativo di sfuggire ai rischi della falsificazione, denunciati con costanza dai pirronisti: se la veridicità dei testi e delle testimonianze in essi raccolte possono essere sempre rimesse in discussione, lo stesso avviene con molta più difficoltà nel caso delle medaglie e dei frammenti di architettura e di scultura dell'antichità. Le raccolte di iscrizioni e di monumenti sembrano così costituire un antidoto ai timori del padre gesuita Jean Hardouin (1646-1729) che, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo aveva riconosciuto, confrontandole con la storia raccontata dalle medaglie, come dei falsi medievali tutte le produzioni della letteratura antica, fatte salve le opere di Cicerone, quelle di Plinio il Vecchio, le *Georgiche* di Virgilio e le *Satire* e le *Epistole* di Orazio⁴³.

Tale paradossale conclusione rivela però un atteggiamento ben presente nell'antiquaria di metà Settecento: nell'annullamento della distanza tra la traccia e l'evento, l'antico non è il centro vuoto di uno sforzo di ricostruzione che tende a esso, ma ciò che il monumento o il documento mostrano senza mediazioni. È questo il fulcro della polemica tra Anne-Claude-Philippe de Tubières, Conte di Caylus (1692-1765), il più celebre tra gli antiquari alla metà del Settecento, e Denis Diderot⁴⁴. Caylus legge Plinio e da

43. Cfr., ad esempio, Hardouin (1727). Su Hardouin si vedano Martini (1945); Morigliano (1984a, pp. 27-8). Sulla posizione radicale e quasi unica di Hardouin si veda Borghero (1983, pp. 391-2).

44. Sui rapporti tra Caylus e Diderot si vedano Seznec (1957, pp. 79-96); Masseur (2004, pp. 45-57).

una serie di passi dell'*Historia naturalis*, riscopre il segreto dell'encausto, la pittura realizzata con la cera. In realtà, denuncia Diderot in uno scritto anonimo pubblicato sul "Mercure de France" e intitolato *L'Histoire et le secret de la peinture en cire* (1755), non solo Caylus non è stato il primo ad avere riscoperto quella antica tecnica pittorica, già ritrovata da Bachelier nel 1749, ma ciò che l'antiquario propone è una pratica che non ha niente a che fare con i passi pliniani. In una serie di frasi nelle quali Plinio parla «in una maniera scorretta, oscura e laconica» (Diderot, 1981a, p. 136, trad. mia) di tale tecnica – in una traccia –, Caylus ha subito visto la cosa: l'errore, per Diderot, sta tutto nella mancanza di mediazione, che non interroga il frammento, ma gli attribuisce senso univoco e immediato. La conclusione è allora inevitabile: quello scoperto da Caylus «non è per niente l'encausto degli antichi» (ivi, p. 145, trad. mia). Caylus, agli occhi di Diderot, non comprende la distinzione tra le antichità e l'antico: è questo che accade anche quando l'antiquario commissiona al pittore Le Lorrain il compito di riprodurre, seguendo le sue indicazioni, i celebri affreschi dedicati alla distruzione di Troia e alla discesa agli Inferi di Ulisse che Polignoto aveva realizzato a Delfi, «ben descritti da Pausania, e tanto mal compresi dal conte di Caylus», come il filosofo scrive allo scultore Falconet nel maggio 1766 (Diderot, 1986, p. 113, trad. mia). Ciò di cui Caylus non pare accorgersi è cioè che la sua antichità è una interpretazione dell'antichità.

È proprio tale aspetto dell'antiquaria che sembra poter essere superato nella congiunzione tra curiosità ed erudizione che pare realizzarsi in quell'antiquario di una nuova specie che è lo storico della natura. Se l'erudizione si configura infatti come una specifica attenzione al frammento e al minimo, il termine "curioso", nei vocabolari dell'epoca, «è collegato di solito con il tema della totalità» (Pomian, 1987, trad. it. p. 72): lo storico della natura combina allora lo sforzo di vedere nel dettaglio il senso di un processo, riattivando una *dinamica* tra la forma e la tensione alla forma, che è costante interrogazione di un centro vuoto che sfugge e che si disloca, ma che produce sapere nel non poter mai essere colto. Se, come sostiene l'antiquario Jacques Spon (1647-1685) nella sua *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon* (1673), «non è necessario che un'iscrizione sia estesa, affinché insegni qualche storia» (Spon, 1673, *préface*, trad. mia), ciò che è però necessario per l'antiquario-storico della natura non è fissare il senso, ma riattivare il processo della scoperta. L'antichità è cioè un compito e uno sforzo, e non un dato, che dipende dalla posizione dell'osservatore. La curiosità alleata all'erudizione è dunque, ancora una volta, un problema di prospettiva: lo ribadisce Voltaire nell'articolo CURIOSITÉ del *Diction-*

naire philosophique e l'abate Galiani in una lettera a Madame de l'Épinay nella quale lo commenta. Qui la curiosità appare la molla del sapere, che viene a sostituirsi alla meraviglia aristotelica: l'uomo si mostra così come un «*animal curieux*», che interroga un evento – il naufragio con spettatore lucreziano – esercitando una sapiente dialettica tra distanza e prossimità. È proprio tale dinamica che lo storico della natura riproduce a contatto con le medaglie del tempo: esse non sono pura presenza dell'antichità, ma *presenza a distanza*. La curiosità è cioè la capacità di interrogare l'assenza di ciò che è presente, rendendo così presente ciò che è assente.

Tale dinamica è propriamente quella che si attiva, secondo Diderot, quando ci si trovi a contatto con le rovine. L'enciclopedista è, senza alcun dubbio, l'autore che più di ogni altro incarna la nuova sensibilità per le rovine – forma del tempo e non oggetto della decadenza – che attraversa il Settecento francese⁴⁵. Di fronte ai quadri esposti al Salon del 1767 da Hubert Robert, giovane pittore appena ricevuto, dopo un lungo soggiorno in Italia, in seno all'Académie Royale de peinture et de sculpture, Diderot si trova costretto a confrontarsi con le rovine: di fronte a esse ciò che emerge è il tempo, nella sua «enorme profondità (*énorme profondeur*) oscura e muta» (Diderot, 2021, trad. it. p. 843). Alla superficie del presente appare cioè in tutta la sua estensione la profondità della storia: le rovine risituano l'osservatore in un presente che non contempla il passato da un altrove, ma che si scopre attraversato dal passato. Nelle rovine, «non vi è che il tempo a durare» (ivi, p. 845). È così che, descrivendo un quadro di Robert che

45. Nel VII capitolo de *La poétique des ruines en France*, Mortier discute della rovina in Diderot come monito per il futuro. Tale dimensione “prospettica” della rovina, come la definisce lo stesso Mortier (1974, p. 93), è l'oggetto anche dell'articolo di Anne Betty Weinshenker (1973), nel quale la rovina diderotiana viene interrogata come sintomo del tempo che passa, segnalando la *vanitas* delle cose umane: essa è immagine di speranza, perché permette di mostrare la sorte dei tiranni, ironizzandone le pretese. «Da questo punto di vista, la rovina diviene il simbolo del trionfo finale della giustizia, l'immagine materiale della funzione primaria della posterità» (Weinshenker, 1973, p. 325, trad. mia). René Démoris, ricostruendo brevemente le condizioni contestuali dell'interesse settecentesco per l'antico, riconosce nella rovina il centro dell'esperienza diderotiana della perdita e dell'assenza (Démoris, 2008). Katalin Bartha-Kovács ha sostenuto che Diderot si appropria del tema delle rovine risemantizzando una serie di *clichés* classici e trasformando «la contemplazione dello spazio in una meditazione sul tempo» (Bartha-Kovács, 2010, trad. mia). Michel Delon (2016) ha visto nella rovina il luogo nel quale Diderot scopre la profondità dell'istante, l'eternità propria all'uomo Cfr. anche Delon (2021). Geneviève Cammagre ha sottolineato il rapporto tra rovina e solitudine che si instaura tra la riflessione di Diderot e quella di Volney (Cammagre, 2016).

rappresenta le *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments*, Diderot si trova di fronte a tutto il tempo:

Fissiamo i nostri sguardi sui frammenti di un arco di trionfo, di un portico, di una piramide, di un tempio, di un palazzo; ritorniamo in noi stessi; anticipiamo le devastazioni del tempo e la nostra immaginazione disperde sulla Terra gli stessi edifici che abitiamo. In un attimo la solitudine e il silenzio regnano intorno a noi. Restiamo gli unici abitanti di tutta una nazione che non esiste più. Ecco scritta la prima riga della poetica delle rovine (*poétique des ruines*) (ivi, pp. 841-3).

La *poetica delle rovine* ridefinisce così una grammatica e una semantica della temporalità: l'osservatore si colloca al centro del tempo, e si fa contemporaneo del passato e del futuro attraverso uno sforzo dello sguardo e dell'intelligenza che tenta di riattivare un'assenza, e che nel farlo modifica ciò che è presente. Se la rovina genera una *poetica* è perché la forma non appare come un deposito inerte, ma come un grumo di tensioni e di traiettorie: è riproducendo la dinamica della forma – il suo farsi – che l'immaginazione interroga la rovina, trasformando la *poetica* in una *poietica*.

Nelle pagine che Diderot dedica a Hubert Robert emergono allora con chiarezza due caratteristiche della categoria di rovina a metà Settecento: da un lato, essa si conferma non un oggetto ma una forma della temporalità, al punto che la poetica della rovine nasce a contatto con un capriccio, vale a dire con una riproduzione di monumenti immaginari, che non rimandano ad alcun specifico passato, ma al tempo stesso (cfr. Schnapp, 2016, p. 86; s2020, pp. 620-1); dall'altro lato, essa si radica nei processi conoscitivi dell'immaginazione⁴⁶. Per Diderot, l'immaginazione è infatti un *tableau mouvant*, deposito stratigrafico di tutti gli eventi passati e presenti, e funziona a partire da una logica della convenienza retorica. Il modello della conoscenza umana è, per il filosofo, quello del bello, vale a dire quello della percezione dei rapporti e delle parti, del rimando vicendevole che esplora in ciò che è presente l'assente. L'intelligenza è la capacità di interrogare il vuoto e lo scarto, quello spazio che si colloca tra il visibile e l'invisibile (cfr. Marcheschi, 2020c). Di fronte a un'opera, Diderot si tura le orecchie per completare con l'immaginazione ciò che sta vedendo e ascoltando⁴⁷; di

46. Sul nesso tra la poetica delle rovine diderotiane e la sua teoria dell'immaginazione, anche in rapporto a Hume e all'edizione francese delle *Dissertations sur les passions, sur la tragédie, sur la règle du goût* (Hume, 1759), si veda Posani Löwenstein (2019).

47. Nella *Lettre sur les sourds et muets* Diderot racconta di come a teatro si tappasse le orecchie per valutare meglio la qualità di una messa in scena: «Un tempo frequentavo molto gli spettacoli e sapevo a memoria la maggior parte delle nostre migliori opere tea-

fronte a un quadro, il filosofo ne copre alcune parti per vedere meglio la coerenza e la convenienza della disposizione reciproca dei componenti⁴⁸: è la mancanza che produce sapere, perché costringe a completare e a esplorare le linee di faglia che attraversano il mondo e le sue rappresentazioni. Sono questi i presupposti che fanno del teatro il modello del sapere diderotiano: la conoscenza è un processo di rimessa in scena che non si limita mai a riprodurre il reale, ma che partecipa attivamente alla sua produzione. Diderot lo spiega in una lettera all'attrice Marie-Jeanne Riccoboni, mostrando come sia necessario trasformare le costrizioni materiali della scena teatrale in un'occasione per l'esercizio dell'immaginazione. Che certi personaggi diano le spalle al pubblico o che borbottino e parlino tra loro sottovoce, celando la loro espressione non è, come ritiene l'attrice, una mancanza, ma una virtù della rappresentazione scenica. È nell'opacità, ovvero nel mostrare qualcosa senza mostrare tutto, che si esplica la forza conoscitiva teatrale e, più in generale, umana:

trali. I giorni in cui mi proponevo un esame dei movimenti e del gesto, andavo ai palchi di terz'ordine: perché più ero lontano dagli attori, migliore era la posizione. Appena si alzava il sipario, e veniva il momento in cui tutti gli altri spettatori si disponevano ad ascoltare, io mi mettevo le dita nelle orecchie, non senza un po' di stupore da parte di quelli che mi circondavano che non mi capivano e mi guardavano quasi come fossi un dissennato che andava a teatro per non ascoltare. Non mi imbarazzava molto il loro giudizio e mi tenevo ostinatamente le orecchie tappate, fintanto che l'azione e la recitazione mi sembravano concordi con il discorso come lo ricordavo. Ascoltavo solo quando ero confuso dai gesti, o quando credevo di esserlo. Ah! Signore, sono davvero pochi gli attori in grado di sostenere una tale prova, e come sarebbero umilianti per la maggior parte di essi i dettagli nei quali potrei entrare. Invece, preferisco parlarvi della sorpresa sempre nuova che sorgeva intorno a me, quando mi si vedeva versare lacrime nei momenti più patetici e sempre con le orecchie tappate. Alcuni non riuscivano a trattenersi e i più curiosi azzardavano delle domande alle quali rispondevo freddamente "che ciascuno aveva il suo modo di ascoltare, e che il mio era di tapparmi le orecchie per intendere meglio"; ridendo dentro di me per i discorsi che la mia stranezza apparente o reale suscitava, e ancora più della semplicità di alcuni giovani che si mettevano anche loro le dita nelle orecchie per sentire a modo mio, e che erano tutti meravigliati di non riuscirci» (Diderot, 2019, trad. it. pp. 313-5).

48. Ad esempio, nel *Salon 1771*, Diderot, osservando un quadro di Lagrènee che rappresenta un guerriero spartano invitato dalla madre a tornare con lo scudo o sopra lo scudo, esclama: «togliete lo scudo e vedrete soltanto un giovane uomo che fa dichiarazioni a una donna che non ha la sua età» (Diderot, 2021, trad. it. p. 1185). Analogamente, nel *Salon 1767, Il massacro degli innocenti* di Ollivier non supera la "prova del velo". Il tentativo di una madre di «strappare gli occhi a un soldato» che le ha ucciso il figlio sfocia nella comicità involontaria: «nascondete la testa della donna e scoprite quella del soldato: voi vedrete nel soldato soltanto il dolore e la rassegnazione immobile di un malato tra le mani di un oculista, che gli fa un'operazione chirurgica» (ivi, p. 983). Sulla "prova del velo" e i suoi presupposti filosofici, si veda Marcheschi (2021).

Immaginatevi un padre che muore circondato dai propri figli, o qualche altra scena commovente. Guardate cosa succede attorno al suo letto. Ognuno ha un proprio dolore, [...], e colui di cui vedo solo alcuni movimenti che attivano la mia immaginazione attira la mia attenzione, mi colpisce e mi rattrista forse più di un altro di cui vedo l'intero comportamento (Diderot, 1979, p. 440, trad. mia).

È allo stesso modo che la rovina, per Diderot, fa vedere molto perché non fa vedere tutto: come uno schizzo di un quadro, in essa la vita e lo sforzo della forma non si sono ancora fissati⁴⁹. Se a fianco di Robert, dunque, Diderot scrive la prima riga della poetica delle rovine, è a fianco degli storici della natura, antiquari di una nuova specie, che la sua logica e i suoi metodi possono emergere con chiarezza: «Ricordatevi solo che tutte queste figure, tutti questi gruppi insignificanti provano con evidenza che la poetica delle rovine è ancora da fare» (*Salon 1767* in Diderot, 2021, trad. it. p. 853).

49. Osservando lo schizzo di Greuze intitolato *La madre beneamata*, Diderot scrive nel *Salon 1765* che «gli schizzi hanno di solito un fuoco che il quadro non ha; è il momento di calore dell'artista, l'estro puro, senza nessuna intrusione della ricercatezza che la riflessione introduce in ogni cosa; è l'anima del pittore che si diffonde liberamente sulla tela. La penna del poeta, la matita dell'abile disegnatore sembrano correre e giocare. Il pensiero rapido descrive con un tratto. Ora, più l'espressione delle arti è vaga, più l'immaginazione è a suo agio» (Diderot, 2021, trad. it. p. 379). Sullo schizzo in Diderot cfr. Kremer (2016). Sul rapporto tra schizzo e rovina si veda Delon (1988, pp. 128-30).

Zadig e i palazzi in rovina: pensare per tracce, pensare le tracce

4.1

I romans ingénieux della storia: Voltaire e Descartes

La questione è se si considera la natura come un'artista considera l'antichità – la natura è infatti qualcosa di diverso da un'antichità vivente. Natura e comprensione della natura nascono insieme, come antichità e conoscenza dell'antichità: ché si erra profondamente se si crede che ci siano antichità. Soltanto adesso inizia a sorgere l'antichità. Essa prende forma sotto gli occhi e l'anima dell'artista. I resti antichi non sono che stimoli specifici per la formazione dell'antichità. L'antichità non viene fatta con le mani. Lo spirito la produce attraverso l'occhio – e la pietra scolpita non è che un corpo che acquista significato soltanto mediante essa, diventandone la manifestazione (Novalis, 1981-1983, trad. it. p. 473).

Novalis, nel suo *Über Goethe*, riarticola la prossimità tra storia naturale e storia antiquaria che aveva guidato la ricerca di Buffon e Boulanger. A margine della filosofia di Goethe, l'antichità e la natura condividono un medesimo statuto: esse non sono un oggetto, ma uno sforzo di sintesi e una tendenza alla ricostruzione. L'antichità e la natura sono cioè delle idee regolative, punto di fuga di un'attività dell'intelligenza che tende verso di esse. La conoscenza della natura fonda la natura come suo compito e sua cornice, come centro vuoto di uno sforzo che presuppone il suo esito affinché possa attivarsi. Ad avere un ruolo fondamentale è l'immaginazione, come facoltà che trasforma l'assenza in una presenza vicaria e che produce il senso esplorando il vuoto e il limite. L'attività conoscitiva si pone allora come un'attività prospettica, che non è indipendente dallo sguardo, ma che fissa l'origine di un movimento nella contingenza di un punto di partenza che è proiezione e condizione di visibilità della sintesi. Lo stimolo specifico che, nelle parole di Novalis, è l'occasione che produce il movimento conoscitivo è infatti un particolare che non si chiude in sé stesso, ma che interroga l'orizzonte di senso che gli dà senso. Nella natura e nell'antichità ogni og-

getto è sempre almeno due: la faglia tra la parte e il tutto è ciò che lo fonda dall'interno e che lo trasforma in una tensione e in un rimando.

Il movimento ricostruttivo dell'immaginazione non è però un puro capriccio della fantasia, *la folle du logis*, ma è proprio l'oggetto antico o naturale – lo stimolo specifico – a costituire ciò che avvia, ma allo stesso tempo ciò che limita e contorna, il processo della sintesi. È la resistenza del dato che, facendo da sponda, permette all'intelligenza e all'immaginazione di esplorare il limite e ricostruire un possibile.

Nella modernità, l'atto fondativo che costituisce quel campo del sapere che è la *storia della Terra* è compiuto da Descartes, come ricorda anche Fontenelle nell'«Histoire de l'Académie royale des sciences» del 1708: «Descartes, dato che accade spesso che la storia di qualche ricerca o di qualche scoperta cominci con lui, è il primo che abbia pensato di spiegare la formazione della Terra per via meccanica. In seguito, Stensen, Burnet, Woodward e infine Scheuchzer si sono appropriati o hanno esteso o rettificato le sue idee» (Fontenelle, 1708, p. 30)¹. È nella terza e nella quarta parte dei *Principia philosophiae* del 1644 che Descartes delinea un processo di formazione dell'universo a partire da un'ipotesi fondata su «dei principi, molto semplici e facili a conoscersi, in base ai quali poter dimostrare che hanno potuto nascere, come da semi, sia la Terra, sia infine tutto ciò che scopriamo in questo mondo visibile» (Descartes, 1644, trad. it. p. 1865). Non si tratta di scrivere la «vera» storia della Terra, dato che il pianeta potrebbe anche non avere storia poiché «non si può dubitare che il mondo sia stato creato fin dall'inizio in tutta la sua perfezione» (*ibid.*): ciò che si può mostrare è, invece, che qualora si ammettano leggi analoghe a quelle che agiscono ancora nel presente, fondate sul movimento meccanico e circolare e sull'assenza del vuoto in natura, se ne sarebbe comunque potuta spiegare la formazione². Che la supposizione sia storicamente vera o falsa non aggiunge alcunché alla sua fondatezza logica: ciò che avrebbe potuto spiegare un processo è ciò che attualmente lo spiega. Tutto ciò non ha a che fare con la storia, che è contingente e dipende dalle decisioni di Dio, ma con la spiegazione dei fenomeni: se «non si deve temere nessun errore

1. Sul ruolo fondativo di Descartes nell'ambito delle teorie della Terra cfr. Roger (1973, p. 31). Per uno sguardo di sintesi sulle storie della Terra cfr. Magruder (2000).

2. Per Descartes il processo di formazione della Terra si configura come una sovrapposizione di strati di materia, diversamente concentrata, che va dalla più pesante fino a quella più leggera, posta in superficie. È il lacerarsi di quest'ultima per effetto del calore a trasformare la superficie della Terra e a dare origine alle catene montuose. Sulla teoria della Terra di Descartes cfr. Roger (1973, pp. 31-9).

che derivi da una supposizione falsa» (ivi, p. 1871) è perché l'errore può annidarsi solamente nella logica delle cause, non nella loro storicità. Per Descartes, la storia della Terra è un esercizio dell'immaginazione e del condizionale che esplora il presente della legge nel passato: sono la costanza e la continuità delle leggi della natura, delle quali Dio è garante, a permettere di estendere la legge ben oltre i suoi confini temporali. Ciò che spiega l'oggi deve poter spiegare anche l'ieri, e viceversa: una buona supposizione è spesso storicamente falsa perché, per Descartes, per essere utile e dotata di valore conoscitivo³, deve essere in grado di spiegare anche ciò che non ha prodotto. Sono buone cause, si legge nei *Principia philosophiae*, quelle che «spiegano non solo le cose che avevamo osservato, ma anche tutte le altre a cui in precedenza non avevamo pensato» (ivi, p. 1863).

I *Principia*, dunque, permettono di mettere a fuoco un primo aspetto proprio alla storia della Terra che nasce da Descartes: per la modernità una buona spiegazione deve ammettere la costanza delle leggi di natura. Ciò che ha potuto produrre la Terra in passato deve ancora agire nel presente. Non sono però solo le pagine dei *Principia* a configurarsi come il laboratorio cartesiano della storia della Terra: a fianco di queste, nell'indagine settecentesca, acquisisce un ruolo preminente *Le monde, ou Traité de la Lumière*, opera di Descartes terminata intorno al 1633 ed edita postuma da Claude Clerselier nel 1664. Al di là delle differenze nella natura della materia scanalata che dà origine al mondo, divisa in parti uguali nei *Principia* e in parti differenti per figura e movimento ne *Le Monde*, ciò che caratterizza il testo del 1633 è senza dubbio la maggiore insistenza sulla finzione. Fin dal primo capitolo dell'opera ad assumere un ruolo centrale è l'idea che la *différence* sia la via che conduce alla conoscenza: l'antropologia conoscitiva umana è infatti, per Descartes, fondata su uno scarto analogo a quello che vi è tra le parole e le cose che esse indicano. La realtà, a contatto con la fisiologia nervosa umana, si traduce, come avviene nel caso di un sigillo (Descartes, 1701, trad. it. p. 748) o di un segno (Descartes, 1664, trad. it. p. 215): la conoscenza si presenta allora come una tensione tra un processo di criptaggio, che è l'atto che informa il mondo nel soggetto e lo rende comprensibile, e un corrispettivo decrittaggio che lo ritrasforma in immagine⁴. La

3. «E quand'anche si considerasse falsa tale ipotesi, riterrò di avere fatto cosa che vale veramente la pena, se tutto ciò che se ne dedurrà si accorderà con gli esperimenti: infatti da essa trarremo altrettanto utilità per la vita che dalla conoscenza della verità stessa» (Descartes, 1644, trad. it. p. 1865).

4. Jean-Luc Marion ha analizzato il meccanismo di traduzione cartesiana, scomponendolo in due fasi: a un primo momento astrattivo (*abstraction*), nel quale il corpo è ri-

conoscenza appare cioè a Descartes come un esercizio dello *scarto*: è perché ciò che si conosce è irriducibile all'atto del conoscere, che si può attivare un processo che non riduce l'oggetto al soggetto, ma che lo interroga, tendendo verso di esso⁵. È in questa chiave che indagare il mondo significa indagare la luce: i fenomeni che riguardano quest'ultima sono infatti capaci di mostrare, come per irradiazione, la totalità del reale. Descartes si muove dunque lungo una traiettoria che si appropria della logica della *sineddoche*: in una lezione che è fondamentale per la storia della Terra successiva, il tutto non appare come la ricostruzione in unità delle parti, ma come ciò verso il quale le parti tendono, mostrandolo⁶. È solo rimanendo nel particolare che si scorge e si intravede una possibile sintesi.

Che lo scarto fondi l'indagine de *Le Monde* è del resto ribadito dallo stesso Descartes quando, nel VI capitolo dell'opera, colloca il suo *nouveau Monde* negli *espaces imaginaires* (ivi, p. 248)⁷: la descrizione dei processi che formano la Terra gli appaiono allora «*une fable*» (ivi, p. 258)⁸. Tutto ciò non indica però semplicemente un disimpegno rispetto alla verità delle posizioni lì contenute, ma la convinzione che possa sussistere un'alleanza

dotto a estensione, ne segue un secondo di trascrizione (*transcription*), che consiste nella riconduzione di ogni sensibile ai caratteri della figura. La distinzione introdotta da Marion sembra però delineare un processo a due tempi, che non restituisce del tutto l'immediatezza dell'atto descritto da Descartes (cfr. Marion, 2009, pp. 236-7).

5. In più di un'occasione, Descartes sottolinea il ruolo della dissimiglianza nei processi della conoscenza (cfr. Descartes, 1637, trad. it. p. 163; Descartes, 1644, trad. it. pp. 2197-9). L'incipit de *Le Monde* ha, in questa prospettiva, un carattere programmatico: «Propo-
nendomi di trattare qui della luce, la prima cosa di cui voglio avvertirvi è che può esserci differenza tra la sensazione che ne abbiamo, cioè l'idea che di essa si forma nella nostra immaginazione per il tramite dei nostri occhi, e ciò che, presente negli oggetti, produce in noi questa sensazione, ossia ciò che è nella fiamma o nel Sole e prende il nome di luce. Infatti, sebbene in genere ci si persuade che le idee che abbiamo nel nostro pensiero siano interamente simili agli oggetti da cui procedono, non vedo tuttavia alcuna ragione che ci assicuri che sia così, ma rilevo al contrario parecchie esperienze che devono farcene dubitare» (Descartes, 1664, trad. it. p. 215). Del resto, come spiega Descartes nella *Dioptrique*, «è l'anima che sente, non il corpo» (Descartes, 1637, trad. it. p. 159). Jean-Pierre Cavallé ha, in questo senso, parlato di una «differenza ontologica» tra il mondo e la sua rappresentazione. Cfr. Cavallé (1991, p. 125, trad. mia).

6. Della luce come *sineddoche* del mondo ha scritto Cavallé: «La scelta della luce per rappresentare il mondo nella sua totalità appare così come un processo allo stesso tempo metodologico e retorico». È in questo senso che «la luce appare come la parte che comprende il tutto, cosa che rivela l'esitazione nel titolo: *Trattato della Luce o Mondo*. La luce è la *sineddoche* del mondo» (ivi, p. 190, trad. mia).

7. Sugli spazi immaginari e il loro valore filosofico cfr. Grant (1981); Guidi (2016).

8. Descartes parla de «la favola del mio *Mondo*» in una lettera indirizzata a Marin Mersenne del 25 novembre 1630 (Descartes, 2009, trad. it. p. 175).

tra il finto e il vero e che da essa passi la conoscenza⁹. Non solo, infatti, la *fable* fa sì che i lettori sospendano l'incredulità, accettando i principi di Descartes e abituandosi insensibilmente a essi al punto da giungere a «la verità prima di accorgersi che distruggono quelli di Aristotele»¹⁰, ma essa permette anche di attivare un processo della conoscenza che dimostra a posteriori ciò che si era posto come premessa teorica. La finzione, detto altrimenti, permette di dar avvio a una dinamica conoscitiva che non muove dalle cause prime per giungere agli effetti, ma che si colloca sempre *in medias res*, così da ritrovare le cause attraverso gli effetti, e legittimarle in essi¹¹. La storia della Terra, seppellita nelle tenebre del tempo, non consente di ricostruire la catena temporale degli eventi: come un astronomo, Descartes prevedendo gli effetti – un'eclissi, ad esempio – induce a pensare vere anche le cause e i presupposti che reggono implicitamente la sua previsione¹². La finzione diviene pertanto la qualità e il metodo di un sapere che trasforma lo scarto e la differenza non in una mancanza che impedisce di attivare una dinamica conoscitiva, ma in una risorsa che rende visibile ed esplora il possibile. La finzione, detto altrimenti, inverte la logica del senso, presupponendolo nelle cose per poi ritrovarlo, dimostrato, alla fine del processo che grazie ad esso si è attivato. Quella che descrive Descartes è cioè una peculiare intersezione tra la finzione, e il romanzo come sua declinazione più propria, e la filosofia: nella lettera che l'autore indirizza all'abbé Picot, traduttore dell'edizione francese dei *Principia* (1647), e che può servire da prefazione all'opera, il filosofo invita a leggere inizialmente il testo «come un romanzo, senza forzare molto la propria attenzione e senza soffermarsi sulle difficoltà che vi si possono incontrare» (Descartes, 1644, trad. it. p. 2277). Detto più chiaramente i *Principia philosophiae* si possono leggere

9. Per una analisi del ruolo del verosimile nella filosofia di Descartes si veda, nella sua interezza, Cavaillé (1991).

10. Descartes confessa tale progetto in una lettera a Mersenne del 28 gennaio 1641 (Descartes, 2009, trad. it. p. 1395). Su questo punto cfr. anche Cavaillé (1991, p. 202).

11. Per una descrizione e una contestualizzazione storica del metodo *ex suppositione* cartesiano cfr. Federici Vescovini (1997).

12. È Descartes stesso, in una lettera a Antoine Vatieur del 22 febbraio 1638, ad affermare di voler parlare solo «in via ipotetica (*par hypothèse*), riconducendo il suo metodo alla pratica astronomica (Descartes, 2009, trad. it. p. 551). Sullo sfondo delle parole di Descartes si intravedono la celebre prefazione di Andreas Osiander al *De revolutionibus orbium caelestium* di Niccolò Copernico (1543) e i dibattiti parigini sulla supposizione e il ragionamento ipotetico (il *sub condicione* del *Peri Hermeneias* di Aristotele) che, in quegli anni, coinvolgono Kaspar Schoppe, Tommaso Campanella, Galileo Galilei e il teologo domenicano Niccolò Riccardi. Cfr. Ginzburg (2018, pp. 115-43).

con lo sguardo del romanzo: filosofia e romanzo, dunque, non sono due saperi opposti, ma due forme della conoscenza che confinano e che, in alcuni casi, tracimano l'una nell'altra. Il lettore è così invitato a farsi adeguato al testo, compiendo un esercizio che è di costante osmosi e inversione del punto di vista: è qui, dove virtuale e reale si saldano, che è possibile indagare la Terra e la sua storia.

Finzione, esplorazione dello scarto e del segno, indagine sulla sineddoche e sui rapporti tra le parti e il tutto, attualismo delle cause: sono queste, dunque, le caratteristiche principali che la storia della Terra eredita da Descartes. Anche quando nel Settecento, e in particolare dopo il terremoto di Lisbona, essa viene ridefinita a contatto con una temporalità lineare e irreversibile, del tutto assente nei testi cartesiani che subordinano il tempo all'uniformità della legge, l'inclinazione impressale fin dalla sua origine rimane costante. La derivazione cartesiana e finzionale delle storie della Terra è infatti, nel Secolo dei Lumi, più volte sottolineata da Voltaire che avverte, però, in quell'esercizio del limite che tempera il vero con il finto, una pratica della falsità¹³. Del resto, fin dalle *Lettres philosophiques*, Voltaire fa di Descartes un filosofo dell'immaginazione – facoltà che egli oppone alla ragione newtoniana –, dedito alla *rêverie* e alla poesia: guidato dallo «spirito sistematico (*esprit de système*)», «la sua filosofia non fu più che un ingegnoso romanzo (*roman ingénieux*)» (Voltaire, 1734, trad. it. p. 90). La *fable* e il *roman*, nelle parole di Voltaire, perdono così lo spessore filosofico che Descartes aveva attribuito loro: l'immaginazione appare sempre come un abuso dell'immaginazione e il tentativo di esplorare il vuoto un tentativo arbitrario. È proprio questo aspetto della storia della Terra che Voltaire denuncia, fin dalla *Dissertation sur les changements arrivées dans notre globe* del 1746-1748, mostrandone la diretta derivazione da Descartes: «Servirebbe più tempo di quello che è durato il Diluvio per leggere tutti gli autori che ci hanno costruito sopra dei bei sistemi; ognuno di essi distrugge e ricostruisce la Terra a suo gusto, così come l'ha formata Descartes: dato che la maggior parte dei filosofi si è messa, senza troppe remore, al posto di Dio, pensa di creare un universo con la parola» (Voltaire, 2004, p. 37, trad. mia). La medesima idea torna tanto nelle *Singularités de la Nature*, che ne *La Défense de mon oncle* e ne *Les Colimaçons du Révérend Père l'Escarbotier*. In quest'ultimo testo, di nuovo, Voltaire salda il nesso tra le finzioni della storia della Terra e Descartes: «Si è già detto che la maggior

13. Per uno sguardo panoramico su Voltaire e le scienze della Terra si veda Seguin (2008, pp. 239-49).

parte dei filosofi, seguendo l'esempio del chimerico Descartes, avendo voluto somigliare a Dio, ha fatto un mondo con la parola» (Voltaire, 2017b, p. 138, trad. mia). La sovrapposizione burlesca tra l'atto dello storico della natura e quello di Dio che crea il mondo permette a Voltaire di sottolineare tutta l'arbitrarietà dell'operazione filosofica che trae origine da Descartes: ogni filosofo stabilisce a piacere le sue verità eterne – i principi che regolano la natura e la sua storia – e da lì costruisce un mondo senza la mediazione del mondo. «O che tutti i filosofi, che inventano un Mondo, lo fanno ridicolo!», scrive Voltaire in italiano (Voltaire, 2004, p. 42). La parola, per Voltaire, non è infatti lo strumento che permette al filosofo di superare lo iato tra l'impossibile esperienza diretta di un evento e la sua conoscenza, ma l'atto arbitrario che sostituisce all'ignoto un'ipotesi non verificabile: il tempo profondo delle origini della Terra è destinato a rimanere un gorgo inaccessibile. Per Voltaire l'esperienza della storia non può mai essere mediata o indiretta: la finzione, che è per sua natura una logica trasversale, aumenta la distanza tra il presente e l'origine del mondo. In fisica, così come nell'indagine storica, il finto non è niente di più del falso. Come Voltaire mostra nell'articolo HISTOIRE dell'*Encyclopédie* se la storia può degenerare e scendere in una *fable*, la *fable*, al contrario, non diviene mai storia¹⁴.

Fedeli alle loro origini cartesiane, le teorie e le storie della Terra appaiono dunque a Voltaire come un romanzo¹⁵: se da un lato, come si è mostrato, esse sono impennate su un meccanismo finzionale, dall'altro paiono ricondurre tutti gli eventi a un racconto coerente. In questo senso, la storia si trasforma in un *sistema*, nel quale le singole vicende convergono verso un unico punto. Di fronte ai depositi fossili di conchiglie e alle impronte di animali marini scoperti sulla cima delle montagne, Voltaire non nega che la Terra abbia subito dei cambiamenti, ma rifiuta di ammettere che possano verificarsi *bouleversement* generali che mutino la fisionomia del globo nella sua interezza. Per il filosofo non esistono che *trasformazioni locali* – laghi che sono stati colmati, vulcani che si sono estinti, mari che si sono ritirati

14. Fin dalla sua definizione, la storia è, per Voltaire, pensabile in alternativa alla *fable*: la storia «è il racconto di fatti dati per veri; al contrario della favola, che è il racconto di fatti dati per falsi». Se la storia trova il suo fondamento nei racconti che i padri fanno ai figli, tale meccanismo di memoria ancestrale si corrompe inevitabilmente con il passare delle generazioni e conduce alla *fable* e alla finzione (cfr. Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. VIII, pp. 220b-225b, trad. mia).

15. Nell'articolo D'OVIDE apparso nei *Mélanges* del 1756, Voltaire parla della teoria della Terra cartesiana come di un vero e proprio romanzo (Voltaire, 2013, trad. it. p. 2465). La medesima idea attraverso le opere di Voltaire: cfr., ad esempio, *Les Singularités de la nature* (Voltaire, 2017c, p. 195).

di qualche lega o che, al contrario, hanno sottratto parzialmente dei tratti alle terre emerse, isole che sono sprofondate o sono state separate dai territori con i quali erano, un tempo, connesse: la storia della Terra non è un romanzo con un'unica protagonista, ma una raccolta di racconti. È così che, scorrendo le opere di Voltaire, si incontrano esempi di modificazioni della superficie terrestre: «è vero che antichi porti sono stati riempiti, che il mare si è ritirato da Cartagine, da Rosetta, dalle due Sirte, da Ravenna, da Fréjus, da Aigues-Mortes, ecc. Esso ha inghiottito dei terreni, ne ha fatti emergere altri» (Voltaire, 2017c, p. 231, trad. mia); «ma il mare ha lasciato le sue rive; ha lasciato allo scoperto le rovine di Cartagine; Ravenna non è più un porto sul mare» (Voltaire, 2017b, p. 141, trad. mia); «Non nego che il mare sia avanzato di trenta o quaranta leghe sui continenti, né che gli interrimenti non l'abbiano costretto a retrocedere. So che un tempo esso bagnava Ravenna, Fréjus, Aigues-Mortes, Alessandria, Rosetta e che oggi ne è assai lontano» (Voltaire, 1984, p. 238, trad. mia).

Tali esempi sono sufficienti a introdurre lo sguardo nell'*officina* dei testi volteriani: la pratica costante del *bricolage* che riproduce le medesime argomentazioni e gli stessi esempi in opere diverse induce a far ritenere al lettore che i *bouleversements* del globo non solo siano limitati, ma anche rari¹⁶. Questi ultimi non sono altro, come recita il titolo di un'opera di Voltaire del 1768, che delle *singularités de la nature*¹⁷, vale a dire delle eccezioni e dei disallineamenti che costituiscono degli inciampi puntuali e contingenti di un sistema ordinato. Alle montagne isolate e plurali, ognuna delle quali è dotata di una sua storia che la rende inessenziale come tutto ciò che ha storia e che, pertanto, avrebbe potuto essere anche altrimenti, si oppone la grande catena montuosa, unica e continua, che attraversa tutta la Terra. Vera e propria colonna vertebrale del pianeta, come scrive Voltaire rimandando al *Timeo* di Platone, essa è «una parte essenziale alla macchina del mondo» (Voltaire, 2017b, p. 223, trad. mia), poiché dalle sue vette si spandono

16. Per uno sguardo di insieme sulla pratica dell'autocitazione e del trasferimento di segmenti di testo da un'opera all'altra nella scrittura di Voltaire si veda Ferret, Goggi, Volpilhac-Auger (2007). Nicholas Cronck, nel primo saggio del volume, ha mostrato come l'autocitazione volteriana, che apparentemente sembra mettere in movimento il pensiero, ricollocando la medesima argomentazione in contesti sempre nuovi, finisca in realtà per delineare un accordo totale tra tutte le voci finzionali di cui il filosofo si appropria: «è grazie al plagio di sé stesso che Voltaire giunge ad affermare e a perpetuare la sua autorità» (Cronck, 2007, p. 25).

17. Le *Singularités* sono costituite da trentotto brevi capitoli che interrogano classici e puntuali problemi di storia naturale. Sulle *Singularités* si vedano l'introduzione di Stenger a Voltaire (2017c, pp. 153-83); Larue (2013); Stenger (2017).

tutti i fiumi che irrorano d'acqua dolce la Terra, rendendo possibile la vita: è un'argomentazione finalistica, che rimanda alla perfezione del mondo e del suo architetto, a negare i *bouleversements* della Terra.

Su questo sfondo acquisisce consistenza la polemica volteriana contro quegli storici della Terra che ammettono come possibili radicali trasformazioni del globo: tra essi, ad avere un ruolo centrale è senza dubbio de Maillet, autore del *Telliamed*, di cui il filosofo possedeva un esemplare manoscritto, oggi conservato a San Pietroburgo¹⁸. Voltaire polemizza con il «Console del Cairo» (Voltaire, 2017a, p. 139, trad. mia) ininterrottamente lungo tutto il corso delle sue opere, dalla *Dissertation italienne* fino ai *Dialogues d'Évhémère*. De Maillet appare infatti a Voltaire come una sorta di erede diretto di Talete (cfr. Voltaire, 2017b, p. 261)¹⁹, che, sulla scorta del filosofo presocratico, riconosce nell'acqua il principio di ogni cosa: per l'autore del *Telliamed* la superficie terrestre e i processi orogenetici sono regolati dall'attività delle acque, che, a fasi alterne, sommergono e si ritirano dalle terre emerse, mentre gli animali, uomo compreso, si sviluppano dall'adattamento alla vita terrestre di corrispondenti specie acquatiche.

Nella *Dissertation* del 1746, de Maillet sembra comparire tra le righe dell'argomentazione. In quel contesto, Voltaire si confronta con una delle più ricorrenti prove della antica sommersione delle cime delle montagne: «si dice che si sia scoperta un'ancora di una nave su una montagna della Svizzera» (Voltaire, 2004, p. 24, trad. mia). Tale argomento, che compare anche nel xv libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (1979, xv, v. 265, trad. it. p. 617), acquisisce qui una consistenza geografica ben precisa, che ha condotto Catherine Volpilhac-Auger a ipotizzare che la fonte di Voltaire possa essere proprio de Maillet, che nel suo testo, riportando una testimonianza dell'autore italiano Fregoso, parla proprio di una nave intera che, nel 1460, sarebbe stata trovata in Svizzera, tra le montagne del Cantone di Berna (cfr. Volpilhac-Auger, 2007). Ora, a corroborare l'ipotesi di Volpilhac-Auger sta senza dubbio l'insistenza con la quale negli anni Voltaire torna a ridiscutere il medesimo fatto, raccontandolo con dettagli sempre nuovi e imprecisi e, in alcuni casi, attribuendolo esplicitamente a de Maillet²⁰.

18. L'esemplare è oggi conservato a San Pietroburgo. Cfr. Benítez (1996a, p. 253).

19. Ne *L'Homme aux quarante écus* (1768), de Maillet appare come «un discendente di Talete» (cfr. Voltaire, 1768, trad. it. p. 155).

20. Nell'articolo ANTIQUITÉ delle *Questions sur l'Encyclopédie* Voltaire evoca «il grande vascello, con tutto il sartiame, pietrificato sul monte San Gottardo», per poi in nota rimandare direttamente al «*Telliamed*» e a «tutti i sistemi costruiti su quella bella scoperta» (Voltaire, 2013, trad. it. p. 337).

Se l'ancora svizzera merita tanta attenzione, è perché essa pare divenire il punto focale della critica volteriana alle teorie della Terra, come mostra un passo de *Les Colimaçons du Révérend Père l'Escarbotier*:

Si è trovata una nave negli abissi della Svizzera nel 1460; quindi (*donc*) un tempo si navigava sul San Bernardo e sul San Gottardo: quindi (*donc*) il mare ha un tempo coperto tutto il globo: quindi (*donc*) il mondo era popolato solo da pesci: quindi (*donc*) le acque si sono ritirate e hanno lasciato i terreni a secco, i pesci si sono mutati in uomini! Tutto ciò è molto bello, ma faccio fatica a credere di discendere da un merluzzo [corsivi miei] (Voltaire, 2017b, p. 144, trad. mia).

De Maillet permette dunque a Voltaire di esibire e denunciare quelli che, a suo avviso, sono i presupposti delle storie della Terra: è una logica del *donc*, dell'abduzione che passa vertiginosamente e improvvisamente dal particolare al generale, a trasformare ogni fatto singolo in una traccia e in una rovina di un processo che coinvolge tutto il globo nella sua interezza. Nell'insistenza sul *donc*, Voltaire dà il senso di una logica accelerata e frettolosa, che precipita il pensiero e lo fa cadere verso un punto, senza che vi siano "corpi intermedi" a trattenerlo. L'accelerazione impressa all'abduzione, e l'effetto comico che ne deriva, permette così di mostrare come il rapporto tra la traccia e il fenomeno che l'ha provocata non sia mai univoco, ma si configuri come un processo di sostituzione intellettuale incerto. È la rapidità, sembra dire Voltaire, a permettere di naturalizzare il rimando e il rinvio, occultando così lo scarto irriducibile che continua sempre a sussistere tra l'orma e il piede che l'ha impressa nel terreno. «Diffidiamo, poi, di stabilire delle regole generali (*craignons ensuite d'établir des règles générales*)», scrive Voltaire nelle *Singularités de la nature* (Voltaire, 2017b, p. 188, trad. mia). Al pensiero del "*donc*", Voltaire oppone allora una logica della singolarità: ciò che è singolare nella natura non lo è soltanto nel senso dell'eccezionalità, ma anche in quello dell'individualità. Ogni fenomeno non fa che parlare di sé: lo sguardo locale non è, come invece avviene nella *Protogaea* di Leibniz, un modo di intravedere attraverso il puntuale ciò che ha un carattere generale, ma un vero e proprio tentativo di ridurre e trattenerne la tentazione intellettuale alla generalizzazione. La *singularité* è così il modello della logica della natura volteriana – «gli accidenti non sono delle regole generali» (ivi, p. 231, trad. mia), un fatto non è una prova («Non vi ho visto conchiglie marine, ma se anche ve ne fossero, che prova si potrebbe trarne?»), ivi, p. 238, trad. mia) e da un singolo fatto, come quello costituito dai depositi fossili di conchiglie, non si può costruire un sistema dell'u-

niverso («e dubito che essa possa servire come fondamento di un sistema dell'universo», ivi, p. 243, trad. mia).

Voltaire non si limita però a denunciare la logica sistematica e romanzesca delle storie della natura, ma tenta di opporle dei veri e propri freni che, impigliandosi nella logica del *donc*, spezzino la naturalizzazione del rimando, insinuando il tarlo dell'errore nelle abduzioni dei naturalisti. A costituire un osservatorio privilegiato di tale tentativo è la celebre *brouille pour des coquilles* che, a partire dalla fine degli anni Quaranta, oppone Buffon a Voltaire²¹. Nell'*Histoire et théorie de la Terre*, il naturalista se la prende con l'autore della *Lettre italienne* – la *Dissertation sur les changements arrivés dans notre globe* di Voltaire – di cui, nel 1778, affermerà di aver ignorato la paternità, credendo fosse «l'opera di qualche erudito d'Italia, che in base alle sue conoscenze storiche, ha seguito il suo pregiudizio, senza consultare la Natura» (Buffon, 1778b, pp. 285, trad. mia):

I pesci pietrificati sono, a suo parere, pesci rari, gettati dalla mensa dei Romani, perché non erano freschi; per quanto riguarda le conchiglie, sono stati, egli dice, i pellegrini di Siria a portare al tempo delle Crociate quelle dei mari del Levante in Francia, in Italia e negli altri Stati della Cristianità dove ora si ritrovano pietrificate; perché non ha aggiunto anche che sono state le scimmie a trasportare le conchiglie sulla cima delle alte montagne e in tutti i luoghi in cui gli uomini non possono abitare? Non avrebbe guastato nulla, anzi avrebbe reso la sua spiegazione ancora più verosimile. Come è possibile che persone illuminate, che si vantano anche di conoscere la filosofia, abbiano ancora idee così false in proposito? (Buffon, 1749, trad. it. p. 211).

Ora, che i depositi montani di conchiglie non siano altro che la traccia dei costumi alimentari di un crapulone o quella dei viaggi in Siria di pellegrini e crociati è un'idea che si ritrova nella *Dissertation italienne* di Voltaire: le posizioni di Buffon e Voltaire, che all'inizio degli anni Trenta erano apparse prossime in virtù del loro comune newtonianismo, con il passare degli anni, a seguito dei loro disaccordi sulla teoria della Terra e i cambiamenti del globo, divennero incompatibili e le relazioni tra i due si fecero ostili. «Dato che non leggo nessuna delle sciocchezze di Voltaire, ho saputo solo dai miei amici il male che ha voluto dire su di me», scrive Buffon a de Brosses il 7 marzo del 1768 (Buffon, 1971, t. 1, p. 170, trad. mia). Se, in seguito, tra i due ci fu una riconciliazione, ciò avvenne essenzialmente per ra-

21. Sulle fasi della disputa tra Buffon e Voltaire cfr. Schmitt (2008, pp. 225-37). Riccardo Campi sottolinea come Voltaire rifiuti ogni congettura sull'origine geologica delle conchiglie per negare la possibile storicità del racconto biblico (cfr. Campi, 2001, pp. 222-3).

gioni di equilibrio politico²². In particolare, fu Voltaire a cercare di limitare il valore dei commenti sarcastici che l'intendente del Jardin du Roi aveva rivolto alle sue ipotesi sull'origine dei fossili marini. Osservando quasi vent'anni dopo ciò che era accaduto a margine del passo della *Dissertation*, Voltaire, ne *La Défense de mon oncle* (1767) pare cercare di ridimensionare l'accaduto: «Quando quaranta anni fa [il 1727 è forse la data nella quale Voltaire ha letto de Maillet?, *N.d.R.*] ho letto che si erano trovate sulle Alpi delle conchiglie della Siria, ho detto, lo confesso, con un tono un po' beffardo (*un ton un peu goguenard*), che queste conchiglie erano state apparentemente portate lì da dei pellegrini che tornavano da Gerusalemme. Buffon mi ha rimproverato molto duramente nella sua teoria della Terra, a pagina 281. Non avevo intenzione di litigare con lui per delle conchiglie (*Je n'ai pas voulu me brouiller avec lui pour des coquilles*)» (Voltaire, 1984, p. 239, trad. mia).

A ben vedere, Voltaire utilizza qui quella «tecnica del riflettore» che, come ha mostrato Erich Auerbach, è il suo procedere intellettuale più proprio: «essa consiste in ciò, che di tutto un ampio discorso s'illumina una piccola parte, ma tutto il resto, che servirebbe a spiegarlo e a dare a ciascuna cosa il suo posto, e verrebbe, per così dire, a formare un contrappeso a ciò che è stato messo in risalto, viene lasciato nel buio. In questo modo, vien detta apparentemente la verità, poiché quanto detto è incontestabile, e tuttavia tutto è falsato, essendo che la verità è composta di tutta la verità e del giusto rapporto tra le singole parti» (Auerbach, 1946, trad. it. t. II, p. 165).

Trasformando la polemica con Buffon in una *brouille pour des coquilles*, Voltaire illumina un aspetto della questione, sottolineando il ridicolo di uno scontro fondato su basi così poco solide. In realtà, però, non solo l'argomentazione del 1746, ma anche la difesa del 1767 appare un «*peu goguenard*»: non sono le conchiglie il baricentro del disallineamento tra Voltaire e Buffon, ma esse rivelano tanto una concezione del mondo e dei suoi processi, quanto, ancora più propriamente, la meccanica della strategia intellettuale che Voltaire applica all'argomentazione intorno all'*histoire naturelle*. Ciò che fa Voltaire, infatti, è proporre un'interpretazione alternativa delle *tracce* della natura rispetto a quella avanzata dagli storici della Terra

22. Come nota Schmitt, Buffon e Voltaire erano due tra gli autori più celebri e significativi della Francia della seconda metà del XVIII secolo. A ciò si aggiunga che Buffon, oltre a essere un intellettuale maggiore, era una figura istituzionale di primo piano: oltre a essere l'intendente del Jardin du Roi, egli era membro dell'Académie des sciences e dell'Académie française e nel 1772 sarebbe stato nominato Conte (cfr. Schmitt, 2008, p. 228). Sulla riconciliazione tra Voltaire e Buffon cfr. Roger (1989, pp. 480-1).

trasformisti: tale ipotesi, però, non ha il medesimo statuto di quella dei naturalisti per due ragioni. In primo luogo, Voltaire fa dell'uomo l'unico agente della storia del globo: non è la natura che muta sé stessa, ma è l'attività degli uomini che si spostano, fanno le guerre e si nutrono a cambiare la faccia della superficie terrestre. Alle cause generali di un sistema impersonale si sostituiscono così le volontà singolari e puntuali – antisistematiche – degli individui²³. In secondo luogo, Voltaire propone, più ancora che un'interpretazione alternativa dell'origine dei fossili marini, una *controinterpretazione*: il filosofo è infatti conscio della ridotta portata epistemologica e del ridicolo che innerva l'idea che sia stato un *bouffeur* o un gruppo di pellegrini ad abbandonare conchiglie e resti di pesci esotici sulla cima dei monti europei. «Preferisco credere (*J'aime mieux croire*) che pellegrini di Saint-Jacques abbiano lasciato qualche conchiglia verso Saint-Maurice piuttosto che immaginare che il mare ha formato il monte San Bernardo», scrive Voltaire ne *L'Homme aux quarante écus* (Voltaire, 1768, trad. it. p. 157). «*J'aime mieux croire*»: Voltaire esprime qui un certo disimpegno verso il contenuto della congettura che egli stesso avanza. Non si tratta, a ben vedere, tanto di interpretare diversamente un medesimo fatto, ma di mostrare come l'interpretazione stessa sia questione di preferenze e inclinazioni e che l'abduzione, sostituendo a una traccia l'evento che l'ha generata, sia sempre fondata su una credenza e su un atto arbitrario – «ognuno è padrone (*le maître*) nel proprio mondo» (ivi, p. 158)²⁴. Con l'ipotesi stranianti e forse ridicola dei pellegrini e del *gourmand*, Voltaire non vuole offrire una teoria alternativa dell'origine dei depositi fossili, ma attirare l'attenzione sui meccanismi stessi dell'interpretazione, frenandoli e limitandone la legittimità. Detto diversamente, il tentativo di Voltaire è di attirare l'attenzione sul carattere irriverente e forzato della sua interpretazione per far convergere lo sguardo sui processi dell'interpretazione stessa: non è più assurdo credere che un *gourmand* abbia gettato i resti del suo pasto sulla cima della Alpi che pensare che il San Bernardo fosse, un tempo, sommerso dalle acque (cfr. Schmitt, 2008, p. 233). L'argomentazione paradossale ed eccessiva di Voltaire ha il compito di smascherare, per contrasto, la solidi-

23. Come nota Maria Susana Seguin, se Voltaire «si diverte a proporre delle teorie assurde sull'origine dei fossili che sono stati ritrovati negli strati sedimentari della Terra, è essenzialmente per attaccare l'*esprit de système* caratteristico di queste costruzioni intellettuali, rivolgendo contro queste teorie i principi stessi che le fondano» (Seguin, 2008, p. 246, trad. mia).

24. Voltaire gioca qui sulla duplicità semantica del termine "*maître*", che vale tanto "padrone", quanto "Signore", dunque, "Dio", creatore.

tà e la legittimità dell'argomentazione altrui: controinterpretare significa qui frenare e trattenere l'interpretazione e il processo *analogico* che guida il passaggio dalla traccia alla totalità. Voltaire tenta cioè di impedire che l'interpretazione diventi sistematica, andando dal particolare al generale, opponendogli un procedere che va invece dal particolare al particolare: anche in questo caso il piano è quello delle singolarità della natura.

La critica di Voltaire ai metodi della storia naturale appare così fondata su un presupposto implicito: laddove non vi sia un criterio del certo, che permette di riconnettere la traccia con i processi che l'hanno generata, non vi è nemmeno un criterio del vero. Tutto ciò consente allora di avanzare congetture interpretative bizzarre che pretendono la medesima legittimità di ciascun'altra. Ciò di cui non si accorge Voltaire è però che l'abduzione non è un dispositivo del vero e del falso, ma del probabile: non basta allora esibirne il meccanismo per rimetterla in discussione, piuttosto occorre affinare calibri e criteri. L'interpretazione delle tracce non è cioè intrinsecamente fallace poiché conduce a una ricostruzione possibile e congetturale, ma trova nel saper discernere il vero nel probabile – attraverso il probabile – la sua legittimità e la sua forza conoscitiva. Non ogni possibile è probabile allo stesso modo e non ogni ipotesi ha la stessa efficacia esplicativa poiché è fondata sul metodo abduittivo. È proprio tale errore che alcuni contemporanei rimproverano all'indagine sulla natura di Voltaire. Nelle *Singularités de la nature*, di fronte alle pietre che assomigliano a case, a foglie, al profilo di un uomo o a un riccio di mare, egli ipotizza che sia altrettanto legittimo pensare che tutte quelle pietre siano, indifferentemente, dei giochi della natura, quanto dei fossili e preferire – «*j'aime mieux*» – aderire alla prima congettura piuttosto che alla seconda. È l'intelligenza del probabile, come mostrano tanto il "Journal des Savants" del luglio 1769 quanto Georges Wartel nelle *Réflexions sur une brochure intitulée Singularités de la nature* (1775) a mancare a Voltaire:

Un naturalista che abbia una minima conoscenza della storia naturale sa distinguere un dendrite da un'altra pietra figurata (*Pierre figurée*) che si chiama litofillo (*lithophyllum*): la prima è uno gioco della natura (*jeu de la nature*), proprio come lo è la brina che si forma sulle nostre finestre gelando; la seconda deve l'impronta che la distingue dalle pietre comuni a una foglia reale che si è incisa su questa pietra a causa di un contatto immediato, quando essa era ancora in uno stato di mollezza e al principio della sua formazione (cit. in Voltaire, 2017b, p. 193n, trad. mia).

La critica all'interpretazione delle tracce di Voltaire non delegittima la storia della Terra, né l'emergere della rovina come suo oggetto temporale più

proprio: essa, però, sottolinea il problema della legittimità dei processi di ricostruzione che dalle parti conducono al tutto. Fino a quando la Terra non è che, come in Burnet, la rovina di un ordine che si è dissolto, paragonarla al Tempio di Salomone conduce solo a rendersi conto dell'effetto distruttivo dell'azione del tempo. Al contrario, quando la rovina diviene l'immagine presente di un passato che resiste alla sua dissoluzione, allora lo storico della Terra si trova di fronte ai medesimi problemi dell'antiquario. Nell'*Éloge de M. Bianchini*, pronunciato da Fontenelle, il tentativo di far riemergere il passato dai suoi monumenti, obiettivo dell'*Istoria universale provata con Monumenti, e figurata con Simboli degli antichi* dell'erudito veronese, appare all'accademico francese come un'impresa straordinaria e quasi impossibile. Quando manchi anche solo un frammento di un palazzo in rovina, la ricostruzione cessa di essere certa per divenire nient'altro che probabile: l'*immaginazione* moltiplica così i piani degli edifici possibili, non escludendo mai che la scoperta di nuovi materiali possa dare origine «a nuove combinazioni» o ancora che se ne possa dare «un assemblaggio (*assemblage*) migliore, o anche solamente un altro assemblaggio» (Fontenelle, 1729, p. 104, trad. mia).

Tale questione si ripresenta nell'*Éloge de M. Le Président de Montesquieu* che D'Alembert scrive per il quinto volume dell'*Encyclopédie*. Qui, lo studio storico del filosofo appare analogo a quello «di un architetto, che, a partire da delle rovine erudite (*ruines savantes*), tracciasse, nella maniera più verosimile possibile (*de la manière la plus vraisemblable*) [corsivo mio], il piano di un edificio antico, supplendo con il genio e con fortunate congetture (*heureuses conjectures*), ai resti informi e tronchi (*informes et tronqués*)» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. V, p. VII, trad. mia).

Quando, dopo Lisbona, anche la Terra diviene una *ruine savante*, come accade in Buffon e Boulanger, l'intelligenza del probabile e i modi della lettura delle tracce divengono anche il compito dello storico della natura. Tutta la Terra è ormai un palazzo in rovina: non resta allora che indagare i metodi che possano ben condurre l'immaginazione affinché il verosimile divenga, in questo caso, più spesso vero che falso.

4.2

Il metodo di Zadig

Così come l'architetto di Fontenelle e di D'Alembert, lo storico della natura, imparando a vedere nel mondo una distesa di rovine e di tracce, non

cessa mai di interrogare il problema metodologico della ricostruzione del tempo sommerso e irreversibile depositatosi negli oggetti. Sempre sospesa tra l'uso corretto dell'immaginazione e i suoi eccessi, l'indagine sulle medaglie e i monumenti della natura trova nella vicenda di Zadig, il personaggio dell'*histoire orientale* di Voltaire, una sua significativa messa in scena. È proprio in riferimento a Zadig, del resto, che Georges Cuvier, tirando le fila, nel 1812, di un processo che era cominciato più di cinquanta anni prima, riconosce nel naturalista «un antiquario di una nuova specie» (Cuvier, 1992, p. 45, trad. mia), che interroga un tipo di traccia (*marque*) che «è più certa di tutte quelle di Zadig» (ivi, p. 102, trad. mia).

Nel terzo capitolo dell'opera, Voltaire si appropria di un motivo finzionale che, attestato prima del II secolo dell'era volgare, attraversa negli anni larga parte dell'Asia e dell'Europa, per poi stabilizzarsi nella versione che ne dà in traduzione italiana Cristoforo Armenio in una raccolta di racconti orientali pubblicati da Michele Tramezzino a Venezia nel 1557 e tradotta poi liberamente in francese nel 1719 dallo chevalier de Mailly con il titolo *Voyages et aventures des trois princes de Sarendip*²⁵. I tre figli del re di Serendippo (Ceylon), formati alla scuola dei più grandi maestri dell'epoca, sono esiliati dal padre con un pretesto, affinché intraprendano un viaggio che, a loro insaputa, finisca per plasmarne il carattere e l'intelligenza. La prima avventura nella quale i tre si imbattono e che fa da prologo all'opera è esattamente quella che, non senza modifiche, riscrive Voltaire in *Zadig*: durante il cammino, i principi incontrano un cammelliere che ha smarrito uno dei suoi cammelli. I tre, pur senza averlo visto, riescono a descriverne alcune caratteristiche: l'animale è cieco, non ha un dente ed è zoppo. Qualche giorno dopo la scena si ripete, e i tre principi aggiungono altri particolari sul cammello: l'animale trasporta del burro e del miele e su di esso viaggia una donna incinta. Mailly, così come Cristoforo Armenio, sottolinea immediatamente come la capacità predittiva dei tre principi passi dall'attenzione per le *marques* (“tracce”) – il termine è quello che utilizza anche Cuvier – che essi hanno individuato e poi interpretato lungo il percorso.

Nel terzo capitolo di *Zadig*, intitolato *Le chien et le cheval*, il protagonista del racconto volteriano, decide di dedicarsi allo «studio della natura»: «nessuno è più felice, diceva, di un filosofo che legge questo *gran libro* che Dio ci ha messo sotto gli occhi» (Voltaire, 1748, trad. it. p. 105). Passeggiando in un bosco, «per una delle frequenti stranezze della sorte», Za-

25. Per una ricostruzione della circolazione del motivo finzionale in questione e delle sue varianti cfr. Catelin (2014, pp. 21-52).

dig incontra prima un eunuco che è alla ricerca del cane della regina, poi il capocaccia del re che insegue un cavallo fuggito dalla scuderia del sultano. Zadig, riunendo in sé tutto il sapere dei tre figli del re di Serendippo, riesce a descrivere tanto la cagna – «era una cagna, non un cane» – quanto il cavallo disperso, pur senza averli visti, così come spiega ai giudici che lo condannano per il furto degli animali (ivi, p. 106):

Ho visto sulla sabbia delle tracce (*traces*) di un animale, e ho giudicato facilmente che si trattava delle tracce di un piccolo cane. Dei solchi leggeri e lunghi, impressi sopra piccoli mucchi di sabbia, tra le tracce delle zampe, mi hanno fatto capire che si trattava di una cagna le cui mammelle erano pendule e che pertanto aveva avuto dei piccoli pochi giorni prima. Altre tracce, in un senso differente, che sembravano ugualmente aver rasentato la superficie della sabbia vicino alle zampe anteriori, mi hanno fatto comprendere che aveva le orecchie molto lunghe; e, poiché ho notato che la sabbia era sempre meno scavata da una zampa che dalle altre tre, ho capito che la cagna della nostra augusta regina era un po' zoppicante, se mi è lecito osare esprimermi a questo modo.

Quanto al cavallo del re dei re, sappiate che, passeggiando per i sentieri di questo bosco, ho scorto le tracce dei ferri di un cavallo; esse erano tutte a eguale distanza. «Ecco», mi sono detto, «un cavallo dal galoppo perfetto». In una strada stretta, che non misura più di sette piedi di larghezza, la polvere era un po' spazzata via dagli alberi a sinistra e a destra, a tre piedi e mezzo dal centro della strada. «Questo cavallo», mi sono detto, «ha un coda di tre piedi e mezzo, che con i suoi movimenti a sinistra e a destra ha spazzato via la polvere». Ho visto sotto gli alberi, che formavano un pergolato dell'altezza di cinque piedi, le foglie da poco staccate dai rami, e ho capito che quel cavallo era arrivato fin lì, e che dunque doveva avere un'altezza di cinque piedi. Quanto al suo morso, deve essere d'oro a ventitré carati: infatti ha strofinato le borchie contro una pietra, che ho riconosciuto essere una pietra di paragone e che ho voluto provare. Ho giudicato infine dai segni che i suoi ferri hanno lasciato su alcuni sassi di un'altra specie, che era ferrato in argento della purezza di undici denari (ivi, pp. 107-8).

Se in un primo momento Zadig è arrestato e condannato è perché egli gioca con lo statuto di verità della sua ricostruzione e induce i suoi interlocutori – e il lettore con essi – a credere che egli abbia visto gli animali che descrive, celando la sua abilità a leggere il mondo così come se fosse un libro, interpretandone i segni e trasformandoli in un racconto coerente. Se nelle versioni precedenti dell'episodio del cammello disperso, il lettore è infatti avvertito in anticipo che i tre figli del re di Serendippo non hanno visto l'animale ma ne hanno incontrate le tracce, lo stesso non avviene nel caso

di Zadig²⁶: il personaggio ricostruisce la fisionomia della cagna della regina come se l'avesse vista, per poi negare però di averla incontrata. «– L'avete dunque vista? disse il primo eunuco tutto trafelato. – No, rispose Zadig, non l'ho mai vista, e non ho mai saputo se la regina avesse o no una cagna» (ivi, p. 106). Lo stesso accade nel caso del cavallo del re, che Zadig descrive ponendosi immediatamente sul piano della realtà e non su quello delle congetture. «– Che cammino ha preso? dov'è? domandò il capocaccia. – Ma io non l'ho visto, rispose Zadig, e non ne ho mai sentito parlare prima d'ora» (ivi, p. 107).

In un primo momento, dunque, Zadig omettendo di specificare lo statuto epistemico delle sue parole, induce i suoi interlocutori a credere che egli condivida con loro il piano implicito del discorso: mentre questi si muovono però sul piano dell'esperienza, egli non parla che di un sistema di congetture. È sfruttando i silenzi e gli impliciti della comunicazione che l'eunuco e il capocaccia danno sostanza e realtà al soggetto ipotetico delle abduzioni di Zadig: se per quest'ultimo a esistere sono soltanto le tracce, per i primi ad avere realtà sono i soggetti che le hanno provocate. Detto altrimenti, da un lato, ciò che unifica l'ipotesi è una finzione e una scommessa sul reale, dall'altro è una premessa. Tale disallineamento sembra destinato a passare inavvertito, se non fosse che, proprio quando la congettura giunge a mostrarsi come una buona spiegazione della realtà, Zadig ne sottolinea il carattere meramente ipotetico, squarciando il velo di incomprendimento che fino a quel momento aveva reso possibile la comunicazione. Lo scarto appare allora come un inganno abilmente tessuto da Zadig: «il capocaccia e il primo eunuco non ebbero alcun dubbio che Zadig avesse rubato il cavallo del re e la cagna della regina» (*ibid.*).

Umberto Eco, che ha commentato queste pagine, vi ha visto una sorta di «schizofrenia epistemologica» di Zadig, in quanto egli «si ritira dalla propria meta-abduzione [dall'atto che attribuisce realtà all'abduzione, *N.d.R.*] proprio quando è sicuro che sia corretta»: egli «vorrebbe essere onorato in qualità di maestro dell'abduzione e non come portatore di verità empiriche» (Eco, 1990, p. 247). Non ci pare, però, che quella di Zadig sia una schizofrenia epistemologica: al contrario, egli esplora, portandolo al limite estremo, il rapporto ambiguo che vi è tra il pensiero indiziario e la realtà. L'abduzione che muove dalle tracce per restituire un'ipotesi, infatti, non è né del tutto estranea né del tutto sovrapponibile al mondo: essa

26. Secondo Sylvie Catelin è questa la principale novità che Voltaire introduce nel motivo finzionale in questione. Cfr. ivi, p. 47.

non fa altro che uscire ed entrare dal mondo per ritrovare il reale. A partire dalle orme di un animale e osservando che, in un bosco, tutte le foglie che si trovano a una medesima altezza sono cadute si possono avanzare ipotesi differenti: vi è un cavallo che galoppa regolarmente e vi è un altro animale che è alto cinque piedi; oppure, come fa Zadig, si può *scommettere* sul fatto che l'animale che è alto cinque piedi sia proprio quel cavallo che galoppa regolarmente. Nella scommessa l'abduzione eccede i confini dell'interpretazione dei segni ed esce da sé stessa, facendosi mondo nell'ipotizzare una certa configurazione del mondo, che costringe il reale a reagire, misurandosi con essa, e a costituirsi, a quel punto, come occasione di partenza per nuove abduzioni. L'abduzione, dunque, esce da sé stessa per poi rientrarvi, carica di informazioni sul reale. Tra l'ipotesi e il mondo non vi è pertanto né compiuta sovrapposibilità, né radicale alterità: è proprio tale rapporto ambiguo e complesso che spiega la risposta, a sua volta ambigua e complessa, che Zadig dà al capocaccia e all'eunuco. Il personaggio di Voltaire non ha né fatto esperienza del reale che descrive, né lo ha immaginato: a chi gli chieda se abbia visto il cavallo o la cagna non può che rispondere negativamente, così come farebbe se qualcuno gli chiedesse se li abbia immaginati. È la domanda di chi sta cercando gli animali, prima ancora della risposta di Zadig, a mutare il piano di realtà della discussione.

L'abduzione stabilisce dunque un rapporto di comprensione dinamica del mondo, che non si configura come un'approssimazione per difetto del modello alla realtà, ma come tentativo di far emergere la realtà dal e nel modello. In questo senso, il modello eccede la realtà – più realtà sono possibili nel modello – e la contiene come sua possibilità: l'abduzione, come scrive il darwiniano Thomas Henry Huxley in un saggio dedicato al metodo di Zadig (1880) è una *profezia retrospettiva*²⁷, che comprende il reale in un processo che si approssima e si allontana senza posa da esso. L'intelligenza di chi legge i processi sommersi nel mondo – le tracce e le rovine – non si configura come una pratica del simile, ma come la capacità di interrogare il dissimile: la traccia è infatti sempre essenzialmente altro rispetto a ciò che l'ha prodotta. È in quello scarto che la finzione diviene l'espressione dell'abduzione non come indagine che trova il reale già costituito, ma come *tentativo* di dargli forma: il sapere del verosimile che qui si coltiva non è un vero a cui manca qualcosa, ma un vero che passa dal finto, vale a dire dai modi della sua ricostruzione, che non sono accessori o strumentali, ma che ne sono componenti essenziali. Il fatto che, a partire dal-

27. Si veda Huxley (1896, p. 5). Cfr. *infra*, CAP. 7, n. 28.

le sue rovine, un edificio possa essere ricostruito secondo differenti piani, come sostiene Fontenelle, non indica che l'abduzione sia per tale ragione fallace o manchevole; al contrario, è proprio la sua capacità di rilanciare a di affinare il modello – di rimettere in discussione il rapporto tra la congettura e la realtà – a fare di una abduzione una buona abduzione: come ha scritto Charles Sanders Peirce, «la conclusione di un'abduzione è problematica o congetturale, ma non si colloca sempre e necessariamente al grado più debole dell'ipotesi» (Peirce, 1984, 5.192, trad. it. p. 186).

È in questo quadro che si può allora sostenere che se Zadig riesce a interpretare le tracce del mondo è perché, come scrive Voltaire, questo si configura come un libro: ciò non significa solamente che egli possiede la chiave certa per decodificare il reale, ma che egli coltiva il sapere dello scarto e della differenza. Anche in ciò Zadig si rivela un erede di Descartes: nei *Principia philosophiae*, la conoscenza umana è ricondotta, in ragione della «natura della nostra mente» a un atto di traduzione analogo a quello che avviene nella lettura. Le parole per significare le cose e gli stati del mondo non si identificano con essi, ma praticano consapevolmente un esercizio della distanza²⁸. È aumentando la differenza che intercorre tra il segno e il reale, che il primo si fa capace di parlare del secondo.

Che i monumenti e le medaglie della natura richiedano un'abilità analoga a quella di chi pratica la lettura è, del resto, un'idea che attraversa la riflessione settecentesca sul tempo delle rovine naturali. In una memoria apparsa nell'"Histoire de l'Académie royale des sciences" dell'anno 1718, il naturalista Jussieu paragona le tracce delle piante impresse sulle pietre nei dintorni di Lione a dei veri e proprio volumi di storia naturale: «Il numero di questi fogli (*feuilletts*), la facilità a separarli e la grande varietà di piante che vi ho visto impresse, mi facevano vedere ciascuna di queste pietre come altrettanti

28. «Si prova, poi, che la natura della nostra mente è tale che, per il solo fatto che nel corpo si danno alcuni movimenti, essa può essere spinta ad avere qualsivoglia pensiero senza che esso riproduca alcuna immagine di questi movimenti, e particolarmente ad avere quei pensieri confusi che vengono chiamati sensi o sensazioni. Infatti vediamo che le parole, sia proferite a voce, sia soltanto scritte, eccitano nella nostra anima qualsivoglia pensiero ed emozione. Sulla stessa carta, con la stessa penna e lo stesso inchiostro, se solo si passa l'estremità della penna sopra la carta in un certo modo, essa tratterà delle lettere che ecciteranno negli animi dei lettori dei pensieri di battaglie, di sciagure, di violenze, e gli affetti di indignazione e di tristezza; se invece la penna è mossa in un altro modo, quasi uguale, produrrà dei pensieri molto diversi, di tranquillità, di pace, di piacevolezza, e gli affetti del tutto opposti di amore e di gioia» (Descartes, 1644, trad. it. pp. 2197-9). Sull'immagine ambivalente del mondo come libro si veda Blumenberg (1981).

volumi di botanica, che in una stessa miniera compongono, per così dire, la più antica biblioteca del mondo» (Jussieu, 1718, p. 289, trad. mia).

Tale idea acquisisce una consistenza ben più marcata nella *Protogaea* di Leibniz, testo che, come si è detto, costituisce una fonte primaria per l'indagine settecentesca sulle rovine naturali. Alla fine dell'opera, il filosofo mostra come il sapere della storia della Terra e delle sue conformazioni si configuri come un esercizio di uno sguardo che interroga lo scarto e la differenza. Indagare gli stati precedenti del pianeta significa operare una serie di *traduzioni*. Nelle ultime righe della *Protogaea*, Leibniz descrive i terreni messi a nudo da uno scavo di un pozzo ad Amsterdam. Di fronte alla stratificazione dei materiali e dei fossili lì contenuti, il filosofo si lascia andare a una sorta di ricostruzione immaginativa e abducente che restituisce un'immagine dello scorrere del tempo: laddove oggi vi sono conchiglie doveva esserci nel passato un fondale marino, che eventi rovinosi (*ruinae*) hanno ricoperto poi di argilla e sabbia. In un secondo momento, le acque hanno però ripreso i loro diritti, facendo saltare le dighe e sommergendo le foreste: «Per noi, la natura sta così *al posto* della storia (*ita rerum natura praestat nobis Historiae vicem*)» (Leibniz, 1749, §XLVIII, trad. ingl. p. 140, trad. mia). Leibniz segnala qui una prima traduzione: se la natura si è fatta storia è perché i processi e gli eventi (la storia) non hanno solo causato la conformazione presente del mondo (la natura), ma perché essi si sono stratificati nel presente, diventandone suoi componenti. Il processo e la durata si sono fatti superficie e spazio e il divenire si è mutato nella forma del presente. Tra storia e natura vi è differenza, ma non alterità radicale: tra le due vige un rapporto di traduzione possibile – la natura sta al posto della storia –, che non riduce l'una all'altra, ma che permette di osservare l'una attraverso l'altra.

A questa prima traduzione, che fa dello spazio un ricettacolo del tempo, ne corrisponde una seconda, che riattiva e decodifica la storia depositata nella natura: la scrittura della storia, come nota Leibniz, ha la capacità di riparare, in immagine, l'azione del tempo (cfr. *ibid.*). Se la storia si è fatta irreversibilmente natura, è la scrittura a costituire quel linguaggio che è capace di stare al posto della natura per recuperarne, pur in forma mediata, il carattere storico: attraverso di essa, ciò che si è depositato e si è fatto forma viene reso di nuovo visibile come processo e tensione. Al contrario di ciò che pensa Voltaire, la parola non è il mezzo con il quale gli storici della natura riproducono il gesto arbitrario di Dio che crea il mondo, ma lo strumento che esplora lo scarto, rimettendo in scena ciò che è presente, pur come assenza, nella natura. L'attività di decodifica delle rovine passa allora dalla parola scritta: restituire la temporalità dello spazio non può si-

gnificare riattivare il processo storico delle cause che l'hanno costituito, ma raccontare la durata che traspare nell'istantaneità del presente. La scrittura è cioè quella capacità di trasformare la differenza – il racconto della storia non è la storia che è accaduta – in condizione di perspicuità: è la scrittura, che non è né spazio né tempo, a rendere intelligibili, nello stesso istante e assieme, lo spazio e il tempo. Allo stesso modo, anche per Buffon e per Boulanger, la scrittura non è semplicemente lo strumento contingente dello storico della Terra, ma la forma della sua intelligenza: alla collezione dei fatti e al sapere come possesso si oppone l'idea di una conoscenza come trama e racconto²⁹.

Vi è un ulteriore aspetto della pratica di Zadig che è proprio al naturalista impegnato nella lettura delle rovine: lo studio della natura non restituisce una semplice conoscenza regolistica del mondo, ma un'intelligenza delle regole. Come nota Voltaire, Zadig, osservando piante e animali, «acquistò ben presto una sagacità che gli faceva scoprire mille differenze là dove gli altri uomini vedevano solo uniformità» (Voltaire, 1748, p. 106). Detto altrimenti, il personaggio volteriano, esplorando il mondo non acquisisce nozioni, ma sviluppa la capacità di intuire. È un'intelligenza della singolarità quella che coltiva Zadig, in analogia a ciò che accade allo storico della natura: è osservando rovine che si impara a osservare le rovine. La quantità diviene così qualità e l'esperienza si muta in esperienza dell'esperienza. Non vi è una regola da applicare quando si indaghi un oggetto intriso di tempo: al contrario, è sprofondando nell'individualità di quell'oggetto che emerge una regola che vale solo per quel caso, pur restituendo un sapere della regola nella forma di una maggiore comprensione dei propri processi di indagine sul caso. La sagacia è cioè un sapere artigianale, un giudizio rapido che è un'intelligenza che si è incarnata e si è fatta corpo: essa, del resto, è etimologicamente la capacità di subodorare, vale a dire di esercitare un gusto istantaneo che permette di orientarsi nel mondo.

Il fatto che, pochi anni dopo la pubblicazione di *Zadig*, la vicenda del cammello dei principi di Serendippo sia stata utilizzata da Horace Walpole, l'autore del *The Castle of Otranto*, per definire, in una lettera privata a Horace Mann, cosa si intenda per “*serendipity*”, vale a dire quella «capacità di scoprire, per caso e per sagacità, delle cose che essi [i tre principi, *N.d.R.*] non cercavano», ha occultato e limitato certi aspetti della forza comunica-

29. Per Boulanger il tempo si iscrive nello spazio: «è proprio là che occorre vedere, scritte su tutte le scarpate, le prove della resistenza dei terreni sotto il peso delle acque antiche» (Boulanger, 2006, p. 322, trad. mia).

tiva della vicenda volteriana (cfr. Walpole, 1891, pp. 364-6, trad. mia). Zadig, in quanto lettore di tracce e rovine, non è tanto colui che scopre per caso ciò che non cerca, quanto colui che piega il caso in senso, trasformando il contingente in una traccia. La sagacità di Zadig sta tutta *nell'appropriarsi del caso*, per trasformarlo in una chiave di accesso al mondo: la rovina, come si è detto, non è un oggetto, ma un modo di osservare il reale.

Tutto ciò permette anche di concentrarsi sulla natura delle tracce che Zadig incontra lungo il suo percorso. Se, come si è mostrato, chi osserva i monumenti e le medaglie della natura lo fa spesso all'interno di una *metaforica di sfondo* che è quella che equipara la Terra a un palazzo in rovina, non meno frequente è il ricorso a un immaginario che avvicina il pianeta a un essere vivente. Per Leibniz, così come per Voltaire, il pianeta ha un suo scheletro e delle sue ossa³⁰: come il cammello dei principi di Serendippo, il mondo è un animale che lascia traccia delle sue azioni. È qui, all'altezza della comune indagine sulle orme e sulle rovine, che si tesse il punto di sutura tra storia antiquaria, storia naturale e paleontologia: il "come se" rivela un'analogia formale che si mostra metodologicamente produttiva.

Considerate le metafore di sfondo che regolano il discorso sul tempo profondo, occorre adesso passare allo specifico delle tracce che incontra Zadig. Tra le orme, che intrattengono un rapporto del tipo della sineddoche con l'animale che le ha impresse, e l'abduzione dell'altezza del cavallo o ancora del materiale dei suoi finimenti passa un'enorme differenza. Se nel primo caso la *distanza* tra la traccia e l'ipotesi è molto breve, negli altri due il *termine medio* che le collega, individuando ciò che vi è di universale nel caso, non è scontato, ma può prendere più forme legittime (cfr. Eco, 1990, pp. 229-55). La regola che conduce a vedere nell'orma il negativo di uno zoccolo di un cavallo pare infatti determinata da esperienze semplici e immediate e non richiede la necessità di combinare saperi e competenze specifici: l'orma si configura infatti come una *traduzione* materiale di una forma che resta *pressappoco* la medesima.

La traccia è un tipo di *somiglianza per contatto* che si determina nella dinamica tra due corpi o processi continui che, raggiunto un punto di rottura, si separano, divenendo contigui³¹: è nella diversa distribuzione del pe-

30. Cfr. Voltaire (2017b, p. 223); Leibniz (1749, III, trad. ingl. p. 7; v, trad. ingl. p. 10).

31. Come ha sottolineato Georges Didi-Huberman, la somiglianza per contatto è un vero e proprio «*contatto di un assenza*», che produce la «*collisione di un qui e di un non-qui, di un contatto e di un'assenza*» (Didi-Huberman, 2008, trad. it. p. 43). È proprio quello specifico contatto tattile che avviene nello spazio *infrasottile*, come lo definisce Didi-Huberman sulla scorta di Marcel Duchamp, che separa e unisce un corpo e la sua imma-

so dei due poli della tensione che una traccia si diversifica dall'altra. Maggiore è la continuità, minore è, almeno all'apparenza, la necessità di un'interpretazione: è la *distanza* tra ciò che porta la memoria di un fatto e quel medesimo fatto a imporre il tentativo di esplorare ciò che ha trasformato la continuità in contiguità. Quando la linea di faglia è il negativo di due fenomeni che si somigliano, lo sforzo dell'interpretazione appare minimo, anche se non assente; al contrario, nel caso del rapporto causa-effetto (l'altezza del cavallo di *Zadig*) o, ancora di più, in quello sintomo-malattia (il materiale di cui sono fatti i finimenti del cavallo di *Zadig*) non vi è somiglianza formale tra i due oggetti, imponendo di cercare così un termine medio complesso che permetta di spiegare come si sia passati dall'uno all'altro. L'interazione tra i due è divenuta non una traduzione formale sul modello sigillo-cera, ma un rapporto che restituisce il contatto nei modi dell'inclinazione e della riscrittura. Tra le superfici dell'uno e dell'altro si è aperto uno iato che si è fatto precipizio e gorgo: è in quella distanza – in quella contiguità – che si apre uno spazio per l'interpretazione – per ritenere la continuità perduta – e, quindi, per l'errore dell'abduzione.

Sarebbe però affrettato pensare che la lettura delle tracce sia regolata in modo deterministico dalla natura della traccia stessa: il *pressappoco* che avvicina l'orma allo zoccolo che l'ha impressa è anche ciò che li distanzia. Continuità e contiguità sono infatti parametri relativi allo sguardo dell'osservatore e non dati di realtà: la distanza non dipende solo dalla natura della traccia, ma è una misura variabile tra l'aspettativa dell'atteso e l'irrompere dell'inatteso, che è prodotta dal combinarsi della traccia stessa con la sagacia, vale a dire con quell'esperienza stratificata che aumenta la profondità del reale, anticipandone al pensiero i confini e i limiti. Del resto, traccia e sagacia definiscono non solo i *possibili* dell'ipotesi, ma anche i suoi *probabili*: esse costituiscono la cornice che permette di comprendere il reale, ritrasformandolo da punto in processo e trama, facendo resistenza all'interpretazione, non per impedirgli, ma per potenziarla in un movimento di ritorno su stessa e sul mondo che è interrogazione dei presupposti e delle precomprensioni. Al contrario, la mancanza di sagacia limita le possibilità e i modi nei quali una traccia può significare, aumentando la distanza tra il segno e il reale: è rendendo meno univoca l'interpretazione che l'abduzione acquisisce valore. Più grande e complesso è il mondo, migliore è l'interpretazione dei segni, poiché non si è negata o ridotta arbitrariamente

gine – spazio capace di «produrre una figura quasi o del tutto senza mediazione» (ivi, p. 41) – a rendere l'impronta «qualcosa di simile a una potenza di forma» (ivi, p. 51).

te la distanza che vi è tra la traccia e il processo che l'ha generata. La congettura e l'abduzione sono così il tentativo dell'immaginazione di trasformare la traccia in una dinamica poietica che fa riemergere il tutto da una parte – orma, effetto, sintomo – e la continuità dalla contiguità: è perché il piede si è staccato dall'orma, insinuando la differenza e l'oblio nella persistenza della memoria, che la conoscenza è possibile.

Ogni congettura è pertanto l'azione combinata dell'interpretazione materiale e della resistenza della materia interpretata: è questo che fa sì che, a differenza di ciò che ritiene Voltaire, non ogni ipotesi sia equivalente a ogni altra. È proprio su tale aspetto dell'indagine dell'antiquario della natura che Boulanger pone l'attenzione, quando mette in scena il lavoro dell'immaginazione di fronte alla traccia: «L'immaginazione dell'uomo non ha mai trovato in alcun altro soggetto [rispetto alle conchiglie fossili, *N.d.R.*] una miniera più vasta e più propria a dispiegare tutta la sua forza, tutta la sua abilità e qualche volta anche la sua follia» (Boulanger, 2006, p. 113, trad. mia). I depositi montani di conchiglie possono apparire come «delle medaglie incontestabili di questo Diluvio», ma anche «la peggiora di tutte le prove di questo grande avvenimento» (*ibid.*, trad. mia): non vi è buona traccia senza buona capacità di interpretarla. Ogni segno è tale quando diviene occasione che attiva l'indagine, facendosi orizzonte della stessa e, allo stesso tempo, limite che la frena: ciò che emerge nella lettura delle tracce è un vero e proprio corpo a corpo con il tempo che traspare dalla forma. Per Boulanger non è attenendosi al principio volteriano della spiegazione minimale che si evita il rischio di interpretare male una traccia: interpretare poco, ricorrendo a ipotesi «incomplete e troppo limitate» (*ibid.*, trad. mia), può allontanare la traccia dalla congettura più di quanto possa farlo un'ipotesi più radicale e generale. È interrogando sempre e di nuovo la distanza che vi è tra il segno e la sua origine che la congettura suscita la resistenza dell'interpretazione: non è disinnescando la differenza, ma coltivandola e dandole spazio che si esplora la vastità del segno, facendo del congetturare anche un esercizio di critica della congettura stessa.

La traccia in quanto esercizio della differenza che deposita il tempo nella forma non è però solo questione di distanza, ma anche di *polisemia*: una medesima rovina, così come una stessa orma, può offrire informazioni differenti. Sono questi due aspetti – distanza e polisemia – che sembrano guidare l'indagine degli antiquari e, sulla loro scorta, degli storici della natura. Attraverso lo studio delle monete e delle medaglie si può ricostruire la storia evenemenziale dei grandi e delle loro imprese, facendo della traccia materiale un corrispettivo dei ritratti degli imperatori di Svetonio, o si può invece

interrogare il sapere dei costumi secondo il modello delle perdute *Antiquitates* di Varrone³². È proprio quest'ultima via quella che percorre l'antiquario Pierre Bizot (1630-1696) nella sua *Histoire métallique de la République de Hollande*: le medaglie «ci insegnano il culto e la religione degli antichi, le vittime e gli strumenti dei sacrifici, gli abiti dei loro pontefici, dei loro auguri, dei loro sacrificatori; le armi e le macchine di cui si servivano in guerra; le differenti corone che erano ricompensa per i servizi resi alla patria e la pompa dei loro trionfi; esse ci insegnano le divinità che erano proprie alle città, alle repubbliche e ai regni; i nomi e la discendenza delle famiglie, l'origine e la rivoluzione degli stati» (Bizot, 1687, *avertissement*, trad. mia).

Nel 1768 l'abate Ottaviano Guasco, in un contesto nel quale egli stringe il rapporto tra medaglie della storia e medaglie della natura (cfr. *supra*, CAP. 3), propone di interrogare non solo il senso esplicito delle tracce di una civiltà antica, ma anche tutto ciò che di implicito esse portano con sé. Le statue non gli appaiono solo come la celebrazione di fatti puntuali e dei grandi della storia, ma anche come lo specchio di un sistema di valori e di usi. Per Guasco, ogni monumento è comprensibile solo sullo sfondo del contesto che l'ha pensato e realizzato: «l'*Historien Philosophe* [...] vede infine i rapporti intimi che le statue, sia sacre che onorifiche, hanno con le virtù, i vizi e gli errori delle società» (Guasco, 1768, p. VII, trad. mia). Esse hanno a che fare «con la religione, con la morale, con le principali massime del governo, con i sentimenti più teneri della natura» (ivi, p. VIII, trad. mia).

Allo stesso tempo, le statue portano con sé la memoria implicita delle tecniche e delle pratiche artistiche: esse non sono solo un oggetto che rappresenta fatti e valori che gli sono estranei, ma anche una traccia concreta dei modi della loro realizzazione. La memoria passa così interamente per la forma. È nella selva polisemica delle tracce e del loro valore che l'antiquario è chiamato a interpretare i segni – orme, cause, sintomi –, così come farebbe un medico: «la maggior parte di coloro che hanno scritto sulle medaglie sono medici», nota nel 1695 Charles Patin nella sua *Histoire des médailles* (Patin, 1695, *préface*, trad. mia)³³.

32. «Nel quadro della storia antica circoscritta dai criteri estetici si delineano pertanto due diverse tendenze: l'una s'interessa soltanto alla vita dei principi, mentre l'altra vuole studiare gli aspetti più svariati della vita degli antichi. Per la prima le medaglie sono essenzialmente monumenti alla gloria dei protagonisti della storia; per la seconda sono strumenti per la ricerca» (Pomian, 1987, trad. it. p. 171). Sulla molteplicità delle forme della storia antiquaria si vedano Momigliano (1984a); Pomian (1987, trad. it. pp. 170-1).

33. Sul rapporto tra medicina e antiquaria cfr. Momigliano (1984a, p. 23); Ginzburg (1979, pp. 59-66).

Non diversamente dall'antiquario, lo storico della natura esplora i molteplici sensi delle medaglie e dei monumenti. Come nel caso delle tracce, Boulanger si trova di fronte a una realtà che non parla di eventi, ma di processi e che sovrappone tensioni a dinamiche. È proprio riflettendo sulle conchiglie e sui fossili in quanto oggetti esemplari del lavoro di indagine sul modello-rovina che Boulanger ne nota il carattere polisemico: attraverso di esse si può seguire la storia delle montagne e quella del pianeta, notando come la formazione dei rilievi «non risale all'antichità più estrema» (Boulanger, 2006, p. 323, trad. mia), o quella della sommersione e dell'emersione delle montagne, o ancora quella del vivente e dei suoi rapporti con la materia bruta (cfr. *ibid.*). In questa occasione, come si è ricordato, Boulanger rivolge la sua attenzione alle mura di Langres: costruite con materiali di recupero, esse sono composte da «cornici e fregi di trabeazioni antiche, sculture e iscrizioni dell'età del paganesimo», da pietre «mutile, disperse e spesso poste a controsenso» (ivi, p. 324, trad. mia). È la memoria della forma, assieme alla sua plasticità, vale a dire alla sua capacità di oblio e di ridefinizione, a permettere di «dedurre una lunga serie di epoche molto diverse tra loro per i tempi e le circostanze» dalle mura di Langres (*ibid.*, trad. mia): in esse sono depositate storie domestiche e militari e pratiche di costruzione e di taglio. Tutta una scala di valori emerge poi di fronte all'idea stessa del riuso: l'arte, il bello, il rapporto esplicito con il passato, tutto si deposita in un solo blocco di pietra. Alla storia degli uomini si affianca e si salda quella della natura: prima di essere state strumento di difesa, le mura testimoniano, attraverso i materiali con cui sono costruite, un lungo susseguirsi di rivoluzioni e di catastrofi naturali, di pietrificazioni e disgregazioni. Come nelle costruzioni umane, anche nella storia naturale la materia è inserita in un ciclo continuo di ridefinizioni funzionali e di risemantizzazioni: «deve essere esattamente lo stesso nel caso dei nostri terreni, dato che non vi è un solo luogo della Terra che non testimoni di molteplici costruzioni e demolizioni precedenti anche alla più antica disposizione che noi conosciamo» (*ibid.*). Un solo blocco di marmo, spiega Boulanger, non rivela una storia univoca, ma un susseguirsi di processi divergenti e di sconvolgimenti, che trasformano ogni frammento in una sorta di «magazzino [corsivo mio]» della storia del mondo (ivi, p. 297, trad. mia): «non si deve essere sorpresi da questa moltitudine di rivoluzioni *indicata* da un solo blocco di marmo» (ivi, p. 325, trad. mia).

Polisemia e distanza come caratteristiche proprie alla traccia fanno sì che quando Boulanger paragona la Terra a un edificio in rovina non pensa, come fa invece Fontenelle, a ricostruirne il piano, ma a indagarne «la na-

tura» (ivi, p. 165, trad. mia)³⁴: è il senso di una traiettoria e di una ricerca quello che nasce a contatto con le rovine e non un tentativo di restituire un'immagine compiuta, ma statica, del passato. Ciò che conta, nell'immaginare un edificio a partire dai suoi resti, non è la sua forma definitiva, ma le regole di costruzione e gli usi che sono connessi a quel luogo, le vicende della sua progettazione e della sua decadenza e tutti quei tempi e quegli accadimenti che in esso si sono stratificati: interrogare le rovine non significa ricostruire un edificio, ma lasciare che il tempo torni visibile, impigliandosi nella traiettoria di chi le attraversa. La rovina non è un oggetto dal quale occorre uscire per ritrovare la realtà: è esplorandola e facendone risuonare le memorie che essa diviene oggetto di conoscenza. Se la storia della natura trova in *Zadig* un laboratorio metodologico è perché l'abilità dell'antiquario è proprio quella del romanziere: è nell'irriducibile individualità di ogni frammento del reale e nella capacità di dare spazio ai tempi e alle storie che esso porta con sé che si definisce la pratica dello studioso di rovine. Erede di Descartes, il grande storico della natura è un grande romanziere.

È proprio in questo senso che la riflessione di Boulanger sulla traccia si sovrappone a quella sull'*aneddoto*, come mostra bene il titolo delle sue *Anecdotes physiques de l'histoire de la nature*, opera rimasta manoscritta fino al 2006, ma che ha goduto di una diffusione indiretta attraverso l'uso che ne ha fatto Buffon nelle sue *Les Époques de la nature*. Il termine "anecdote", nel francese del Settecento, indica principalmente un genere storiografico che, sul modello degli *Anekdotia* di Procopio di Cesarea (VI sec.) (2010), rivela, come si legge nel *Dictionnaire de Trévoux* del 1721, «gli affari segreti dei principi, vale a dire delle memorie che non sono state pubblicate, e che non avrebbero dovuto esserlo, perché vi si parla, o con troppa libertà, o con troppa sincerità, dei costumi e della condotta di persone di primo rango» (*Dictionnaire universel françois et latin*, 1721, t. I, p. 397, trad. mia), mostrando così come le cause dei grandi avvenimenti siano radicate nelle passioni più carnali degli uomini. Nell'articolo ANECDOTES

34. L'immagine del palazzo in rovina torna anche nell'*Extrait d'une lettre à l'Éditeur sur la vie et les ouvrages de Mr. Boulanger* di Diderot che è stampato come introduzione a *L'Antiquité dévoilée par ses usages*: secondo Diderot, Boulanger «considerò l'ordine che gli strati della Terra mantenevano tra loro; ordine talora tanto regolare, mentre altre volte così turbato che il globo sembra qui uscire, nuovo, dalle mani del grande operaio, mentre là non offre che un caos antico a chi cerca di sbrogliarlo; altrove non mostra altro che le rovine di un vasto edificio abbattuto, ricostruito e abbattuto di nuovo, senza che l'immaginazione possa risalire al suo stato primigenio attraverso tanti sconvolgimenti successivi» (Boulanger, 1766, p. v, trad. mia).

dell' *Encyclopédie*, l'abbé Maillet ricostruisce una sorta di linea genealogica della riscoperta moderna del genere aneddótico: se Antoine Varillas nelle sue *Les Anecdotes de Florence* (1685) riprende il modello di Procopio, Ludovico Antonio Muratori nei suoi *Anecdota Graeca* (1709) e il monaco benedettino Edmond Martène nel *Tresaurus novus anecdotorum* (1719) utilizzano il termine nel suo senso etimologico di "scritto inedito" (cfr. Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. I, pp. 452b-453a)³⁵.

Nel Settecento l'aneddoto diviene un oggetto culturale dallo statuto ambiguo³⁶: esso si presenta come un tipo di racconto breve, utilizzato con frequenza nella scrittura memorialistica, e che si situa al confine tra la storia e la finzione, cedendo spesso all'apocrifo e alla tentazione dell'esemplarità (cfr. Abiven, 2018). Fin da Procopio gli aneddoti si presentano poi organizzati in vere e proprie raccolte, che a partire dalla Francia del Seicento conoscono un'enorme diffusione nella forma degli *Ana – Scaligerana, Peroniana, Furetiriana* –, vale a dire in una collezione di sentenze, massime ed episodi emblematici della vita privata di un grande autore³⁷.

Se l'uso di "*anecdote*" da parte di Boulanger riecheggia quello di Fontenelle, che utilizza il termine per indicare quelle novità e quelle notizie in ambito scientifico che non sono ancora state diffuse, il termine non cessa per questo di mostrarsi carico di plurimi significati. Attraverso il prisma dell'aneddoto compare infatti tutto un programma metodologico: le *Anecdotes* sono una sorta di *naturana*, una collezione di fatti *indiscreti*, qua-

35. L'articolo presenta, per errore, sia il segno editoriale di Diderot che quello di Maillet, ma è senza alcun dubbio di quest'ultimo. Cfr. Brot (2018).

36. Mallet, in ANECDOTES, si mostra sospettoso nei confronti degli aneddoti, che gli appaiono come una scrittura che indugia spesso nella licenza e nel falso. Allo stesso modo Voltaire, nell'articolo ANA, ANECDOTES delle *Questions sur l'Encyclopédie*, condanna gli aneddoti in quanto dicerie – niente di più che le «nuove del quartiere» di Malebranche (Voltaire, 2013, trad. it. p. 263) – e falsità, dettate dalla pigrizia nella verifica delle fonti o dalla volontà di vendicarsi – è quest'ultimo il caso di Procopio, secondo *Le siècle de Louis XIV* (Voltaire, 1751, trad. it. p. 271): «vale proprio la pena far tante ricerche per scoprire cose tanto inutili al genere umano!» (Voltaire, 2013, trad. it. p. 261). Diderot mantiene invece un atteggiamento ambivalente: se nell'articolo CERTITUDE egli denuncia «i falsi aneddoti» che rendono incerta la storia romana (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. IV, p. 604a, trad. mia) e in CYRÉNAÏQUE invita a mantenersi prudenti sulla veridicità dei «piccoli aneddoti» (ivi, t. II, p. 859a, trad. mia), egli si appropria però del genere aneddótico, come ha mostrato Muriel Brot, per scrivere il suo *Essai sur le règne de Claude et de Néron* (cfr. Brot, 2017). Montesquieu, più decisamente, vede negli aneddoti e, in particolare, nell'opera di Procopio un meritorio tentativo di rivelare i moventi segreti della politica (cfr. Montesquieu, 1734, trad. it. p. 132).

37. Sull'*Ana* in quanto genere, sulla sua origine e la sua diffusione cfr. Wild (2001).

si eventi privati e piccanti della storia naturale, che permettono di guardare sotto il velo della natura. È solo cogliendo la natura di sorpresa, indagandone gli anfratti e i margini, che essa, Iside tre volte velata secondo un'immagine classica di cui si appropriano sia Fontenelle che Diderot³⁸, lascia intravedere i suoi segreti. L'aneddoto, tanto nella storia degli uomini quanto in quello della natura, segnala un disallineamento. Esso è detrito e scarto che mostra ciò che è irriducibile a ragioni impersonali e generali. Le *petites causes* che sono proprie dell'aneddotica non sono ragioni insignificanti, capricci o atti di arbitrio, ma ciò che rivela le molle proprie, irriducibili e irreversibili, di ogni fenomeno³⁹: è ciò che differenzia ogni aneddoto da ciascun altro a permettere di cogliere l'universale attraverso il particolare. Compito dello storico della natura è allora per Boulanger quello di «raccolgere dappertutto (*ramasser de tous les côtés*)» gli «aneddoti discontinui (*détachés*)», confusi e senza ordine nei quali si imbatte (Boulanger, 2006, p. 286, trad. mia): come per Zadig, il bravo osservatore è colui che trasforma il caso in traccia, facendo del reale un campo infinito e inesauribile di senso stratificato. Quello professato dallo storico della natura è dunque un sapere di tipo baconiano, nel quale la *collezione* dei fatti è la logica che guida l'indagine su un mondo nel quale non esistono che eccezioni e singolarità, dotate di una propria storia irreversibile.

L'aneddoto, vera e propria rovina, ridefinisce così lo statuto, i problemi e i metodi della storia della natura, collocando al centro dell'indagine filosofica e scientifica il carattere *irriducibilmente individuale* di ogni evento. Esso è un fatto locale, limitato e definito nel tempo e nello spazio: Boulanger è in ciò un erede di Leibniz, che nella *Protogaea* si propone di interrogare i processi di formazione e di stratificazione della Terra a partire da una serie di curiosità locali (cfr. Leibniz, 1749, §1, trad. ingl. p. 2). Non si tratta, però, di rivendicare una logica della singolarità *à la* Voltaire, ma di indagare il generale attraverso il locale: «è facile – spiega Leibniz – conoscere le origini comuni» dei fenomeni quando non li si consideri secondo una logica astratta, ma quando si faccia invece del caso non il contrario della regola, ma la condizione della sua stessa visibilità (*ibid.*, trad. mia). Per Boulanger e per Leibniz non vi è un punto di vista fuori dal mondo: ogni monade, per

38. Fontenelle usa l'immagine di Iside nell'*Éloge de M. Ruysch* del 1731 (Fontenelle, 1731), mentre Diderot la evoca nelle *Pensées sur l'interprétation de la nature* (Diderot, 2019, trad. it. p. 415). Sull'immagine della natura come Iside e la sua fortuna cfr. Hadot (2004); Baltrušaitis (1997).

39. Nel 1758 Adrien Richer pubblica il suo *Essai sur les grands événemens par les petites causes*. Sugli aneddoti e le piccole cause cfr. Abiven (2018, pp. 333-8).

utilizzare il lessico del filosofo della teodicea, è un mondo decentrato, vale a dire una sintesi del reale che non è fuori centro, ma che ha bisogno di un centro per prendere forma. La regola non è ciò che esiste nonostante il e al di là del caso, ma ciò che vive nel caso: senza la dimensione locale degli eventi non è vi è dimensione generale possibile.

L'aneddoto non è infatti solo un evento limitato, ma anche un *dettaglio* di una realtà più complessa. Esso non è un oggetto, ma l'esito di un'azione che lo ha *dettagliato* da una totalità, con la quale però rimane in contatto attraverso i suoi bordi (cfr. Arasse, 1996, pp. 11-2). La superficie del taglio non indica solo una separazione e una discontinuità, ma è anche la persistenza della continuità nella forma: l'aneddoto è una traccia, un negativo che rimanda a un positivo e una memoria che materializza l'assenza. Ciò che manca non è perso per sempre, ma riemerge proprio in quanto assenza: la perdita è la condizione affinché vi sia permanenza e memoria.

Di fronte a un complesso di pietre e di rocce, Boulanger vede in ciascuna di esse un *frammento* (*fragment*) della storia e dei processi che le hanno costituite (cfr. Boulanger, 2006, p. 281), così come una statua di Alessandro senza il naso o un braccio rimanda a ciò che le manca e a ciò che l'ha resa mancante (cfr. *ivi*, p. 214). Ogni aneddoto non restituisce però la sensazione vaga e indecisa di una totalità, ma parla assieme di ciò che è assente e di ciò che è presente, perché l'uno è comprensibile solo attraverso l'altro: «Quindi questa pietra non ha potuto essere costruita altrimenti che nell'acqua e dall'acqua; ma l'analisi della parte è anche l'analisi della massa totale che non vi è più. I terreni un tempo integri di cui essa aveva fatto parte devono allora anch'essi la loro costruzione al lavoro delle acque» (*ivi*, p. 282, trad. mia). Un aneddoto è una rovina che *annuncia* e *testimonia* di processi ed epoche passate (cfr. *ivi*, p. 110, 282): esso è tempo trattenuto, sempre teso verso altro, che si configura come una dinamica del «*va-et-vient*» che attraversa i tempi storici, muovendosi senza posa dal reale al virtuale (Arasse, 1996, p. 249). Un frammento del mondo, anche se minimo, può restituire un'immagine ampia del tempo e degli accadimenti: la quantità di realtà di una rovina non corrisponde alla sua estensione, ma alla sua capacità di trasformare la materialità della presenza in presenza virtuale dell'assenza. Anche in ciò, le medaglie e i monumenti della natura si scoprono eredi di quelli della storia: «non è necessario che un'iscrizione sia estesa, affinché insegni qualche Storia», aveva scritto il medico e antiquario Jacques Spon nella sua *Recherche sur les antiquités et curiosité de la ville de Lyon* (1673). Dall'iscrizione «Iovi O.M.» sul fianco di una montagna può riemergere tutto un passato di pratiche culturali, così come un solo

masso errante può dire molto della conformazione geologica di un terreno (cfr. Spon, 1673, *préface*, trad. mia).

Come ogni testimone, però, la rovina non parla di per sé, ma reagisce alle domande di chi la interroga: i frammenti (*fragments*), i segni (*signes*), i campioni (*échantillons*), le impronte e i sigilli (*empreintes*) della natura sono una storia potenziale alla quale solo l'immaginazione del naturalista può restituire realtà. A tal fine, Boulanger combina monumenti della storia naturale e i monumenti storici, vale a dire quei testi mitologici e religiosi che portano con sé la memoria, implicita o esplicita, dei grandi *bouleversements* che hanno colpito la Terra (cfr. Boulanger, 2006, p. 257). Alla raccolta delle tracce e all'educazione artigianale di un'intelligenza che sappia leggerle, si affianca così un'opera di catalogazione implicita, che avvicina gli aneddoti che paiono descrivere, pur da prospettive diverse, processi analoghi: la *ripetizione* diviene così la chiave del metodo dello storico della natura – «senza metodo e senza principi si erra in tutte le scienze» (ivi, p. 192, trad. mia). Nel ripercorrere ciò che è simile, lo storico della natura non tenta però di sussumere i casi sotto regole comuni, ma di fare esperienza *analogica* dei casi, per poi tornare a ognuno di essi carico di universalità. L'analogia permette infatti di esplorare ciò che è dissimile nel simile, facendo esperienza dei processi che hanno prodotto la forma del presente. È una sorta di educazione alla morfologia quella che immagina Boulanger: le pieghe della materia del presente sono fatte di persistenza temporale ed è solo l'indagine ripetuta che compara ciò che, pur somigliandosi, è diverso a far sviluppare una comprensione della forma.

L'indagine analogica permette allora di descrivere una storicità che non è cronologica, ma morfologica: ciò che tenta di fare lo storico della natura è sciogliere la forma in un processo che tende alla forma e che, quindi, la precede e la supera⁴⁰. Non è il movimento che giunge al presente quello che deve essere interrogato, ma l'interezza dei tempi che lo costituiscono. Attraverso la forma, si delinea una nuova comprensione del tempo, nella quale passato e futuro si rivelano contemporanei. Le montagne non sono solo rovine del passato, ma anche quelle del futuro, poiché tutto il tempo si deposita e si muove a partire dalla forma. La rovina è il dispositivo che inclina l'accadere e indirizza tanto ciò che è accaduto quanto il possibile:

40. Per Boulanger si può indicare «l'ordine di grandezza, ma sarebbe arduo e temerario fissare l'epoca degli avvenimenti» (Boulanger, 2006, p. 114, trad. mia).

Se i giunti di attesa dei nostri edifici fanno conoscere ciò che si progetta per l'avvenire, e se nelle antiche demolizioni, ciò che resta in piedi fa giudicare di ciò che c'era nel passato, se vedo una volta intera laddove non resta che una base e se, dove non vi è che un frammento di colonna e di trabeazione, mi rappresento una colonna intera e una trabeazione continua, non posso e non devo fare diversamente di fronte agli spettacoli (*spectacles*) che presentano da sempre le montagne, monumenti antichi quanto la memoria degli uomini (ivi, p. 344, trad. mia).

La preminenza del tempo morfologico su quello cronologico diviene, per Boulanger, elemento che caratterizza ogni sorta di storia. Nelle *Recherches sur l'origine du despotisme oriental*, anche nel caso degli uomini, non è l'articolazione cronologica a determinare la misura della storicità, ma quella morfologica: «Più il quadro delle nazioni si è esteso e si è dettagliato ai miei occhi, più mi sono accorto che non si deve giudicare dell'antichità dalle sue storie (*histoires*), ma dai suoi costumi (*coutumes*). Mi sono accorto che i costumi appartengono ai popoli, e che le storie appartengono solo agli individui ignoranti e mentitori che le hanno fatte» (Boulanger, 1761, p. 59, trad. mia). Del resto, il tempo profondo della natura e dei processi non è solo quello dell'origine della Terra, ma anche quello dell'origine delle civiltà umane, come ci sarà modo di osservare.

Compito dello storico della natura è quindi quello di trasformare la forma in una dinamica, il materiale in virtuale, lasciando però sopravvivere lo scarto: egli «ricostituisce attraverso il pensiero» la totalità della forma, senza però mai uscire da essa e dalla sua incompletezza (Boulanger, 2006, p. 344, trad. mia). È qui che si misura tutta la distanza tra Boulanger e Buffon: se il primo non esce mai dal processo che interroga la forma e la storia rimane sempre storia locale – Boulanger si limita a interrogare le vicende dei terreni francesi –, per il secondo l'indagine sui frammenti si ricompone in un quadro dello sviluppo delle epoche della natura nella loro totalità. Se la rovina conduce Buffon fuori dalla storia, fornendogli un punto di vista dal quale osservare tutto lo sviluppo del tempo, essa restituisce a Boulanger solo la comprensione di processi parziali e sempre in atto.

Non è un caso, allora, che Boulanger moltiplichi gli aneddoti in un'indagine paratattica che accumula i fatti, mentre Buffon individui, come si è detto, solo cinque grandi monumenti della natura. Per l'intendente del Jardin du Roi, come per l'anonimo estensore dell'articolo RUINE (*en peinture*) dell'*Encyclopédie*, non vi è rovina se non di «palazzi, di sepolcri sontuosi o di monumenti pubblici. Non si parla di rovina nel caso di una casa di un contadino o di un borghese» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t.

XIV, p. 433b, trad. mia): per Buffon sono solo l'eccezionale e lo straordinario a poter rimandare a una differente conformazione della Terra. Egli ritiene che la rovina debba essere maestosa: mentre gli enormi depositi di conchiglie che si trovano sulla cima dei monti rinviano a sconvolgimenti totali della superficie del globo, i massi erranti e i blocchi di marmo rimandano a increspature locali – e pertanto quasi inessenziali – della storia del mondo. Al contrario, Boulanger si scopre immerso in un presente che è ricettacolo di tempi sommersi e irreversibili che premono alla superficie del mondo per riemergere e farsi visibili: tutto è rovina e tutto ha una storia. Jacques Spon aveva sostenuto, nel 1673, che l'antiquario «trova pietre che parlano a ogni angolo delle nostre strade» (Spon, 1673, *préface*, trad. mia). Allo stesso modo, il mondo appare a Boulanger come *sovrabbondante di memoria*: ogni frammento dello spazio incalza dappertutto l'occhio dell'osservatore. È per questa ragione che il reale, per divenire traccia e rovina e per non schiacciarsi sul presente, deve *dimenticare qualcosa*: per rendere visibile quel reticolo di processi che lo attraversano e lo costituiscono, il mondo deve rinunciare a parte del mondo, separandolo e sezionandolo arbitrariamente. Per tentare di orientarsi nel tempo, si può pensare, suggerisce Boulanger in via preliminare, «di considerare separatamente la superficie della Terra, facendone il ritratto, e il suo interno, come per farne l'anatomia» (Boulanger, 2006, p. 113, trad. mia).

Di fronte a un mondo fatto di tempi pieni e continui, che soffocano l'intelligenza, la rovina è allora non un oggetto, ma un'inclinazione dello sguardo che segue certe tracce e ne occulta altre. È così che in essa, l'uomo trova sé stesso solo in quanto reagente capace di rendere visibile il mondo: i confini del reale e della storia non sono altro che quelli di un'immaginazione che incontra sé stessa, le sue condizioni di esercizio e i suoi limiti attraverso il mondo. La rovina è la misura – sponda e centro vuoto – dello sforzo che cerca di comprendere il tempo e l'articolazione della temporalità attraverso le forme del reale: è così che nell'indagine sul tempio di Giove Olimpico ad Agrigento, di cui non si conosceva allora che qualche pietra, la cultura tedesca post-winckelmaniana troverà un saggio delle proprie pre-comprensioni e aspettative, in una vera e propria messa in scena della drammatica dell'intelligenza⁴¹.

41. Sul tempio di Giove Olimpico e la sua fortuna nella cultura tedesca cfr. Cometa (1993). Il tempio di Giove Olimpico divenne l'occasione per esercitare l'immaginazione su un vuoto, trasformando il possibile in un reale capace di influenzare e indirizzare l'architettura successiva.

È ricollocando l'uomo nel mondo e ridefinendo il rapporto tra presenza e assenza, tra memoria e oblio e tra superficie e profondità, che l'indagine sulle rovine delinea una «*nouvelle science*» (ivi, p. 192), una «*scientia nova*» (Leibniz, 1749, §v, trad. ingl. p. 10), che riarticola una temporalità che non ha la forma della durata, ma della memoria, vale a dire della stratificazione del tempo nella materia nel mondo.

4.3

Ritratto di Boulanger *en antiquaire*: la rovina e la storia

È certo che Voltaire possedesse una copia delle *Recherches sur l'origine du despotisme oriental*, opera pubblicata nel 1761 dall'editore ginevrino Cramer e attribuita a un certo Mr. B.I.D.P.E.C., ormai defunto. Il filosofo non dovette far fatica a riconoscere dietro a quell'acronimo le iniziali di Nicolas-Antoine Boulanger, Ingénieur des Ponts et des Chaussées⁴². L'opera che, come ha mostrato Franco Venturi, contribuì non poco a dividere il fronte illuminista, esacerbando le posizioni dei radicali (cfr. Venturi, 1958, pp. 231-2), suscitò immediatamente l'attenzione della polizia del libro, che non lesinò confische e ispezioni: «la polizia ha dispiegato tutti i propri mezzi, tutta la sua prudenza, tutta la sua autorità per soffocare il *Despotisme oriental*», commenta Diderot nella sua *Lettre historique et politique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie* (Diderot, 1976a, p. 550, trad. mia).

Se, in un primo momento, ancora prima di averle tra le mani, Voltaire giudicò duramente le *Recherches*⁴³, pochi giorni dopo egli si vide costretto a ravvedersi: «Fratello mio, mi sono sbagliato; non era il *Despotisme oriental* quello che avevo letto in forma manoscritta. Ho appena letto l'opera a stampa; vi è dell'erudizione e del genio. È vero che questo sistema assomiglia un po' a tutti gli altri: non è provato; vi si parla in maniera troppo affermativa quando invece si dovrebbe dubitare, ed è proprio questo, purtroppo, ciò che si rimprovera ai nostri fratelli» (Voltaire, 2008a, D10295, trad. mia). Voltaire trova, dunque, nel testo di Boulanger il medesimo difetto che egli aveva attribuito a larga parte delle opere composte seguendo i

42. Sulle *Recherches*, il contesto della loro redazione e della loro pubblicazione si veda Sandrin (1986, pp. 43-106).

43. In una lettera del 26 gennaio 1762 a Étienne Noël Damilaville, Voltaire scrive delle *Recherches sur l'origine du despotisme oriental* che «questo libro assai mediocre non è per niente fatto per il nostro felice governo occidentale» (Voltaire, 2008a, D10284, trad. mia).

metodi degli storici della natura: le *Recherches* gli sembrano passare troppo rapidamente dai casi alle conclusioni generali (cfr. Venturi, 1958, p. 234). Che questo sia il senso della lettura di Voltaire emerge anche dalle numerose note marginali con cui il filosofo glossa la sua copia: a essere criticate sono tanto le abduzioni con le quali Boulanger tratteggia le grandi rivoluzioni che avrebbe subito la Terra – «hai dei ricordi di tutto questo (*as tu des mémoires de tout cela*)?»; «le rivoluzioni non sono mai state universali (*les révolutions n'ont jamais été universelles*)» –, quanto le prove sulle quali esse sono fondate – «chi te l'ha detto?»; «il tuo edificio è costruito su una chimera»; «si possono stabilire tante sciocchezze su delle fondamenta così deboli?» (Voltaire, 2008b, pp. 499-501, trad. mia).

Boulanger appare così agli occhi di Voltaire come il portavoce di una certa pratica della storia e di una precisa concezione della temporalità fondata sulla rovina. Sono queste le ragioni che permettono di osservare, attraverso il lavoro dell'ingegnere dei ponti e delle strade, ancora più da vicino, quel laboratorio che è la storia della Terra settecentesca: tra le *Recherches*, le *Anecdotes physique de l'histoire de la nature* e *L'Antiquité dévoilée par ses usages* emergono, in concreto e in maniera emblematica, i modi nei quali gli antiquari della Terra costruiscono i loro *romans ingénieux*. Del resto, lo stesso Boulanger, in una lettera del 20 novembre 1755 conservata manoscritta alla Bibliothèque Nationale de France, sottolinea la continuità tra «gli sfortunati imprevisi del Portogallo che hanno scosso tutta l'Europa» e le sue *Recherches*: il terremoto di Lisbona gli sembra evidenziare tutta l'importanza e l'urgenza del suo progetto filosofico (cfr. Sandrin, 1986, annexe v, p. 238, trad. mia).

Il punto di partenza dell'indagine di Boulanger, come si è mostrato, è l'aneddoto. Ai monumenti e alle medaglie della natura, come i depositi di conchiglie o i banchi di pietre calcaree, fanno da *pendant* gli «aneddotti dell'intelligenza (*esprit*) umana» (Boulanger, 1761, p. 22, trad. mia), dei quali si è sottovaluta la portata: «se si sono ignorati i monumenti naturali di questi grandi avvenimenti, ancora di più si sono ignorati i monumenti storici» (ivi, p. 33, trad. mia). I monumenti umani della storia naturale sono costituiti da quelle *tradizioni*⁴⁴ che, contenute in «libri di una grandissima antichità», sembrano offrire «delle vestigia deboli, tronche, inutile e corrotte» dei tempi ignoti della storia del mondo (ivi, pp. 33-4)⁴⁵.

44. Analogamente anche in Boulanger (2006, p. 112).

45. Sui frammenti tronchi e mutili dell'antichità si veda anche Bacon (2009, p. 207). Il tema, da Bacon, passa poi anche a Vico: cfr. Parducci (2018).

Sfogliando i libri sacri e le memorie antiche dei popoli più diversi – dalla mitologia dei Greci fino a quella egizia, siriana ed ebraica, da Eraclito fino ai Caldei –, Boulanger si imbatte nelle immagini di immense rivoluzioni della Terra. Alla memoria esplicita delle *catastrofi* – il termine ricorre spesso sotto la penna di Boulanger –, per quanto trasfigurata e rielaborata in forma di *fable*, si accompagna anche la «risonanza confusa e la tradizione sorda» delle stesse (Boulanger, 2006, p. 112, trad. mia). Attraverso le rovine è possibile tentare una sorta di *archeologia del pensiero umano*: i libri e le tradizioni, gli usi e i riti possono essere scavati – “*fouiller*” è la parola che utilizza Boulanger – come fossero una sorta di Ercolano (Boulanger, 1761, p. 209, trad. mia)⁴⁶. Nelle pieghe del pregiudizio e delle credenze si deposita infatti la storia di ciò che ha indotto l’inclinazione stessa della piega, portando con sé la memoria di certi rapporti tra l’uomo, le società e i contesti. È proprio questo il tentativo che traspare dal titolo stesso de *L’Antiquité dévoilée par ses usages*, opera postuma di Boulanger pubblicata dall’editore di Amsterdam Marc-Michel Rey nel 1766⁴⁷. Qui i riti, le tradizioni e gli usi diventano rovine che offrono la grammatica, il vocabolario e la semantica utili alla loro interpretazione: da essi traspirano i presupposti antropologici e culturali che ne sono premessa e spiegazione⁴⁸. Negli impliciti dei riti e delle *fables* si impigliano gli usi dei popoli, il temperamento e il carattere di certa antichità: «non è questione qui – spiega Boulanger – dello spirito religioso che presiede attualmente a questo uso, ma dell’uso stesso» (Boulanger, 1766, p. 44, trad. mia). Nelle pratiche culturali vi è una memoria della forma che è assai più radicale di quella che traspare dal loro senso. Se la menzogna si insinua spesso e con facilità nella storia evenemenziale, poiché essa è il prodotto di un atto di memoria volontario, lo stesso non avviene nella memoria silenziosa delle tradizioni, che non mentono mai: «Più il quadro delle nazioni si è esteso e si è dettagliato ai miei occhi, più mi sono accorto che non si deve giudicare dell’antichità dalle sue storie (*histoires*), ma dai suoi costumi (*coutumes*). Mi sono accorto che i costumi appartengono ai popoli, e che le storie appartengono solo agli individui ignoranti e mentitori che le hanno fatte» (Boulanger, 1761, p. 59, trad. mia). I riti, così come le *fables* della mitologia, non appaiono allora agli occhi di Boulanger come semplici espressioni dell’ignoranza e del

46. Sulle tradizioni e i testi degli antichi come vere e proprie miniere (*carrière*) che occorre scavare cfr. Boulanger (1766, p. 137).

47. Per uno studio sulle fonti dell’opera cfr. Boulanger (1978, pp. 9-50).

48. Sulle condizioni di edizione e di composizione dell’opera cfr. Sandrin (1986, pp. 131-204).

fanatismo: «non vi sono false opinioni, pregiudizi, tradizioni ridicole o usi corrotti che non abbiano avuto alla loro origine qualche verità come fondamento» (ivi, pp. 25-6, trad. mia; cfr. Boulanger, 1766, p. 205). L'errore è una storia, fatta di scelte, contingenze e imprevisti: agli occhi del filosofo, esso non appare come una deviazione dalla verità, ma come un oggetto culturale complesso e stratificato, che rivela tutto un orizzonte di senso e una certa logica dell'intelligenza.

Sono queste le ragioni che spingono Boulanger, ne *L'Antiquité dévoilée par ses usages* a interrogare i riti e le tradizioni dei popoli di cui conosce la lingua. In tutti egli scorge una somiglianza morfologica, che pare variare un tema di fondo ben definito: «Occorre riconoscere come da un estremo all'altro del mondo e in tutti i secoli non c'è stata che una mitologia; si tratta di una verità che le tradizioni di cui veniamo a parlare rivelano da ogni parte. Pertanto, per spiegare questa mitologia universale non si potrà fare niente di meglio che confrontarne le parti sparse presso tutti i popoli. Questo semplice confronto basta per darne la spiegazione» (ivi, p. 86, trad. mia).

Ma cosa emerge da tale confronto? Seguendo Boulanger si possono individuare tre caratteristiche maggiori dei riti e delle feste del paganesimo: 1) essi sono essenzialmente legati all'acqua e al suo potere; 2) quelli degli antichi sono riti della paura e del timore, al punto che da essi traspare un «tono lugubre e funesto» (ivi, p. 93, trad. mia); 3) i culti e le celebrazioni dei popoli seguono una dinamica narrativa costante, che va dalla morte alla resurrezione, dall'ombra alla luce e dalla distruzione dell'ordine al suo ristabilimento, secondo una logica ciclica che traspare anche nell'organizzazione del tempo e dei calendari.

Se i riti vengono dunque letti come tracce e rovine e intrecciati con la memoria che i monumenti della natura portano con sé, confermandosi «reciprocamente in un accordo tanto perfetto» (Boulanger, 2006, p. 146, trad. mia) o correggendosi vicendevolmente (Boulanger, 1766, p. 2)⁴⁹, emerge un'inquietudine diffusa: il rito si mostra come il luogo nel quale gli uomini delle origini trattengono la memoria delle catastrofi. Sullo sfondo delle tradizioni umane appaiono cioè l'instabilità della geologia e i ricorrenti sconvolgimenti che mutano la superficie del pianeta:

49. Per Boulanger accade più di frequente che i monumenti naturali siano utilizzati per «verificare e per correggere le tradizioni storiche» di quanto accada il contrario (Boulanger, 1766, p. 2, trad. mia). Sul problema dei rapporti tra monumenti e documenti cfr. Borghero (1983). Per uno sguardo specifico su tale problema nella filosofia di Boulanger cfr. Cristani (1994).

Non si può leggere la storia dei popoli antichi e di quelli che le scoperte dei secoli moderni ci hanno fatto conoscere senza notare che quasi tutte le nazioni della Terra hanno avuto e hanno ancora delle tradizioni che gli hanno trasmesso la memoria dei cambiamenti arrivati in altre epoche alla natura. Gli uni ci parlano di inondazioni e di diluvi che hanno sommerso il genere umano; altri ci parlano di incendi che l'hanno divorato; molti ci raccontano di rivoluzioni nel Sole stesso, nei pianeti e in tutta l'estensione dei cieli; quasi tutte queste tradizioni ci fanno intravedere e sospettare che ci fu un tempo nel quale la faccia attuale delle cose fu assai differente da quella che essa ha assunto a partire dai secoli noti, e che le rivoluzioni fisiche hanno dato luogo a dei rinnovamenti nelle società umane (ivi, p. 1, trad. mia).

In particolare, gli aneddoti della natura e quelli degli uomini sembrano attribuire al Diluvio un ruolo preminente tra i fenomeni capaci di ridefinire la fisionomia del globo: i depositi fossili di conchiglie si accompagnano infatti all'«*esprit diluvien*» dei riti degli antichi (ivi, p. 38). In più, gran parte delle tradizioni mitologiche e religiose, come Boulanger mostra nelle *Anecdotes*, conserva una qualche memoria di diluvi e inondazioni generali: il Diluvio universale nella *Bibbia* per gli Ebrei, il mito di Deucalione e Pirra nelle *Metamorfosi* di Ovidio per i Greci, l'esondazione del Nilo sotto il regno di Prometeo nella *Storia Universale* di Diodoro Siculo per gli Egizi. La stessa idea torna nell'articolo DÉLUGE che Boulanger scrive per l'*Encyclopédie* e nelle pagine del VI libro de *L'Antiquité dévoilée par ses usages*. In questo contesto, egli spiega come coloro che hanno negato il Diluvio lo hanno fatto poiché «spaventati dal termine “universale”», che ha fatto credere loro che tale evento si dovesse pensare capace di distruggere la totalità del genere umano (ivi, p. 373, trad. mia). In realtà, e a differenza di ciò che si racconta nella *Bibbia*, all'universalità geografica del Diluvio non corrisponde una compiuta estinzione dell'umanità: «Il diluvio – scrive Boulanger nell'*Encyclopédie* –, a dire il vero, sarà stato universale, ma non si potrà dire che anche la distruzione della specie umana sia stata generale» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. IV, p. 797b, trad. mia). Esso appare così come la catastrofe più recente capace di mutare la conformazione della Terra: «il Diluvio fu senza dubbio il primo fatto dal quale fu necessario partire» per indagare la storia del pianeta e degli uomini (Boulanger, 1766, p. 376, trad. mia).

Le ragioni di una tale insistenza sul Diluvio universale da parte di uno dei rappresentanti dell'area radicale dell'illuminismo può apparire sor-

prendente e inusuale⁵⁰. È proprio tale aspetto della questione che Boulanger stesso sottolinea nelle prime pagine de *L'Antiquité dévoilée par ses usages*, intrattenendo una sorta di dialogo immaginario con degli ipotetici lettori: «Cosa? Voi credete al Diluvio? Si grida oggi in un certo mondo, assai numeroso. Questa specie di dogma storico lo sostiene solo il popolo sottomesso ciecamente alle tradizioni dei suoi padri, e qualche naturalista abituato a leggere nella natura stessa la storia della natura» (ivi, p. 2, trad. mia). Se, da un lato e come si è mostrato, si può attribuire al Diluvio universale uno statuto analogo a quello di ogni altro fatto conservato dalla *fable* e dalla mitologia, privandolo del suo valore religioso, dall'altro lato, come nota lo stesso Boulanger nel passo appena richiamato, esso avvicina religione e storia naturale. È proprio quest'ultimo aspetto della questione che merita una riflessione. Il Diluvio, in questa prospettiva, non è solo, come si è mostrato, l'oggetto dei dibattiti seicenteschi sul poligenismo (cfr. *supra*, *Introduzione*), ma appare anche una sorta di cavallo di Troia che permette alla spiegazione materialistica del mondo di incunearsi nei territori della religione. Lo mostra bene la *Préface du traducteur* che il Barone d'Holbach, sulla scorta di Boulanger, premette alla sua traduzione dell'*Essai d'une histoire naturelle de couches de la Terre* di Johann Gottlob Lehmann (1719-1767), terzo volume di una serie di *Traité de physique, d'histoire naturelle, de minéralogie et de métallurgie*: se l'autorità di Dio non permette di dubitare la realtà del Diluvio universale e del suo valore punitivo, essa lascia però liberi di valutarne il valore fisico. Il piano teologico apre quindi subito all'indagine naturalistica sulle trasformazioni della Terra attraverso eventi di natura catastrofica: «Il continente che abitiamo ci mostra a ogni passo solo rovine (*ruines*) e macerie (*débris*); troviamo, in molti luoghi, delle tracce (*traces*) così nette delle rivoluzioni (*révolutions*), e soprattutto delle inondazioni, che niente pare più naturale, al primo colpo d'occhio, che di ricorrere alla catastrofe più grande e più generale di cui la storia ha mantenuto il ricordo» (Lehmann, 1759, t. III, p. VI, trad. mia)⁵¹.

50. Sul Diluvio universale nella cultura dei Lumi cfr. Seguin (2001), che ha dedicato molte pagine a indagare i modi della razionalizzazione del miracolo e il suo uso nelle storie della Terra.

51. Sui contributi e sulle traduzioni di d'Holbach in materia di mineralogia e di storia della Terra si veda Éphrème (2022). Nella sua opera sulla traduzione come strumento filosofico in d'Holbach, Mladen Kozul ha dedicato alcune pagine a indagare il ruolo delle traduzioni "scientifiche" del filosofo: in particolare, egli ha riconosciuto nella traduzione dell'*Essai d'une histoire naturelle de couches de la Terre* un laboratorio nel quale «si mettono a punto alcuni elementi essenziali del lavoro di editore e di traduttore eterodosso del Barone» (Kozul, 2016, p. 67, trad. mia). È qui che d'Holbach, secondo Kozul, si avvicina al

Attraverso il Diluvio universale, dunque, si legittima la ricerca sugli effetti naturali delle catastrofi: esso costituisce la cornice di senso che conferisce uno statuto ortodosso all'indagine sulle trasformazioni della superficie della Terra. Le conchiglie, gli strati dei terreni, gli elefanti siberiani, le riflessioni del *Telliamed* e della *Protogaea*, i fossili di Jussieu che sembrano aprire a un nuovo mondo fino alla sommersione di Atlantide, tutto trova legittimità innestandosi sul racconto biblico. Boulanger e d'Holbach si appropriano così dello statuto ambiguo del Diluvio universale: esso accoglie all'interno di un sistema ben regolato e creazionistico un elemento di disordine, che restituisce l'immagine di una natura in continua ebollizione⁵². Tale elemento, che la tradizione religiosa disinnescava ricorrendo alla finalità morale che giustificerebbe il Diluvio stesso, rimane però un possibile eversivo, che i filosofi e gli storici della Terra sono pronti a riattivare.

Se Voltaire non si accorge del potenziale argomentativo che scaturisce dall'appropriazione filosofica del Diluvio, relegando l'evento al piano del miracoloso⁵³, al contrario, certi storici della Terra newtoniani, come il pri-

«versante eterodosso della storia naturale» (ivi, p. 66, trad. mia): il Barone delimita il terreno proprio ai naturalisti – e di converso agli uomini di Chiesa –, trasforma il Diluvio in un diluvio, vale a dire in uno dei tanti eventi catastrofici propri alla storia naturale e, infine, commenta il testo di Lehmann attraverso note che lo contraddicono, trasformando l'opera in una vera e propria macchina che, in una prospettiva tutta eterodossa, dà da pensare, rimettendo in discussione ogni autorità e ogni affermazione definitiva. Cfr. ivi, pp. 59-77. Sulla traduzione di Lehmann cfr. anche Naville (1967, trad. it. pp. 173-5).

52. Su questo punto si vedano le importanti considerazioni di Giovanni Cristani: «si può paradossalmente affermare che Boulanger e d'Holbach cogliessero nel Diluvio, attuando una sorta di incursione nella "roccaforte avversaria", un punto debole della visione cristiana della storia universale, un elemento che, suo malgrado, l'*historien des Hébreux* era stato costretto a riportare. Si trattava in fondo di una convulsione della materia, di una crisi della natura che in sé per sé non forniva alcuna prova dell'esistenza di Dio, ma, al contrario, mostrava la realtà degli spaventosi sconvolgimenti di una natura onnipotente ed eterna» (Cristani, 2003, pp. 205-6).

53. Voltaire attribuisce al Diluvio un carattere unicamente miracoloso, per evitare di legittimare la rivelazione cristiana attraverso l'indagine sulla storia della Terra (cfr. Campi, 2001, pp. 222-3). È proprio in questa prospettiva che nell'articolo DÉLUGE UNIVERSEL delle *Questions sur l'Encyclopédie*, opponendosi frontalmente al corrispondente articolo dell'*Encyclopédie* firmato da Boulanger, Voltaire dichiara di credere «al Diluvio universale, perché viene riferito nelle sacre Scritture ebraiche trasmesse ai cristiani» e di considerarlo «un miracolo» (Voltaire, 2013, trad. it. p. 1137). Secondo Voltaire, la quantità d'acqua necessaria a coprire le più alte montagne del globo è maggiore di quella disponibile sulla Terra, al punto che Dio ha dovuto prima crearla del nulla e poi annichilirla: «il Diluvio, dunque, è un evento doppiamente miracoloso, e il più grande che abbia mai mostrato la potenza dell'eterno sovrano di tutti i globi» (ivi, p. 1139). La stessa idea e le stesse argomentazioni si trovano anche nella *Dissertation sur le changements arrivés dans notre globe*

mo docente di fisica newtoniana a Oxford John Keill, notano come ogni tentativo di conciliare la fisica con la teologia in quest'ambito non faccia altro che legittimare le posizioni degli atei, marginalizzando il miracoloso e facendogli giocare un ruolo semplicemente strumentale: «perché mai dovremmo negare il carattere miracoloso di quella universale distruzione della Terra? [...] Questi costruttori di diluvi hanno offerto argomenti agli atei per sostenere la loro causa. Ai loro argomenti si può rispondere sostenendo che un Diluvio universale è del tutto impossibile per cause naturali» (cit. in Rossi, 1979, p. 96). Detto altrimenti, una volta che si sia introdotta l'indagine razionale sulle cause o sugli effetti del Diluvio, il miracoloso si contrae e lascia irreversibilmente spazio all'analisi filosofica.

I monumenti e gli aneddoti non conservano però solo la memoria della storia della natura, ma anche quella della storia degli uomini che a essa è intrecciata e da essa trae le sue condizioni di esistenza: il Diluvio non contribuisce solo a ridefinire la superficie della Terra, ma anche il piano delle vicende umane. Le catastrofi ricorrenti che colpiscono il pianeta sono infatti «la sorgente feconda di tutte le istituzioni umane, un gran numero delle quali, sebbene alterate, corrotte e variamente modificate, si sono trasmesse fino ai nostri giorni, e molte delle quali, secondo le apparenze, passeranno alla posterità più estrema» (Boulanger, 1766, p. 365, trad. mia). Per spiegare come nello specifico la catastrofe si faccia origine della civiltà occorre osservare da vicino due aspetti dell'azione dei *grands bouleversements* che colpiscono la Terra descritti da Boulanger.

In primo luogo, il Diluvio ha selezionato una certa umanità che gli è sopravvissuta: come testimonia anche il diffuso culto dell'antichità per le montagne, sono stati gli abitanti delle terre più elevate a sopravvivere alle acque. Esse sono state «il rifugio dei resti del genere umano» (ivi, p. 374, trad. mia). Tale idea proviene direttamente da Platone, al quale Boulanger attribuisce la convinzione che i primi tempi della storia ne siano «la chiave» (ivi, p. 386, trad. mia). Qualche riga dopo, egli precisa la portata della sua affermazione, rimandando direttamente alle *Leggi* di Platone, laddove il filosofo greco affronta il problema dell'«origine delle società» e «risale al suo grande principio, vale a dire alle rivoluzioni naturali» (ivi, p. 389, trad. mia). Per Platone, come per Boulanger, la comprensione della storia degli uomini e delle istituzioni politiche deve «muovere dall'infinita estensione del tempo e dai mutamenti avvenuti nel corso di esso»

del 1746-1748: «la fisica non ha niente in comune con i miracoli» (Voltaire, 2004, p. 50, trad. mia).

(Platone, 2005, 676a-b, trad. it. p. 237): sono le calamità, e in particolare il diluvio, a dare la tonalità alle vicende umane. Coloro che si salvano dalla distruzione «dovevano essere immancabilmente pastori alpestri, minuscole scintille del genere umano sopravvissute sulle cime dei monti» (ivi, 677b, p. 239). Tale convinzione⁵⁴ ne porta con sé un'altra, di cui Boulanger si appropria: l'umanità post-catastrofica non è un'immagine in scala dell'umanità pre-catastrofica, ma una sua selezione. Gli uomini sopravvissuti al diluvio, spiega Platone, «saranno stati ignari di ogni arte diversa dalla propria» (*ibid.*): la catastrofe non distrugge totalmente la memoria delle tecniche, delle arti e delle forme del governo, ma mantiene solo il ricordo di alcune di esse. Ciò che era margine e periferia prima del diluvio – la società alpestre, i suoi saperi e i rapporti sociali che le sono propri – diviene così per Boulanger il punto archimedeo sul quale ricostruire tutta la società: la continuità nella storia degli uomini è mantenuta a costo di una radicale discontinuità interna, che riannoda la storia a partire da un centro inatteso. L'asse di inclinazione della civiltà muta così in maniera improvvisa e irreversibilmente: la catastrofe ridefinisce le condizioni di possibilità della civiltà umana, riscrivendone le regole e indirizzandone lo sviluppo.

La catastrofe, però, non si limita ad agire da strumento che taglia e incide lungo una certa direzione l'umanità, ma ne muta anche dall'interno i caratteri. Il Diluvio imprime all'intelligenza dei sopravvissuti una certa *tonalità emotiva*, che ne segna la storia futura: «in tutti, credo, – scrive Platone – albergava ancora *la paura* [corsivo mio] di scendere dai luoghi alti al piano» (ivi, 678c, p. 245). Boulanger riprende e indaga tale idea, dandole spessore: la catastrofe lascia negli uomini «l'impronta (*empreinte*) di un terrore primitivo, di cui le eco (*suites*) si sono perpetuate di età in età» (Boulanger, 1766, p. 213, trad. mia)⁵⁵. La memoria dei fatti catastrofici si è cioè mutata in una *memoria fisica del terrore*: dopo la catastrofe tutte le azioni e i pensieri degli uomini sono segnati da «l'inquietudine, il timore e il dolore» (ivi, p. 368, trad. mia; cfr. ivi, p. 116). L'*esprit de terreur* che li accompagna diviene una vera e propria inclinazione materiale del cervello e del corpo: la catastrofe pare incidere e segnare la biologia stessa dell'umanità.

54. Questa idea si trova anche nelle *Naturales questiones* di Seneca, che vengono edite nella traduzione francese di Joseph Lagrange (1738-1775) nel 1778 con un ampio commentario in nota di Nageon (Seneca, 1778, p. 331). Su Nageon si veda lo studio di Cosenza (2020).

55. Come nota Sandrin, «nel XVIII secolo, la parola "*impression*" mantiene un senso assai più concreto e più prossimo alla sua etimologia» (Sandrin, 1986, p. 62, trad. mia).

Se è possibile indagare lo stato emotivo dei primi uomini non è in virtù di una costanza antropologica astratta⁵⁶, ma in ragione della continuità storica tra l'umanità di ieri e quella di oggi: il diluvio è l'origine comune di entrambe. Nel caso non mutino le circostanze, uomini di secoli diversi, separati da «sei o settemila anni di intervallo» (Boulanger, 1761, p. 41, trad. mia), ma da nessuna catastrofe, condividono un complesso intellettuale ed emotivo simile: è questo ciò che permette all'uomo del presente di simularsi nella catastrofe del passato e di comprenderla intimamente e dall'interno (cfr. *ivi*, pp. 41-3).

Per Boulanger, pertanto, il mondo nuovo – post-catastrofico – appare costruito sulle *rovine del vecchio*: il diluvio non cancella la storia, né la mantiene identica a sé stessa ma, così come accadeva con Lisbona, produce la storia attraverso le rovine, vale a dire ricorrendo a una forma di continuità che passa dalla discontinuità e dalla ridefinizione del piano degli avvenimenti. Il mondo dopo la catastrofe non è né identico né differente da quello che l'ha preceduta: tutto il passato è stato vagliato dalla catastrofe, che ne ha riscritto le priorità e i centri di forza. Se i tempi prima del diluvio è «come se non fossero mai stati», come scrive Boulanger nelle *Recherches sur l'origine du despotisme oriental*, è perché essi permangono nel presente a costo di una loro radicale riarticolazione, attivando quella dinamica di memoria attraverso l'oblio che è propria della rovina. Il futuro è tutto contenuto nel passato, ma in una forma del passato che il passato stesso non ha mai conosciuto. La continuità della storia non segue allora né modelli circolari né lineari, ma è fatta di sacche di tempo trattenuto, di ritorni con scarto, di accelerazioni improvvise e decelerazioni lente: la rovina è condizione e modello della storia.

Allo stesso modo, l'uomo post-catastrofico non è un uomo post-apocalittico, un selvaggio o un essere di natura. Egli è, al contrario, un *uomo antico*, carico di storia e di precomprensioni del mondo. Anche in questo caso, la catastrofe non ne azzera il vissuto, ma riformula i rapporti reciproci tra i fatti che lo compongono:

Sarà allora l'uomo sopravvissuto alla rovina del mondo che considereremo e studieremo; grazie a ciò risolveremo un'infinità di problemi che riguardano l'uomo attuale e il genere umano a partire dai tempi noti. Non sarà un Selvaggio, un essere metafisico o questa creatura perfetta che si è corrotta, chimera della quale tanti Dottori e Sapienti si sono vanamente occupati; sarà un essere reale in una condi-

56. Al contrario di ciò che pensa Sandrin, che vede in Boulanger un «fissista» che «fa dell'uomo una invariante» (*ibid.*, trad. mia).

zione (*état*) reale quello che noi esamineremo: seguendolo passo per passo nel suo allontanarsi da questa epoca, egli non ci condurrà a delle congetture solitarie che non portano a niente, ma a una strada immensa, nella quale sfoceranno tutte le parti della *fable* e della *histoire*, che si chiariranno le une con le altre e che organizzandosi da sole nell'ordine conveniente, mostreranno ai nostri occhi la vera catena degli annali del Mondo morale e politico (ivi, pp. 36-7, trad. mia).

Contro Rousseau, che Boulanger evoca ne *L'antiquité dévoilée par ses usages*, si ridefinisce la categoria di *origine* a contatto con la rovina: essa non indica più il punto zero della storia o il momento vuoto dal quale la civiltà umana muove, ma un inizio della storia che è già sempre storico. Non vi è possibilità, nella filosofia di Boulanger, di individuare un punto di osservazione che sia fuori dai processi: osservatore e osservazione sono, inevitabilmente, storici.

È l'ignoranza di tale struttura della temporalità e dei modi nei quali si conserva e si comunica la memoria tra le generazioni che ha fatto sì, per Boulanger, che «l'uomo [sia] divenuto un enigma per il filosofo»: la «barbarie reale» nella quale è caduta l'umanità contemporanea nasce dall'incomprensione della natura storica dell'uomo e dalle massime morali che ne hanno occultato «il carattere naturale» a partire da precomprensioni che lo hanno reso ora «un essere naturalmente cattivo, feroce e corrotto», ora «un animale stupido» (Boulanger, 1766, p. 379, trad. mia), in ogni caso un essere senza spessore temporale.

È dalla catastrofe e dal diluvio, e dalla specifica storicità che da essi nasce, che si può spiegare allora tutto il dipanarsi della storia degli uomini. Dalla paura indotta dal contatto con la distruzione, si origina la religione: «Più l'uomo è infelice e più diviene religioso e sottomesso alla Provvidenza. Gli uomini non furono probabilmente mai più infelici che dopo il diluvio, occorre allora concludere che non furono mai più religiosi» (ivi, p. 213, trad. mia). Boulanger, riprendendo la massima di Stazio e di Petronio, ribadita in età moderna anche da Hobbes, secondo la quale *primus in orbe deos fecit timor*, riconosce nella paura l'origine della religione: «Il culto dell'Oceano era famoso presso certi popoli; alla fine è a proposito dell'acqua che si può dire che *il timore ha fatto gli dèi (la crainte a faits les Dieux)*: in effetti il culto che gli è stato reso era un culto del terrore, spesso macchiato da vittime umane» (ivi, p. 48, trad. mia)⁵⁷. Tale saldatura tra timore e catastrofe collettiva come ragione e occasione dell'origine della religione

57. Sulla fortuna e il valore del *primus in orbe deos fecit timor* in età moderna si vedano Iacono (1998); Paoletti (2015; 2023a).

viene, pochi anni dopo, ripresa consapevolmente da d'Holbach, che ne fa uno dei capisaldi del suo *Système de la nature* (d'Holbach, 1770, trad. it. pp. 369-70)⁵⁸.

A ben vedere, però, la religione delle origini ha per Boulanger un carattere ambivalente, che la rende fondamento e malattia delle civiltà. L'uomo post-catastrofico, ancora tremante per lo spavento causatogli dal Diluvio è, incapace di fidarsi del futuro e della stabilità del suolo, scegliendo così una vita nomade e inquieta (cfr. Boulanger, 1766, p. 129, trad. mia). Solo la religione gli insegna a «*sopportare*» la sua situazione, rinviando al futuro la promessa di una felicità compiuta – e trasformando la catastrofe in apocalisse e rigenerazione (ivi, p. 134, trad. mia). La religione delle origini si costituisce attorno ai misteri, che conservano la memoria implicita del Diluvio proprio nello stesso momento in cui la celano dietro a «delle *fables* utili agli uomini» (ivi, p. 149, trad. mia): essa produce così un inganno benefico che allontana la catastrofe e fonda la società e le sue istituzioni (cfr. ivi, p. 170). «In una parola, scrive Boulanger, è grazie ai misteri che l'uomo si è trovato felice e civilizzato» (ivi, p. 150, trad. mia). È a partire da questa specifica storia che occorre allora seguire lo sviluppo delle civiltà: tutte le forme di governo, e il dispotismo in particolare, sembrano originarsi non dalla necessità dei climi sotto i quali vivono le nazioni, ma dalle speranze e dalle paure contingenti degli uomini⁵⁹.

Per Boulanger, pertanto, la rovina diviene la chiave della storia e della politica: quest'ultima è un'intelligenza del tempo che non si configura come la capacità di immaginare il futuro, ma come quella di muoversi nello spazio tra passato, presente e futuro. Così come scrive Diderot nell'*Extrait d'une Lettre écrite à l'Éditeur sur la vie et les ouvrages de Mr. Boulanger* che accompagna la pubblicazione de *L'antiquité dévoilée par ses usages*, il filosofo è un ragno che, capace di stabilire l'«*analogia tra gli oggetti più distanti*», tesse la sua tela «nell'intervallo tra il mondo antico e il mondo nuovo» (Boulanger, 1766, p. IV, trad. mia)⁶⁰. È nelle pieghe del presente che egli vede la persistenza del tempo e delle tradizioni, trasformando la superficie del mondo in un processo e un problema. La filosofia di Boulanger appare così nella *Lettre de l'auteur à M. ******, attribuita senza certezza

58. Sull'origine della religione dalla paura in d'Holbach si veda Minerbi Belgrado (1983).

59. Per un'analisi del dispotismo e della sua origine in Boulanger si veda Cristani (2012).

60. Sull'uso diderotiano dell'immagine del ragno sulla sua tela cfr. Marcheschi (2018).

a d'Holbach, a Damilaville e a Diderot, che precede le *Recherches sur l'origine du despotisme oriental*⁶¹, come un sapere capace di riarticolare i tempi, osservando il presente dalla prospettiva del futuro e trasformando il contemporaneo in una vera e propria rovina⁶². È entrando nel futuro dal presente e scorgendo il passato nell'istante che la filosofia riscrive l'ordine dei fatti, rendendone visibile la storicità e i processi che li hanno generati. Ciò che il tempo e gli uomini hanno naturalizzato perde allora la sua necessità e si ripropone come esito contingente di una serie di cause. Nella rovina, Boulanger scopre il nesso tra la politica e il dominio sul futuro attraverso l'occultamento del passato: è nella comprensione dei modi specifici della continuità e della discontinuità del tempo, della memoria e dell'oblio, che la filosofia diviene capace di interpretare il mondo e di agire su di esso.

61. Sulle attribuzioni della lettera e per una sintesi delle varie posizioni in proposito si veda Sandrin (1986, pp. 53-5).

62. «È in questa prospettiva che vi invito a collocarvi nel futuro, per considerare da lontano questo tempo presente, e per osservarlo con lo stesso occhio giusto e tranquillo che voi sapete dirigere così bene sul passato» (Boulanger, 1761, p. IV, trad. mia). Qualche pagina dopo si precisa la medesima idea: «osservate, quindi, se necessario, il vostro tempo come un oggetto antico (*antiquité*)» (ivi, p. VII, trad. mia).

Passato-futuro e misura dell'inatteso: la rovina tra profezia e catastrofe trattenuta

5.1

Palmira, Parigi e le rovine del futuro

Che cosa diventerà Parigi? (Qu'on deviendra Paris?)

Tebe, Tiro, Persepoli, Cartagine, Palmira non sono più. Queste città che si ergevano fieramente sul globo, la cui grandezza, potenza e solidità sembravano promettere una durata quasi eterna, hanno lasciato tracce ambigue anche del luogo che occupavano.

Altre città, un tempo fiorenti e popolate, non offrono oggi, in un deserto sconsolante, che qualche colonna sparsa e qualche monumento spezzato, tristi resti della loro passata magnificenza. Ahimè! Le grandi città moderne subiranno un giorno la medesima rivoluzione (*révolution*).

Questo fiume, utilmente racchiuso dalle sue banchine maestose e fatte di pietra, tracimerà, colmato da macerie immense (*débris immenses*) e formerà stagni fangosi e infetti; le rovine (*ruines*) degli edifici intaseranno queste strade dritte; e in questi luoghi nei quali si agita un popolo numeroso, gli animali velenosi, figli della putrefazione, strisceranno attorno alle colonne abbattute e seppellite a metà.

Sarà una guerra, sarà la peste, sarà la carestia, sarà un terremoto, sarà un'inondazione, sarà un incendio, sarà una rivoluzione politica a distruggere questa città superba? O saranno invece molte cause assieme a provocare questa vasta distruzione?

Essa è inevitabile sotto la mano lenta e terribile dei secoli, che mina gli imperi più potenti, cancella le città e i regni, e chiama alla vita nuovi popoli sulla polvere spenta di quelli antichi [...].

Fuggi, libro mio, scappa dalle fiamme o dai barbari; di' alle generazioni future ciò che Parigi fu (*ce que Paris a été*); di' che ho compiuto i miei doveri di cittadino, che non ho passato sotto silenzio i veleni segreti che comunicano alle città le agitazioni della malattia e, di seguito, le convulsioni della morte. Quando la spaventosa opulenza che si concentra progressivamente in un numero sempre ridotto di mani avrà reso la sproporzione tra le fortune ancora più spaventosa, sarà allora che questo grande corpo non potrà più sostenersi, crollerà su sé stesso e perirà.

Perirà! Oddio! Ah! Quando la terra coprirà insensibilmente le sue macerie (*débris*), quando il grano crescerà nel luogo elevato dal quale scrivo, quando resterà solo un ricordo confuso del regno e della capitale, lo strumento del coltivatore, solcando la terra, urterà forse la statua equestre di Luigi XIV e gli antiquari riuniti ragioneranno all'infinito proprio come noi facciamo oggi sulle macerie (*débris*) di Palmira (Mercier, 1994, t. I, pp. 979-81, trad. mia).

Nelle pagine che chiudono il quarto volume del *Tableau de Paris* (1781; ed. completa: 1782-1788)¹, Louis-Sébastien Mercier assume la medesima posa che di lì a qualche anno avrebbe adottato il viaggiatore de *Les Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires* (Paris, 1791) di Costantin-François de Chassebœuf, conte de Volney (1757-1820)². Nella celebre illustrazione incisa a fianco del frontespizio dell'opera, destinata a divenire «il simbolo della passione per le rovine alla fine del XVIII secolo» (Schnapp, 2019, trad. mia), il protagonista della stessa osserva, da un colle rialzato, le maestose rovine della città di Palmira, che Volney non aveva mai visitato e la cui fama si era imposta in Europa a seguito della pubblicazione del *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor in the Desert* [sic] di Robert Wood³. Seduto sotto una palma, sulla quale è posata una civetta che indica l'ambientazione notturna della vicenda – Jacques D'Hondt ha sottolineato in che misura la filosofia della storia di Hegel sia debitrice a Volney (D'Hondt, 1985, pp. 83-113) –, l'osservatore si pone, allo stesso tempo, fuori e dentro le rovine. Se a un primo sguardo egli pare osservare Palmira a *distanza*, quasi a sottolineare come il tempo passato si colga nella calma della conoscenza erudita, ben presto il protagonista dell'immagine si rivela immerso nelle rovine:

1. Sulla struttura, la redazione e le edizioni del *Tableau de Paris* si veda Mercier (1994, pp. I-CC).

2. Volney nacque a Craon nel 1757 e durante gli studi a Parigi frequentò il salon di Madame Hélotius, dove conobbe il Barone d'Holbach. Viaggiò in Siria e in Egitto tra il 1783 e il 1785, ma non visitò mai Palmira (cfr. Gaulmier, 1959, pp. 47-8; Schnapp, 2020, p. 643). Al ritorno dal viaggio scrisse un *Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783, 1784 et 1785*, nel quale allo sguardo storico e geografico si affianca quello antropologico ed economico. Fu deputato per il Terzo Stato agli Stati Generali e nel 1791 pubblicò *Les ruines*. Fu arrestato durante il governo di Robespierre e rilasciato solo dopo Termidoro. Nel 1794 divenne professore di storia al Collège de France. Fu nominato conte nel 1808, nonostante avversasse l'impero, e Pari di Francia nel 1814. Morì a Parigi nel 1820. Per uno sguardo panoramico su Volney cfr. Gaulmier (1959); Moravia (1974, pp. 585-671).

3. Robert Wood (1717-1771) raggiunse Palmira nel corso del suo viaggio, compiuto tra il 1750 e il 1751 in compagnia di James Dawkins, John Bouverie, che morì di febbre all'inizio della spedizione, e del disegnatore Giovanni Battista Borra. L'opera dedicata alla descrizione della città fu edita nel 1753 e tradotta in francese, presso l'editore Millard, nel medesimo anno.

seduto su una colonna spezzata, egli è circondato da fregi, capitelli e frammenti architettonici antichi. Non solo le rovine lo riguardano, ma paiono divenire il suo stesso tempo. È questa la medesima inversione che traspare nelle parole di Mercier: le antiche città di Tiro e di Tebe, di Persepoli e di Palmira e le tracce della loro gloria passata riorientano lo sguardo verso le città potenti e floride del presente. Nella filigrana del tempo, chi osserva Palmira scopre di vedere in realtà Parigi. Lo sguardo sulle rovine, nella seconda metà del Settecento, è dunque uno sguardo di sbieco, che riporta ciascuno a sé e al proprio tempo: ogni volta che un «viaggiatore filosofo», e non semplicemente un «dotto Antiquario»⁴, osserva Palmira, Tiro o Tebe vede nel passato di quelle civiltà la traccia urgente del futuro di Parigi. Se Palmira e, in generale, le rovine sembrano permettere a Mercier di scorgere «ciò che diventerà Parigi», è perché esse sono un reagente che riarticola la grammatica e la semantica del tempo, ridefinendone le dimensioni e i modi della loro esistenza. Tutta la storia, agli «occhi del filosofo», sembra così farsi contemporanea: all'altezza delle rovine, come scrive il poeta Cœuille, passato, presente e futuro si riuniscono in un punto (cfr. Cœuille, 1768, p. 7). Osservando le rovine, siano solo quelle dipinte da Hubert Robert e descritte da Diderot nel *Salon 1767*, «ritorniamo in noi stessi; anticipiamo le devastazioni del tempo. [...] Restiamo gli unici abitanti di una nazione che non esiste più» (Diderot, 2021, trad. it. p. 841). Quella che si delinea è dunque una *storia al futuro anteriore* che trasforma ciò che è integro nel presente in una *ruine anticipée*⁵. Non sono però solo le pagine di Mercier a

4. Le due categorie sono utilizzate da Jean-Baptiste Cœuille, erudito funzionario della Bibliothèque du Roi, nella sua *Épître* dedicata a *Les Ruines* con la quale concorse al premio dell'Académie Française del 1768. Cfr. Cœuille (1768, p. 6, trad. mia). Su Cœuille e la sua riflessione sulle rovine cfr. Mortier (1974, pp. 101-5). L'idea di un viaggiatore filosofo, capace di osservare i luoghi e i tempi, riecheggia le celebri considerazioni in merito di Rousseau, che rimpiange l'epoca nella quale «i Platone, i Talete e i Pitagora, presi da un ardente desiderio di sapere, affrontavano i più lunghi viaggi unicamente per istruirsi e andavano lontano a scuotere il gioco dei pregiudizi nazionali» (Rousseau, 1755, trad. it. pp. 195-6). Al contrario, i viaggi e le scoperte dei moderni non hanno ampliato le conoscenze degli Europei: «gli individui possono ben andare e venire, sembra che la filosofia non si muova [...]. La ragione di ciò è chiara, almeno per ciò che riguarda i paesi lontani: non ci sono che quattro tipi di persone che facciamo lunghi viaggi: i marinai, i commercianti, i soldati e i missionari. Ora, non ci si può aspettare che dalle prime tre categorie possano venir fuori buoni osservatori», mentre i religiosi sono impegnati in ben più importanti compiti (ivi, p. 195).

5. Per qualche riflessione sulla categoria di rovina anticipata e sulla sua logica, capace di rimettere in discussione la stessa percezione del tempo, che si rivela una «variabile storica» (Junod, 1983, p. 24, trad. mia), si vedano Junod (1983); Metken (1978, pp. 402-3).

vedere nel presente di Palmira il futuro di Parigi: il medesimo *topos* ricorre tanto nell'edizione del 1752, con aggiunte probabilmente dovute all'incisore e storico dell'arte Pierre-Jean Mariette (1694-1774), della *Description de la ville de Paris* di Germain Brice (1653?-1727)⁶, quanto nell'*épitre su Les Ruines* di Cœuille⁷ e in molte pagine di Volney⁸. Emergono qui i caratteri di un dispositivo teorico che interroga radicalmente la tessitura temporale del reale: è al tentativo di definire quali siano i presupposti, i processi e gli effetti della *storia al futuro anteriore* che la rovina introduce nella filosofia del Settecento che saranno dedicate le prossime pagine.

Innanzitutto, un antefatto. Il primo, significativo, utilizzo della temporalità propria al futuro anteriore pare poter essere riconosciuto in un passo del primo libro de *La guerra del Peloponneso* di Tucidide. In un contesto che evoca il problema dell'affidabilità storica delle testimonianze di Omero e dell'opportunità di trarre *indizi* dalle informazioni che egli offre sulla guerra di Troia, lo storico greco denuncia la falsa abduzione di coloro che dubitano della grandezza della spedizione contro Ilio a partire dalle dimensioni che, all'epoca, doveva aver avuto Micene. È a questa altezza che Tucidide invita il lettore a mettere in atto un processo di sostituzione: chi giudica Micene con gli occhi del presente, provi a pensare Sparta e Atene con quelli della posterità. Anticipando le devastazioni del tempo, se di Sparta divenuta rovina «sopravvivessero soltanto i templi e le fondamenta degli edifici [...] difficilmente, a distanza di tempo, i posteri le attribuirebbero la potenza militare di cui la tradizione serberebbe il ricordo». Ripetendo lo stesso esperimento con Atene, si giungerebbe a conclusioni opposte, asse-

6. «Se queste imprese continuassero in questo modo, la città di Parigi si estenderebbe all'infinito e, con il passare del tempo, potrebbe cadere nel triste inconveniente di quelle famose e superbe città, che furono distrutte dal lusso smodato e dalla loro grandezza estrema, così come è accaduto a Tebe, Menfi, Babilonia, Eliopoli, Palmira, Persepoli, Leptis e Roma stessa, che oggi non è niente di più che il triste scheletro senza carne di ciò era nell'epoca del suo splendore, per non parlare di altre città famose, di cui si trova il nome nella storia e il cui destino è sconosciuto» (Brice, 1752, t. I, p. 394, trad. mia). Il passo manca nelle edizioni precedenti, a segnalare l'emergere, proprio in quegli anni, di una sensibilità per la rovina al futuro anteriore.

7. «Scopro le rive dove serpeggia la Senna:/ mi fermo, e gemo per i crudeli cambiamenti/ che subiranno i muri, degni di essere eterni, ornamenti ammirati di una città superba;/ anche tu morirai, augusto Peristilio» (Cœuille, 1768, p. 12, trad. mia).

8. «Chissà se sulle rive della Senna, del Tamigi o del Zuiderzee, laddove oggi, nel vortice di tante attrattive, il cuore e gli occhi non riescono a cogliere la moltitudine di sensazioni; chissà se un giorno un viaggiatore come me non sederà sulle loro mute rovine (*muettes ruines*) e non piangerà solitario sulle ceneri di questi popoli e sulla memoria della loro grandezza?» (Volney, 1791, p. 76, trad. it. modificata).

gnandole una potenza militare «doppia rispetto a quella di cui Atene effettivamente dispone» (Tucidide, 2007, I, 10, trad. it. t. I, pp. 13-5). Sono molti i motivi di interesse che tale passo di Tucidide porta con sé: se, da un lato, lo storico greco riflette sul rapporto asimmetrico tra storia materiale e storia evenemenziale e denuncia i rischi dell'inferenza che transita dall'inizio⁹, irriducibile e polisemico, al fatto, intercettando così temi che saranno propri del pirronismo storico sei-settecentesco¹⁰, dall'altro lato, egli compie l'*atto fondativo* della storia al futuro anteriore, decidendo di *osservare il presente dall'interno, ma con la prospettiva del futuro e delle rovine*.

È proprio tale postura che si ritrova in una collezione di articoli che il "Mercure de France" pubblica tra il luglio 1755 e il dicembre 1756 (cfr. Cochin, 1755a; 1755b; 1755c; 1756a; 1756b; 1756c) – nello stesso periodo nel quale, in quella sede, si moltiplicano i contributi sul terremoto di Lisbona –, nei quali il pittore e antiquario Charles-Nicolas Cochin restituisce un'immagine della Parigi a lui contemporanea attraverso gli sguardi sulle rovine di una Parigi futura di una serie «di sapienti che devono ancora nascere» (Cochin, 1755a, p. 159, trad. mia)¹¹. Adottando una prospettiva tematica che va dall'antiquaria all'architettura fino alla scultura e alla pittura, Cochin riassume e riproduce le considerazioni degli eruditi Searcher (ricercatore), Diver (sommizzatore), Gainsway (critico), Truthlover (amante della verità), Guesswell (colui che suppone bene) e Findfault (colui che trova l'errore), originariamente pubblicate sul "Mercure de France" del mese di giugno del 1755.

Così come sarebbe accaduto anche per Volney, sono le rovine del passato che mutano ed educano lo sguardo dell'osservatore sul presente, funzionando da veri e propri reagenti che insegnano la profondità del tempo alla superficie delle cose: appena un anno prima, Cochin aveva dato alle stampe, assieme a Jérôme Charles Bellicard, una collezione di *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum* (Paris, 1754)¹². Mentre quest'ultimo si era occupato della descrizione delle principali antichità scoperte a Ercolano e in Campania e delle condizioni allora attuali del Vesuvio, Cochin aveva tratto dalle scoperte archeologiche una serie di considerazioni

9. A questo proposito, proprio in riferimento alla pagina di Tucidide che stiamo commentando, si veda Manetti (1994, pp. 29-30). Anche Schnapp discute il medesimo passo dalla prospettiva del ragionamento indiziario: cfr. Schnapp (2020, pp. 121-2).

10. Sul pirronismo si rimanda al classico studio di Borghero (1983).

11. Sullo sguardo al futuro anteriore su Parigi di Cochin cfr. Schnapp (2020, pp. 636-8), che considera solo alcuni degli articoli apparsi sul "Mercure de France", e Bernier (2005).

12. Cfr. *supra*, CAP. 2. Per un quadro su Cochin, cfr. Michel (1993).

sulle opere di scultura e di pittura degli antichi. Inverando una predizione di Fontenelle – «bisogna solo avere pazienza e dopo un lungo succedersi di secoli diventeremo contemporanei dei Greci e dei Latini» (Fontenelle, 1688, trad. it. pp. 61-3) –, appena un anno dopo, egli aveva consentito a Findfault, a Truthlover e a Guesswell di discutere dell'arte e della scultura francese del XVIII secolo, così come egli stesso aveva fatto con quelle romane. Il movimento che dallo sguardo presente sulle rovine del passato giunge allo sguardo futuro sulle rovine del presente è, del resto, esibito dallo stesso Cochin: «fino ad oggi l'erudizione ha impiegato la sua sagacità a sbrogliare il caos dei tempi passati, ma oggi essa ha esteso i suoi lumi fino a penetrare le tenebre di un'epoca che deve ancora venire» (Cochin, 1755a, p. 159, trad. mia).

A ben vedere, l'operazione di Cochin appare sospesa tra pratiche differenti. Innanzitutto, egli sembra fare dei *savants* dell'anno 2335 gli eredi di Usbek e di Rica delle *Lettres persanes* di Montesquieu, con una variazione significativa: se in entrambi i casi lo sguardo è straniante – *unheimlich*, familiare ma inquietante –, ciò accade da due prospettive diverse. Tra il 1721 e il 1755 la cultura europea passa da esplorare gli effetti anamorfici dello spazio a indagare quelli del tempo¹³. La distanza temporale dà così un sapore comico-straniante alle pagine di Cochin, concentrandosi sui procedimenti propri all'antiquaria: una pratica tutta deduttiva che, a partire dai principi e da una certa idea di ciò che è dignitoso e di ciò che non lo è, delinea una specie di storia “al dover essere” che permette a Diver di mostrare come un oggetto non sia ciò che in realtà è; ragioni stilistiche conducono invece Searcher a forzare l'interpretazione dell'incisione che campeggia sulla chiesa di Sainte-Geneviève per attribuirne la paternità architettonica non all'ignoto (nel futuro) Soufflot, ma al grande Claude Perrault, l'autore del peristilio del Louvre. È così che in un crescendo comico si spiega, ricorrendo alle ragioni dell'ignoranza e della barbarie fonetica degli “antichi”, perché sette lettere possano corrispondere a un nome di otto e come sia possibile che alcune delle sillabe di Perrault appaiono chiaramente inverti-

13. Koselleck ha descritto tale fenomeno dal punto di vista dell'utopia, sostenendo che a partire da metà Settecento si assiste a una «temporalizzazione dell'utopia» (cfr. Koselleck, 2006, trad. it. pp. 133-54). Secondo Koselleck, le scoperte geografiche della modernità esauriscono la forza immaginifica dello spazio terrestre, restituendo una conoscenza compiuta del pianeta: «Il pianeta era dunque occupato. La via di uscita che ora si apriva era il futuro. [...] Da allora, quasi tutte le utopie sono orientate verso il futuro. In questo modo muta la struttura di un'utopia» (ivi, p. 142). Si veda anche Alkon (1987, pp. 115-57). Sull'utopia nel Settecento si veda anche Baczek (1978).

te nell'incisione. Cochin non fa allora che interrogare lo statuto delle congetture e delle prove, esibendo, ma non sconfessando, le pratiche dimostrative dell'antiquaria¹⁴. Allo stesso tempo, egli partecipa alla discussione a lui contemporanea sul bello, mostrando come certe discrasie interpretative del futuro nascano dalla corruzione dei canoni estetici del presente.

Anche se tutto ciò accade grazie a una precisa intelaiatura temporale, che introduce il futuro nel presente, questa non conduce né a esiti utopici né si rivela semplicemente strumentale. Nonostante ciò, il tempo utopico sembra affacciarsi, anche se per un solo istante, sotto la penna di Cochin nell'articolo del settembre 1755, nel quale il futuro non rivolge più lo sguardo al presente, ma al futuro stesso: osservando la presunta sala per concerti del Palais Royal, il XXIV secolo interroga il XIX, che ha modificato l'impianto originario della struttura. Si allenta così il nesso tra la Parigi di Cochin e quella di Gainsway: il futuro non si intreccia con il presente, ma con altro futuro. L'altrove cessa pertanto di essere la chiave per interpretare l'oggi, divenendo qui pura estraneità. Per converso appare però il metodo usuale di Cochin: il *futuro anteriore* con le sue rovine del presente non è una fantasticheria del domani sull'oggi, ma la capacità di sciogliere, da una prospettiva di sbieco, i processi che attraversano il presente, rendendolo visibile e più perspicuo. La rovina non fa che mostrare il futuro che incombe e urge nel presente.

5.2

Bruciare Parigi: Mercier e l'utilità delle rovine

Quando nel 1857 Charles Renouvier conia il termine "*uchronie*"¹⁵ non fa altro che certificare un processo di temporalizzazione dell'utopia che, secondo Reinhart Koselleck, era iniziato con la pubblicazione, all'inizio degli anni Settanta del Settecento, de *L'An 2440. Rêve s'il ne fût jamais* di

14. «Queste memorie immaginarie sono, allo stesso tempo, lo strumento di critica interna del lavoro dell'antiquario e la difesa dell'interesse della disciplina» (Schnapp, 2020, p. 636, trad. mia). Sul valore critico delle rovine anticipate di Cochin si veda anche Bernier (2005).

15. Per Renouvier l'uchronia è la storia di un passato che avrebbe potuto essere, ma non è stato: essa porta con sé, dunque, una ridefinizione di tutto il tempo, futuro compreso. Con l'uchronia, Renouvier riconosce come luogo proprio dell'alterità non lo spazio – l'isola di Utopia di More –, ma il tempo. Sull'uchronia in Renouvier si vedano gli studi di Pons (1989) e Terzi (2021).

Mercier (Koselleck, 2006)¹⁶. L'opera, che era apparsa anonima e con un falso luogo di stampa – Londra invece di Amsterdam –, mette in scena il sogno di un sogno: Mercier, narratore alla prima persona, sogna di aver dormito per dei secoli, svegliandosi, compiuti i settecento anni, nel 2440. Egli comincia così a esplorare l'ordinamento politico, religioso e culturale della Francia del futuro, scoprendo uno stato regolato dai principi della ragione naturale e della divisione dei poteri. È la volontà generale di Rousseau che dirige la legge; è un principio di utilità e semplicità che condanna i cibi troppo elaborati – i *ragoûts*, in particolare, in quanto vere e proprie finzioni culinarie (cfr. Mercier, 1771, pp. 376-8)¹⁷ – e destina al rogo i testi «inutili o pericolosi», sintetizzando in rapidi ed esili manuali l'essenza del sapere del passato, epurato così dalla sua inutile verbosità: alle fiamme non scappano Lucrezio, la cui fisica è falsa e dannosa, Catullo, Quintiliano e numerose pagine di Cicerone (cfr. ivi, pp. 197-223). Se di Rousseau si conservano invece le opere complete (cfr. ivi, p. 219)¹⁸, lo stesso non avviene per l'*Encyclopédie*, la cui mania di «ridurre tutto a dizionario»¹⁹, ha costretto gli autori del futuro a riscriverla «in maniera più adeguata (*sur un plan plus heureux*)» (ivi, p. 220, trad. mia).

Passeggiando nelle strade della Parigi del futuro, liberate dalle pericolose carrozze che nel Settecento moltiplicavano i problemi di circolazione e provocavano incidenti, il protagonista si accorge presto di essere l'oggetto della curiosità dei cittadini del 2440. Agli occhi del futuro, egli appare una rovina, se non proprio una reliquia, del passato: nel tempo utopico, a differenza di ciò che accade nella storia al futuro anteriore, lo straniamento non è più prodotto dallo sguardo dei pochi – gli antiquari di Cochin o i persiani di Montesquieu – sul presente, ma dalla persistenza del residuale nella società ormai compiuta. È il contatto tra la perfezione di un futuro che ha corretto le storture della politica e il ricordo vivente di quelle storture a creare una specie di fremito e scarto intellettuale: ciò che descrive l'u-

16. Per una ricognizione sugli stili e sui presupposti dell'utopia cfr. Altini (2013, pp. 9-42).

17. Sul tema Mercier torna anche nel *Tableau de Paris*, nel capitolo intitolato *Suite du Palais-Royal*, nel quale sostiene che «l'arte dei *ragoûts* è a fianco della scienze più alte», denunciando «tutti i gingilli della moda (*colifichets de la mode*)» (Mercier, 1994, t. II, p. 937, trad. mia). Sul valore filosofico dei *ragoûts* nei dibattiti francesi settecenteschi cfr. Marcheschi (2020c; 2022a). Sui *colifichets de la mode* cfr. Gladu (2020).

18. Mercier non apprezza che l'*Encyclopédie* non organizzi in forma sistematica i saperi e le voci che gli pertengono.

19. Sulla distruzione dei libri si veda anche il capitolo *Hotel de Louvois* del *Tableau de Paris*, nel quale si descrive un metodo per riciclare la carta (Mercier, 1994, t. II, p. 981).

topia di Mercier è il trionfo dell'avvenire e la scomparsa del residuale. Ne *L'An 2440*, il futuro non abita il passato, non ne vivifica le contraddizioni, ma se ne libera: nell'utopia il rapporto tra le differenti dimensioni temporali sembra farsi lasco.

La separazione tra utopia e storia al futuro anteriore non è però mai definitiva, ma, come in Cochin, l'una si sovrappone all'altra. Se la Parigi del futuro è il luogo dell'utopia compiuta, è nei suoi margini – negli *angoli* della storia, per evocare Bachelard (1957) – che il futuro anteriore agisce sul presente: il risveglio del narratore, con il quale si chiude l'opera, è solo all'apparenza brusco e inopinato. In realtà, il protagonista de *L'An 2440*, con il passare delle pagine, si avvicina sempre di più ai margini del mondo del futuro, proprio laddove essi si saldano con quello del presente, ristabilendo una possibile continuità della discontinuità. Il narratore si fa sempre più curioso di sapere «che cosa sia diventata quella Versailles» (Mercier, 1771, p. 440, trad. mia) che era stata non solo il simbolo della potenza e dello splendore della monarchia francese ma anche della modernità *tout court*, come aveva sostenuto Charles Perrault nel suo *Parallèle des anciens et des modernes*²⁰. Nell'ultimo capitolo dell'opera, Mercier giunge così a Versailles, ormai divenuta rovina di un mondo che non esiste più:

Arrivo, cerco con gli occhi quel palazzo superbo nel quale si decidevano i destini di molte nazioni. Che sorpresa! Non vedo altro che macerie (*débris*), muri squarciati, statue mutilate; qualche portico abbattuto a metà lasciava intravedere un'idea confusa della sua antica magnificenza: camminavo su quelle rovine (*ruines*), quando incontrai un vecchio seduto sul capitello di una colonna (ivi, pp. 440-1, trad. mia).

Il vegliardo, che siede su un frammento di capitello e che ricorda su un tono elegiaco le fatiche e i dolori collettivi che sono stati necessari per erigere quel luogo, altri non è che lo spirito di Luigi XIV, costretto dalla giustizia divina a vagare sulle rovine della sua vanità: «Quanto sono fragili i monumenti dell'orgoglio!» (ivi, p. 416, trad. mia). È qui che il futuro viene ad animare potentemente il presente del Settecento di Mercier, innestando sul tempo utopico de *L'An 2440* una storia al futuro anteriore: le rovine future di Versailles divengono il punto di vista dal quale osservare la superficie della Parigi di Luigi XVI, costituendosi come monito e punto di fuga dei

20. «Oggi Versailles è, in effetti, assai differente da quel piccolo castello di mattoni circondato da un balcone verde che vedeste ventidue anni fa. In ciò Versailles è un'immagine del nostro secolo» (Perrault, 1688-1697, t. II, pp. 1-2, trad. mia).

processi che la animano. L'ultima pagina de *L'An 2440* è così la prima del *Tableau de Paris*: dialogando con il fantasma di Luigi XIV, Mercier impara a vedere nel presente le rovine del futuro²¹.

Passeggiando lungo le vie della Parigi *fin-de-siècle*, Mercier, nel *Tableau de Paris*, tenta di abbozzare «la fisionomia morale (*la physionomie morale*) di questa gigantesca capitale» (Mercier, 1994, t. I, p. 14, trad. mia)²²: non si tratta di comporre «né un inventario né un catalogo» della città, ma di restituirne una sorta di quadro vivente (*ibid.*, trad. mia)²³. Come se Parigi fosse un grande organismo, il narratore si lascia condurre lungo le arterie, le vene e financo i vasi capillari della città, ascoltandone i ritmi e i processi. Del resto, come spiega lo stesso Mercier nel *Mon bonnet de nuit* (Neuchâtel, 1784-1785), diario intellettuale nel quale egli annota pensieri e impressioni, la fisionomia è lo specchio morale della fisiologia: attraverso di essa ciò che si vuole celare traspira inevitabilmente tra gli strati ed emerge. La fisionomia «ha un corso involontario (*cours involontaire*)» (Mercier, 1999, p. 371, trad. mia): essa permette di vedere, per evocare Walter Benjamin che di Mercier fu un lettore, la storia contropelo²⁴. Ciò che emerge dalle passeggiate intellettuali del *Tableau*, pertanto, non è un'immagine statica della città, ma un quadro dinamico che descrive il farsi dell'identità di un luogo²⁵ e, dunque, i tempi, interrotti o meno, che si stratificano in esso:

21. Vidler ha sottolineato i molti registri dell'utopia che attraversano le opere di Mercier: se ne *L'An 2440* egli vede una «utopia unidimensionale e volgarizzatrice», il *Tableau* gli appare attraversato da una tendenza alla «tessitura densa e labirintica della descrizione» che configura una «lotta incessante contro le tenebre e l'oscurità» (Vidler, 1995, p. 234, trad. mia). Anche Stacey legge i tempi che attraversano l'opera di Mercier attraverso la categoria di «utopia» (cfr. Stacey, 2022, pp. 197-261).

22. Poche pagine dopo Mercier aggiunge: «Così come tanti hanno dipinto con piacere i secoli passati, io mi sono occupato della generazione attuale e della fisionomia del mio secolo (*physionomie de mon siècle*), perché è assai più interessante per me della storia incerta dei Fenici e degli Egizi» (Mercier, 1994, t. I, p. 17, trad. mia).

23. Sulla categoria settecentesca di «*tableau*» e la sua origine cfr. Ossola (1985); Frantz (2015); Marcheschi (2020a).

24. Ne *I «passages» di Parigi*, Benjamin cita sia il *Tableau de Paris* che *Le Nouveau Paris*, l'opera che Mercier scrive dopo la Rivoluzione del 1789 (ad esempio, cfr. Benjamin, 1982, trad. it. t. I, p. 581; ivi, t. II, p. 867). Inoltre, Benjamin è entrato in contatto con Mercier anche attraverso la mediazione di Baudelaire (cfr. Stierle, 1980; Pizza, 2019).

25. Nel capitolo intitolato *Promenons-nous*, Mercier paragona Parigi alla mitica nave di Teseo, la cui vicenda è raccontata da Plutarco: gli ateniesi, per conservarla, avevano deciso di sostituirla le parti invecchiate a mano a mano che si consumavano, mantenendone intatta la forma e la struttura. La nave di Teseo, sulla scorta della traduzione del *Saggio sull'intelletto umano* di Locke ad opera di Pierre Coste, diviene la metafora fondamentale che il Settecento francese utilizza per discutere le forme di un'identità che permane nella

Parigi è un accumulo di tracce e di rovine che aspettano di essere attraversate, e così lette e interpretate²⁶. Del resto, quello di Mercier è un libro che si fa e si legge con le gambe: «ho corso tanto per fare il *Tableau de Paris*, che posso dire di averlo fatto con le mie gambe» (*j'ai tant couru pour faire le Tableau de Paris, que je puis dire l'avoir fait avec mes jambes*)» (Mercier, 1994, t. II, p. 1309, trad. mia)²⁷. Le gambe, come si è detto, non attraversano semplicemente i luoghi, ma gli strati temporali: se tutto il *Tableau* non fa che dimostrarlo, è però il capitolo significativamente intitolato *Promenons-nous* a darne spessore teorico: «camminando, viaggio nell'antichità (*en me promenant donc, je voyage dans l'antiquité*)» (ivi, pp. 236-7, trad. mia). Attraversando Parigi, Mercier vede la città emergere da una palude e Cesare, l'imperatore Giuliano e re Dagoberto che la attraversano. Passando per rue de la Ferronnerie, egli scorge il coltello insanguinato di Ravillac uscire dal corpo di Enrico IV (cfr. ivi, t. I, p. 429), mentre al suono della campana di Saint-Germain l'Auxerrois vede rinascere la notte di San Bartolomeo, che a quel segnale era iniziata (cfr. ivi, p. 433).

Parigi diviene così il luogo dell'educazione dello sguardo – e delle gambe²⁸: imparando, «con il sostegno di una leggera erudizione» (ivi, p. 425, trad. mia), a esplorare il reticolo spazio-temporale della città, Mercier scopre la radicale persistenza del non-contemporaneo alla superficie delle cose. Il presente si mostra pertanto come un'epidermide attraverso la quale traspirano i ritmi e i processi che l'hanno costituito: non più punto, esso acquista spessore, rendendo visibile ciò che è sommerso e implicito. Mercier, scrittore-*promeneur*, impara così a leggere i segni incisi sulla città e sugli oggetti: egli si rivela un vero e proprio *trouveur*, mestiere di colui che, il giorno dopo una festa, batte il marciapiede all'alba al fine di trovare ciò

variazione. Su questo punto si vedano Balibar (1998); Faulot (2016, pp. 12-22); Marcheschi (2022b). Per Mercier, «la città di Parigi assomiglia un po' a questa nave: si sono aggiunti tanti pezzi che non resta niente della sua prima edificazione» (Mercier, 1994, t. I, p. 425, trad. mia).

26. Su questo punto si vedano Stierle (1993, pp. 80-96); Boucher (2009, pp. 45-83; 2014, pp. 23-81).

27. Il corsivo è di Mercier. Come sottolinea Laurent Turcot, il modo specifico di Mercier di attraversare e di esplorare la città è quello del pedone: i tempi e i ritmi dello sguardo, nonché i modi dell'attraversamento dei luoghi, sono dati proprio dal fatto che l'osservatore di Mercier sia un *promeneur* (cfr. Turcot, 2007, pp. 370-3, 404-9). Anche in ciò Mercier si conferma un seguace di Rousseau che nell'*Émile* (1762) scrive: «io non concepisco che una maniera di viaggiare più piacevole di quella di andare a cavallo: è di andare a piedi» (Rousseau, 1762, trad. it. p. 657).

28. Sull'occhio e la sua educazione in Mercier cfr. Manton (1995).

che di valore è caduto il giorno precedente e si è confuso con i rifiuti e la polvere (cfr. *ivi*, t. II, p. 651)²⁹. Nell'esercizio artigianale e sempre ripetuto dell'attenzione, egli sviluppa un «colpo d'occhio singolare (*coup-d'œil particulier*)» – allo stesso tempo particolare e per il particolare: quello del *trouveur* è il modello di uno sguardo di sbieco, che contempla assieme ciò che è presente e ciò che è passato (nel tempo) e ciò che è davanti e ciò che è dietro (nello spazio) – «vede da due lati, e quasi dietro la testa (*il voit des deux côtes, & presque derrière la tête*)» (*ibid.*, trad. mia). Il passato non si risolve pertanto nel ricordo di ciò che avvenuto, ma diviene, letteralmente, l'altra faccia del presente, vale a dire l'invisibile che rende visibile il presente, in un movimento che è sempre un *vedere doppio* e un *vedere assieme*³⁰. Il *trouveur*, così come il detective, coltiva l'intuito indiziario e l'intelligenza abduittiva che gli permettono di cogliere, senza separarle, tanto la superficie del mondo quanto la profondità del tempo che vi si è depositata³¹: del resto, spiega Mercier, «l'occhio esercitato, in tutte le professioni, vede *attraverso* [corsivo mio] – non nonostante, ma grazie a – la superficie (*voit à travers l'écorce*)» (*ivi*, p. 652, trad. mia).

È così che di fronte alle merci, che già all'alba della società capitalistica occultano i processi produttivi e i rapporti di forza che li innervano, Mercier rimette in scena ciò che in esse è in penombra: «La Cina e il Giappone hanno fornito la porcellana in cui bolle il tè profumato dell'Asia; si prende con un cucchiaino, strappato dalle miniere del Perù, lo zucchero che sfortunati negri, trapiantati dall'Africa, hanno fatto crescere in America; ci si siede su un tessuto brillante che proviene dall'India, per il quale tre grandi potenze hanno combattuto una guerra lunga e crudele» (*ivi*, t. I, p. 28, trad. mia). Un occhio allenato trasforma una tazza di tè in un microcosmo e in una denuncia sociale.

Lo sguardo doppio del *promeneur* che attraversa la Parigi del *Tableau* emerge, in particolare, là dove il passato e il presente si saldano lungo confini non perfettamente allineati: vedere assieme tutto il tempo acuisce lo *stridore* dei processi che si sono interrotti, deviando dal proprio asse, e delle

29. Sul *trouveur* si veda anche Turcot (2007, pp. 373-5).

30. Sul rapporto tra visibile e invisibile e sull'invisibile come condizione di visibilità si rimanda a Franzini (2001).

31. «Alla fine, l'occhio esperto dell'ufficiale scopre un furfante; il commissario distingue colui che mente; l'ispettore fiuta un borseggiatore. Così ogni scienza ha le sue osservazioni fini e particolari» (Mercier, 1994, t. II, p. 653, trad. mia). Sul pensiero indiziario, si veda Ginzburg (1979). Sull'educazione dell'occhio in Chateaubriand cfr. Bonnet (2020, pp. 125-43).

ricorrenti eterogenesi dei fini che attraversano la storia. La contemporaneità del non contemporaneo non fa che suscitare una continua attenzione per lo scarto, dietro al quale si intravede la *grimace* della storia: nella stanze di quello che era stato il Noviziato dei Gesuiti, nel 1778, Voltaire è ricevuto franco-massone (cfr. *ivi*, p. 445); all'Hotel de Clugny, nel quale cenava l'imperatore Giuliano e Carlomagno sbrigava gli affari di famiglia, nel 1789 vive il libraio Mounard (cfr. *ivi*, t. II, pp. 1231-2); le pagine pruriginose del celebre *Le Portier des Chartreux* continuano a risuonare, grazie ad un'utile invenzione che permette di riciclare la carta, in una tabacchiera, con la quale un prelado «gioca e scherza» (*ivi*, p. 146, trad. mia)³².

La perspicuità del passato nel presente non è però un dato, ma un compito: non ogni pietra parla ugualmente, non ogni superficie è ugualmente trasparente od opaca. I luoghi sono rovine che trattengono e occultano la memoria dei fatti. È questo il caso del Cimitero degli Innocenti (cfr. *ivi*, pp. 732-5) e, soprattutto, della Bastille: nello spessore dei muri della prigione di stato sono sommersi i «racconti terribili e fedeli» che «smentiranno il linguaggio timido e adulatorio della storia» (*ivi*, t. I, p. 723, trad. mia). A contatto con l'occhio del *trouveur*, il passato riscatta sé stesso e agisce sul presente, mutando i rapporti di forza e i processi che li legittimano.

Erede del protagonista de *L'an 2440*, il *promeneur* del *Tableau* ha dunque imparato a osservare il *tempo denso* che si deposita negli oggetti³³: le rovine di Versailles insegnano a vedere nel presente la dialettica di oblio e persistenza del tempo che lì è impigliato e trattenuto. Tutta la città diviene allora una rovina, non perché inevitabilmente destinata alla distruzione, ma perché la sostanza di cui è composta è il ricettacolo di storie che la innervano: la rovina, detto altrimenti, è una ridefinizione della semantica dei tempi storici. Passato, presente e futuro non producono ognuno il successivo, ma esistono tutti insieme – in un punto come aveva scritto Cœuille –, agendo continuamente l'uno sull'altro. La rovina educa dunque a trasformare ogni oggetto in una tensione in atto e non in un esito.

È così che a ogni angolo di Parigi Mercier non inciampa solamente nel passato, ma vede il futuro incombere sul presente. Di fronte agli occhi del *promeneur* si staglia il profilo di una città vorace, che si ingrandisce a proprie spese: la pietra con la quale sono costruite le case di Parigi è estrat-

32. Su *Le Portier des Chartreux*, opera chiave della letteratura erotica clandestina, si veda Duflo (2019).

33. Come ha giustamente notato Geneviève Boucher la città di Mercier appare come una sorta di palinsesto: «la città è un manoscritto cancellato sulla quale si sono incisi dei nuovi segni» (Boucher, 2009, p. 62, trad. mia).

ta dalle miniere che serpeggiano sotto il ventre della città. È su un abisso immenso che si sviluppa la capitale dei francesi: «ciò che vediamo in superficie, manca sotto i nostri piedi» (ivi, p. 37, trad. mia). Sotto la città si allarga allora una capitale-ombra, un doppio inquietante di Parigi, che annuncia «una rovina prossima» (ivi, p. 459, trad. mia) della quale i parigini sono inconsapevoli: «E si beve, si mangia, si dorme in edifici che riposano su questa crosta incerta» (ivi, p. 461, trad. mia). Lo sguardo delle rovine svela la catastrofe incombere ovunque: l'Hôtel-Dieu, posto sull'Île de la Cité, ammorba le arie e le acque della città; le case costruite sui parapetti dei ponti, retaggio della Parigi medievale, limitano la circolazione dell'aria, contribuendo al diffondersi delle malattie.

Tutto ciò appare a Mercier come l'effetto della crescita ipertrofica della città, vero e proprio moloch che inghiotte tutte le risorse del regno, esaurandone le spinte vitali. È così che alla fine del IV tomo del *Tableau*, dopo il capitolo intitolato *Que deviendra Paris?*, l'autore avanza la sua "modesta proposta": sotto la guida saggia e concorde di tutti gli stati della nazione, avvertiti con un anno di anticipo i cittadini, Mercier suppone di dare alle fiamme Parigi. Come delle grandi città antiche non rimane che il nome – «*stat Roma pristina nomine*» –, così Parigi, dopo «questo incendio furioso», continuerà a vivere solo nell'odore del fumo che l'ha avvolta (ivi, pp. 985-7, trad. mia). È innestandosi sulle storture del presente, dunque, che la catastrofe penetra nell'attualità di Parigi, divenendo allo stesso tempo *profezia e catarsi*³⁴.

Anticipando i tempi delle rovine³⁵, Mercier arriva a «piangere questa superba città in anticipo (*pleurer d'avance sur cette superbe ville*)» (ivi, p. 984, trad. mia): la profezia si configura così non come l'inevitabile scure che cala sul presente, ma come l'urgenza dello sguardo prospettico che, penetrando nel presente, lo modifica e lo riforma. Piangere in anticipo appare a Mercier un modo per non piangere in futuro, o piangere di meno: in analogia con il terremoto di Lisbona, il *Tableau* trasporta il terremoto a Parigi e, su echi rousseauiani, ne valuta l'effetto in un contesto densamente popolato. Si staglia qui l'immagine di una società post-apocalittica, che richiama certe pagine di Boulanger, e che produce una comunità errante, che Mercier immagina incline al vizio, ma anche libera da quell'atto di cre-

34. Sulla rovina come catarsi cfr. Forero-Mendoza (2002, p. 186).

35. Allo stesso modo, di fronte all'abbazia in rovina di Fontaine-André, descritta nel *Mon bonnet de nuit*, Mercier è condotto insensibilmente a pensare alla sorte futura della chiesa di San Pietro a Roma (Mercier, 1999, p. 657).

dulità originaria – il «*questo è mio (ceci est à moi)*» di Rousseau (Rousseau, 1755, trad. it. p. 133) – che ha prodotto la distinzione sociale³⁶.

Tuttavia, la rovina futura non è solo profezia ma anche catarsi possibile che, di colpo e improvvisamente, fa *tabula rasa* di ciò che ingorga il tempo e ostruisce la riforma delle città³⁷. È questo il caso del terremoto di Lisbona, il cui effetto benefico appare evidente a Mercier: la catastrofe, distruggendo «una vasta borgata, senza ordine, senza proporzioni» e senza gli indugi che accompagnano «la mano timida degli uomini», ha permesso di costruire una nuova città «pomposa e superba», dotata di vie adatte ai bisogni della circolazione degli uomini e delle merci. Il cataclisma diviene così occasione di riforma possibile: «Che cosa sappiamo di ciò che nasce dai disastri? Che cosa sappiamo?... Parigi distrutta! Oh, dirò sempre come Memnone: *sarebbe un peccato*» (Mercier, 1994, t. I, p. 985, trad. mia). Con lo sguardo del futuro anteriore gli incendi che tormentano la Parigi di fine Settecento – basti pensare a quello che, immortalato in più di una tela da Hubert Robert e da una delle passeggiate notturne di Restif de la Bretonne, aveva devastato l'Opéra nel 1781³⁸ – diventano l'occasione per ricostruire la città su un piano nuovo: «non si potrebbe negare che molti incendi non siano stati utili all'abbellimento della città» (ivi, p. 225, trad. mia), commenta Mercier nel capitolo dedicato alla furia edilizia della Parigi dell'epoca.

È la specifica temporalità delle rovine a definire allora il compito della filosofia e della letteratura: nello sforzo dell'immaginazione del futuro anticipato, i processi attivi *hic et nunc* acquisiscono densità e si fanno visibili, risvegliando la consapevolezza di chi mangia e dorme sospeso su un precipizio. È così che «la penna ha, alla fine, deciso il martello»: se, come scrive Mercier, «è bene gridare un po' (*il fait bon crier un peu*)» è proprio perché è stata la voce degli scrittori ad aver convinto l'amministrazione ad abbattere la porte Saint-Antoine, che intralciava la circolazione, e a dare avvio alla distruzione delle case che sorgevano sui parapetti del Pont Notre

36. Sulle presunte immagini "apocalittiche" in Mercier cfr. Majewski (1967); Macchia (1985, pp. 371-80). Sulla funzione della catastrofe nella filosofia di Mercier cfr. Stacey (2022, pp. 197-261).

37. Su questo punto si rimanda anche a Boucher (2009, pp. 191-202; 2014, pp. 85-134).

38. Su Robert e l'incendio dell'Opéra cfr. Faroult (2016, pp. 378-9); Dubin (2012, pp. 61-107), che interpreta l'indagine del pittore sulla distruzione e la rovina sullo sfondo del mondo del probabile e del rischio inaugurato dal capitalismo. Rétif de la Bretonne (1734-1806), nelle sue *Les nuits de Paris*, compara l'incendio dell'Opéra a un'eruzione del Vesuvio o dell'Etna (Rétif de la Bretonne, 1788-1794, t. I, pp. 115-8).

Dame e del Pont-au-Change (cfr. ivi, t. II, pp. 1031-3, trad. mia)³⁹. Il futuro anteriore, facendosi sensibile sotto la penna degli autori dediti all'utile comune – Mercier prepara per gli intellettuali *beaux-esprits* una catartica catastrofe anticipata (cfr. ivi, p. 261) – fa emerge l'urgenza della riforma della Parigi a lui contemporanea.

A uno sguardo complessivo, dunque, nell'opera di Mercier passato e futuro si configurano come due movimenti che convergono sul presente. È a contatto con il presente che il passato si riscatta e torna a prendere parola: nel suo *Mon bonnet de nuit*, Mercier sogna di essere uno dei principali antiquari d'Europa. Percorrendo il suo *cabinet de curiosités*, egli osserva le sue mummie, che gli appaiono come corpi senza nome e senza volontà, ai quali può attribuire ogni sua immaginazione: sul passato pare dunque potersi stendere l'arbitrio del presente. Nel sogno, tuttavia, una mummia prende la parola: è Semiramide, che racconta una storia di sé differente da quella che è stata tramandata, rigettando le accuse universali che la vogliono responsabile della morte del marito Nino. È nella nuova alleanza tra il presente e il passato che qui si intravede che «l'universo sarà disingannato» e la verità dei tempi si imporrà (Mercier, 1999, pp. 447-50, trad. mia), riscattando la storia sommersa e imprigionata di coloro la cui voce è chiusa nei muri della Bastille.

Allo stesso modo e di converso, nelle pagine di Mercier, il futuro si insinua nel presente e si fa sguardo straniante, ma per questo perspicuo, sull'oggi: quando nell'*Avant-propos* de *Le nouveau Paris*, l'opera che Mercier dedica a descrivere la Parigi della Rivoluzione, l'autore si trova a difendere il *Tableau*, lo fa riportando un passo nel quale Karl Friedrich Cramer, traduttore tedesco del testo, descrive le *promenades* di Mercier. A Cramer il *Tableau* appare già come un'opera postuma, da leggere dalla prospettiva del futuro anteriore: è con gli occhi di un'epoca futura ch'egli immagina il *Tableau* riemergere dalle rovine di una nuova Ercolano. Come un moralista dell'epoca di Augusto, dalle pagine lentamente srotolate di una vecchia pergamena, Mercier restituisce la fisionomia della città attraverso la descrizione dei «suoi costumi locali, delle sue abitudini temporali, delle sue istituzioni morali, il suo ridicolo, i suoi vizi, le sue virtù, le sue follie, i suoi usi, ecc. ecc.» (Mercier, 1797, t. I, p. xxx, trad. mia). È sedendo tra le rovine, come il viaggiatore di Volney, che Mercier osserva la fisionomia, e il tempo, della città.

39. Hubert Robert ha dedicato alcune tele a rappresentare questi eventi cfr. Faroult (2016, pp. 382-5).

In principio era la rovina: Volney tra Palmira e la Rivoluzione

Nei primi capitoli de *Les Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires*, seduto di fronte alle rovine di Palmira e circondato dalla notte ormai incipiente e dal silenzio del deserto, interrotto a tratti da «le lugubri grida di qualche uccello notturno e degli *sciacalli*» (Volney, 1791, trad. it. p. 72), il viaggiatore Volney, sospeso in un tempo quasi religioso, si abbandona a una *rêverie* profonda. Le rovine di una grande civiltà antica lo inducono a ripercorrere i temi della decadenza delle cose umane che il tempo sembra portare con sé. Gli *adagia* che da secoli hanno accompagnato lo sguardo sulle rovine risuonano nella notte di Palmira: *tempus edax, sic transit gloria mundi, ubi sunt?* Le «funeste rivoluzioni (*funestes révolutions*)» (ivi, p. 75) che hanno trasformato città immense in campi deserti sembrano annunciare il destino dell'Europa: la sorte di Babilonia, di Palmira e di Persepoli pare profetizzare quella di Parigi e di Londra⁴⁰. Ripercorrendo i *topoi* classici della teodicea – dalla cieca fatalità maomettana fino alla logica del disegno divino incomprendibile, passando per la giusta punizione inflitta agli uomini per i loro crimini⁴¹ –, Volney convoca Dio affinché renda conto del senso della decadenza delle civiltà. A presentarsi di fronte al viaggiatore è però una sorta di spettro della storia, che contesta la fondatezza dell'«ingiusta lamentela (*injuste plainte*)» degli uomini (ivi, p. 79). Il fantasma invita Volney a *interrogare le rovine*, tentando di comprendere i processi che le hanno generate e

40. «mi sentii felice nel ritrovare lo splendore del passato dell'Asia nell'Europa moderna. Ben presto, però, il fascino della mia visione svanì di fronte a un ultimo termine di paragone. Riflettendo che tale era stata l'attività dei luoghi che contemplavo, mi dissi: chissà se tale non sarà un giorno la desolazione delle nostre nazioni? Chissà se sulle rive della Senna, del Tamigi o del Zuiderzee, laddove oggi, nel vortice di tante attrattive, il cuore e gli occhi non riescono a cogliere la moltitudine di sensazioni; chissà se un giorno un viaggiatore come me non siederà sulle loro mute rovine (*muettes ruines*) e non piangerà solitario sulle ceneri di questi popoli e sulla memoria della loro grandezza?» (Volney, 1791, p. 76, trad. it. modificata).

41. «Ah! guai all'uomo, dissi nel mio dolore, una cieca fatalità (*aveugle fatalité*) si prende gioco del suo destino! Una necessità funesta regola a caso la sorte dei mortali. Ma no, sono i decreti della giustizia divina che si compiono! Un dio misterioso emette i suoi giudizi incomprendibili! di sicuro ha lanciato contro questa Terra un anatema segreto, e per vendicarsi delle generazioni passate, ha maledetto le generazioni presenti. Oh! chi oserà sondare l'abisso della Divinità?» (ivi, pp. 76-7, trad. it. modificata). Nella nota che segue immediatamente questo passo, Volney discute poi del proverbiale fatalismo degli orientali, che era stato descritto da Leibniz negli *Essais de Théodicée* (cfr. Leibniz, 1710, §LIX, trad. it. pp. 199-200).

scoprendo in esse una necessità che non ha la forma della fatalità: «l'origine delle sue [dell'uomo, *N.d.R.*] disgrazie non sta affatto nei cieli lontani, ma è con lui sulla Terra: non è nascosta in seno alla Divinità, è nell'uomo stesso, egli la porta nel proprio cuore» (ivi, p. 81, trad. it. modificata).

A ben vedere, il tentativo di Volney di interrogare le rovine non è nuovo, ma risale a una decina di anni prima, come sottolinea l'*Avertissement* a *Les Ruines*: già nella prefazione e nella conclusione del *Voyage en Syrie et Égypte pendant les années 1783, 1784 & 1785* «se ne vedono delle tracce sensibili»⁴². È quest'opera, dunque, a costituire il vero e proprio laboratorio filosofico e politico nel quale Volney imposta e affina l'indagine sulle rovine e sulla loro struttura temporale. All'inizio del *Voyage*, Volney spiega come, venuto in possesso di una piccola eredità, decida di impiegarla per viaggiare, in quanto modo più efficace «di ornare l'intelligenza (*esprit*) e di formare il giudizio»⁴³ (Volney, 1787, t. I, p. III, trad. mia). Egli esclude immediatamente l'idea di esplorare i paesi europei, in quanto «troppo conosciuti, o troppo facili a conoscersi» (ivi, p. IV, trad. mia), mentre esita tra la possibilità di viaggiare nelle terre selvagge dell'America o in Egitto e in Siria. La scelta ricade su queste ultime poiché Volney vi riconosce, «sotto il *duplice rapporto* [corsivo mio] di quello che furono un tempo e di quello che sono oggi, [...] un campo proprio alle osservazioni politiche e morali di cui mi vorrei occupare» (*ibid.*, trad. mia). Quand'anche le terre degli Uroni e degli Irochesi consentano di avanzare osservazioni politiche e morali, queste si rivelano tutte schiacciate su un regime di temporalità presente, privo di densità: nel processo che trasforma la geografia in storia i selvaggi (abitanti delle selve) delle Americhe divengono umani primitivi (uomini dei primi tempi), offrendo uno sguardo su una condizione antropologica primordiale e, quando si adotti il paradigma del “buon selvaggio”, originaria⁴⁴. L'ingresso nella storia dei popoli delle Americhe avviene solo, in al-

42. Nella recente traduzione italiana di *Les Ruines* non è riprodotto l'*Avertissement*: cito pertanto dalla prima edizione francese (Volney, 1791, p. VII, trad. mia). A ritardare la stesura de *Les Ruines*, a detta dello stesso Volney, furono gli eventi politici del 1788. Volney, il cui nome è la crasi di Voltaire e Ferney, fu eletto deputato per il Terzo Stato agli Stati Generali, dando seguito a quel peculiare intreccio tra riflessione e pratica politica che attraversa le sue opere.

43. L'idea che il viaggio rimetta in prospettiva i costumi e le convinzioni ha largo corso nella cultura francese e passa direttamente da Montaigne (2012, I, §XXXI, trad. it. pp. 367-91) al *Discours de la méthode* di Descartes (1637, trad. it. p. 31). Cfr. anche De Peretti (2016).

44. Per uno sguardo complessivo sui rapporti tra i filosofi e i selvaggi si vedano Duchet (1971); Landucci (2014).

cuni casi, in maniera mediata, qualora essi siano riconosciuti come la tappa d'avvio di un processo stadiale che può essere letto solo in analogia morfologica con i primi momenti della storia europea: è solo *comparando* il presente degli Irochesi con i monumenti della storia antica mediterranea, che i primi vengono reinseriti in una prospettiva diacronica di sviluppo delle civiltà, come avviene nelle *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* del gesuita Joseph-François Lafitau (Paris, 1724). La storia, dunque, appartiene ai selvaggi indirettamente e per via sostitutiva: è solo all'interno di una concezione univoca e lineare della temporalità – le singole civiltà ripercorrono le tappe universali dello sviluppo di *ogni* civiltà umana – che gli Irochesi si liberano del loro eterno presente⁴⁵.

Al contrario, per Volney, non vi è alcuna mediazione necessaria per osservare il tempo delle nazioni della Siria e dell'Egitto: qui, ogni sguardo è già doppio. «*Il duplice rapporto di quello che furono un tempo e di quello che sono oggi*», vale a dire il processo storico, si materializza nelle rovine, rendendo sensibile lo *scarto* tra ciò che è e ciò che è stato. È la rovina, pertanto, a distinguere l'Oriente dalle Americhe.

Volney dedica le ultime righe del *Voyage en Syrie et en Égypte* a interrogare il funzionamento e l'utilità dello sguardo storico, cercando di comprendere come avvenga che dalle rovine si avvii *necessariamente* – come aveva sostenuto il viaggiatore di fronte ai resti di Palmira – la riflessione politica e morale⁴⁶. A far scaturire l'indagine è, in un primo momento, la comparazione, indotta dalle rovine, tra le condizioni differenti nelle quali uomini coevi trascorrono la vita: una stessa umanità abita la decadenza delle città turche e la prosperità di quelle francesi. Alla comparazione sincronica segue immediatamente quella diacronica: le civiltà che giacciono in rovina nel presente hanno conosciuto secoli passati di splendore. Rovina e abbondanza, pertanto, non dipendono da cause immutabili: contro Montesquieu, Volney nega ogni forma di determinismo climatico nell'istituzione e nella conservazione dell'ordinamento degli Stati⁴⁷. È nello scar-

45. Su Lafitau e il modello comparatistico della storia cfr. De Certeau (1985); Iacono (1985, pp. 32 ss.; 2003, pp. 14-8); Motsch (2001); Marcheschi (2017); Lozat, Petrella (2019).

46. Anche nel *Voyage*, Volney sottolinea come dalla rovina nasca la storia in quanto interrogazione sulla differenza tra la condizione presente dei monumenti e la loro condizione passata: «Non si possono vedere tanti monumenti dell'industria e della potenza senza domandarsi quale fu il secolo che li vide nascere, quale fu la fonte delle ricchezze necessarie a tale sviluppo; in una parola, quale sia la storia di Palmira e perché essa si trovi collocata così originalmente, essendo in qualche modo un'isola separata dalla terra abitabile da un mare di sabbie sterili» (Volney, 1787, t. II, p. 265, trad. mia).

47. Sul "potere del clima" nell'illuminismo francese si veda Spavín (2018).

to tra la condizione passata e quella presente di una medesima civiltà che si insinua allora la domanda sulle *cause* della decadenza delle nazioni, avviando un'indagine sulle analogie formali e le condizioni strutturali che attraversano la storia: le rovine sono la prova immanente dei processi che le hanno rese rovine. La storia diviene così un' *esperienza sostitutiva* che permettere di comprendere le forme del tempo e del suo accadere senza doverne fare esperienza diretta: «Questo è il merito della storia, che attraverso il ricordo di fatti passati, anticipa al presente i frutti costosi dell'esperienza (*les fruits couteux de l'expérience*)» (ivi, t. II, p. 457, trad. mia)⁴⁸. È qui che risiede, per usare l'espressione del fantasma della storia de *Les Ruines*, «la saggezza delle tombe e la sapienza dei secoli» (Volney, 1791, trad. it. p. 86).

Il *Voyage en Syrie et en Égypte* si rivela, dunque, come un vero e proprio viaggio attraverso le rovine, delineando una traiettoria inversa e convergente rispetto a quella che attraversa l'opera di Mercier. Non è la prospettiva utopica del futuro a trasformare il presente in un'enorme distesa di rovine, ma l'urgenza delle rovine persistenti e pervasive delle passate civiltà dell'Oriente, culla di tutte le idee politiche e religiose occidentali⁴⁹. Nonostante ciò, anche per Volney la rovina diviene il luogo della ridefinizione della semantica dei tempi: il passato preme sul presente, annunciando – quasi profetizzando –, nella tensione tra prosperità e decadenza delle civiltà antiche, le *rovine del futuro* delle grandi capitali europee. Anche in questo caso il contatto con le rovine provoca una sorta di *straniamento* dello sguardo del viaggiatore: tornato dal suo *tour* Volney ha imparato a vedere la *densità* del tempo, vale a dire a «giudicare dalla condizione presente quale fosse la condizione dei tempi passati» e, per converso, quale sarà quella dei tempi futuri (Volney, 1787, t. I, p. v, trad. mia). Tra Mercier e Volney la coscienza dell'alterità assume la forma della persistenza temporale – della sincronia della diacronia – e si stratifica nell'individuo. Ciascuno diviene, allo stesso tempo, straniero e familiare a sé stesso:

dopo aver vissuto per tre anni in Egitto e in Siria, dopo essermi abituato allo spettacolo della devastazione e della barbarie, quando sono rientrato in Francia, la vista del mio paese ha quasi prodotto su di me l'effetto di una terra straniera: [...] paragonando i nostri edifici ricchi e solidi alle capanne di mattoni e di terra che

48. Sulla storia come metodo in Volney cfr. Sicco (2016).

49. «È in queste regioni, mi dissi, che sono nate la maggior parte delle opinioni che ci governano. È di lì che provengono quelle idee religiose che hanno influito così potentemente sulla nostra morale pubblica e privata, sulle nostre leggi, su tutto il nostro stato sociale» (Volney, 1787, t. I, p. IV, trad. mia).

abbandonavo; l'aspetto opulento e curato delle nostre città all'impressione di rovina e di abbandono che danno le ville turche; lo stato di abbondanza e di pace e tutto il contorno di potenza del nostro impero allo stato di turbamento, di misura e di debolezza dell'impero turco, mi sono sentito condurre dall'ammirazione alla tenerezza, dalla tenerezza alla meditazione. «Perché, mi sono detto, tra due territori simili ci sono così grandi differenze?» (ivi, t. II, p. 455, trad. mia)⁵⁰.

La rovina induce dunque lo sguardo al *futuro anteriore* e diviene compito per i governi e i filosofi: se i sovrani orientali avessero visto le conseguenze della loro amministrazione non è probabile che «avrebbero avuto cura di evitare le strade che dovevano condurli a una caduta tanto funesta?» (ivi, p. 457, trad. mia). Il *Voyage*, pertanto, termina con un compito, al quale Volney tenterà di adempiere nelle *Ruines*: comprendere ciò che nella storia conduce alla rovina. A tal fine, il viaggiatore deve imparare a leggere, così come aveva sostenuto anche Mercier, le «verità profonde [che] sono scritte sulla superficie di questa Terra» (Volney, 1791, p. 90, trad. it. modificata): è attraverso l'immaginazione, facoltà che rende presente nell'assenza ciò che è assente, che le rovine divengono una storia. «Occorre supplire con l'immaginazione», «occorre dipingere», «occorre rappresentarsi» (Volney, 1787, t. II, p. 260, trad. mia): è proprio dando seguito a queste indicazioni che attraversano il *Voyage*, che il fantasma della storia delle *Ruines* insegna a Volney a osservare il mondo dall'alto – da un punto di vista straniante⁵¹ – trasformandolo, con le parole, in una scena teatrale e in un *tableau*. Appropriandosi di tutto uno strumentario retorico che si radica nella peculiare sovrapposizione settecentesca tra *ekphrasis* e ipotiposi (cfr. Pavy-Guilbert, 2013), l'osservatore impara a trasformare il quadro in un coacervo di tempi in tensione, vale a dire in un ricettacolo di processi: compito di colui che interroga le rovine è, come aveva scritto Quintiliano dell'oratore nella sua *Institutio oratoria*, «fa[r] uscire tutto quello che sta chiuso in una semplice parola» (Quintiliano, 2007, VIII, 3, 68, trad. it. t. II, p. 189). Il mondo, trasformato in una scena, diviene così, in ogni suo punto spazio-temporale, la traccia di una

50. Anche per Edward Gibbon l'idea di scrivere *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* nasce a partire da una specie di straniamento: «La prima idea della Storia della decadenza e della caduta dell'Impero Romano attraversò la mia mente allorché sedevo, pensoso, tra i ruderi del Campidoglio e ascoltavo i francescani cantar vespri nel Tempio di Giove» (cit. in Starobinski, 2006, trad. it. p. 156).

51. Il viaggiatore de *Le Ruines* è condotto dal fantasma nei cieli, da dove, in un primo momento, non riconosce la Terra: la conoscenza nasce così dallo straniamento che si origina dal noto osservato da un tempo e da uno spazio inusuale. Cfr. Volney (1791, trad. it. p. 86).

storia che in quel punto converge: lo sguardo, mediato dall'immaginazione, riesce allora a indagare i conflitti del mondo; quei conflitti che producono, rallentano o impediscono il formarsi delle rovine.

Volney trasforma la sua indagine sulle rovine in una ricerca sulla «condizione dell'uomo nell'universo» (Volney, 1791, trad. it. p. 91): le rovine sono cioè la chiave dell'antropologia. È la sensibilità declinata come piacere o dolore a costituire l'unità di misura che definisce lo stare al mondo dell'uomo, trasformando il fisico in morale e definendo le direttrici del buon agire politico. Dalla prospettiva sensistica di Volney, l'amore di sé (*amour de soi*), il piacere (*bonheur*), il desiderio di felicità (*désir du bien-être*) e l'avversione al dolore (*aversion de la douleur*) sono «leggi essenziali e primordiali a cui la NATURA stessa sottopose l'uomo» (ivi, p. 92): qualora non se ne tenga di conto è impossibile dar vita a qualsiasi consorzio umano. Una volta rotto irreversibilmente l'equilibrio naturale, il compito degli stati è allora quello di non assecondare e di frenare l'*ambivalenza* del rousseauiano *amour de soi*: «così, quello stesso amore di sé che, moderato e prudente, era il principio della felicità e della perfezione, divenuto cieco e disordinato, si trasformò in un veleno corruttore. E la cupidigia figlia e compagna dell'ignoranza, divenne la causa di tutti i mali che tormentano la Terra» (ivi, p. 97)⁵².

Quando i governi difendono la libertà, l'uguaglianza, la sicurezza individuale e la proprietà le *leggi artificiali* si conformano alle *leggi di natura*, destinando i popoli alla prosperità e al *bonheur*⁵³: «Dovunque, se un popolo è potente o se un impero prospera è perché le *leggi convenzionali* (*lois de convention*) degli uomini sono conformi alle *leggi della Natura*, in quanto il governo assicura agli uomini sia il libero uso delle proprie facoltà, sia la *sicurezza delle loro persone e delle loro proprietà*» (ivi, p. 101, trad. it. modificata). Le rovine, al contrario, sono il prodotto dello squilibrio delle leggi: quando il *bonheur* individuale, sempre connesso a quello collettivo⁵⁴, non diviene il fine dell'azione dei governi, la decadenza si insinua inevitabilmente nelle cose degli uomini. Volney fa dunque della rovina un termometro del buon governo e di quella «*scienza dell'oppressione* (*science de l'oppression*)» (ivi, p. 111) che attraversa la storia degli uomini (cfr. Orlando, 1993, pp. 287-8): ciò che in Mercier era semplicemente abbozzato e impli-

52. Sull'*amour de soi* in Rousseau cfr. Scribano (1978); Vincenti (2004); Toto (2019, pp. 109-53).

53. Per una ricognizione delle filosofie del *bonheur* e del ruolo architettonico che esso riveste negli intrecci tra filosofia libertina e illuminismo si veda Amodio (2005).

54. «I singoli si convinceranno che la felicità dell'individuo è connessa alla felicità della società» (Volney, 1791, p. 131, trad. it. modificata).

cito acquisisce qui valore universale. Non sono più i singoli interventi – le migliorie nella circolazione dell'aria, la sicurezza dei pedoni, la limitazione dell'altezza delle case – a preservare la città da puntuali eventi catastrofici, né è l'ipertrofia di una capitale troppo estesa a far sentire l'urgenza della minaccia delle rovine. Ben più radicalmente, è nei meccanismi basilari e costitutivi dell'antropologia umana che si annida la dialettica tra prosperità e rovina: la politica diviene, tra Mercier e Volney, non più oggetto della gestione dello straordinario, ma capacità progettuale che riforma i criteri e i principi stessi che regolano lo stare assieme.

Tutto ciò trova esemplificazione nel caso di Palmira che, come si è detto, diviene per il XVIII secolo la città emblematica delle rovine al presente-passato che premono sul futuro anteriore di Parigi. Per Volney, l'opulenza dell'antica città, depositatasi nelle tracce che sono sopravvissute alla sua distruzione, la rende incomparabile anche rispetto ai più maestosi siti archeologici della Grecia e dell'Italia meridionale: «si è dovuto riconoscere che niente di ciò che l'antichità ha lasciato in Grecia o in Italia sia comparabile alla magnificenza delle rovine di Palmira» (Volney, 1787, t. II, p. 256, trad. mia). Cos'è che rende Palmira così eccezionale? Non si tratta certo della sua maggiore opulenza rispetto alle città greche o italiane, ma della *radicalità della sua caduta*. Vi è una differenza fondamentale tra le rovine "europee" e quelle "asiatiche": le prime sono state superate da processi che le hanno inglobate in una civiltà che è andata sempre di più nella direzione dell'uguaglianza e della libertà, vale a dire nella direzione contraria alle rovine, mentre Palmira è rimasta imprigionata nel tempo delle rovine, nel tempo che produce rovine del futuro. Per Volney non è lo scorrere dei secoli a rendere rovina un edificio, ma è il presente della politica: il dispotismo orientale, al quale Boulanger aveva dedicato una memorabile analisi, continua a produrre nel presente, così come aveva fatto nel passato, le rovine del futuro. Viaggiando in Siria, tutto ciò che è nuovo appare a Volney come già da sempre in decadenza: la rovina è una malattia mortale che non permette il sorgere di nuova vita, ma che si installa nelle radici e nei semi del vivente per consumarlo fin da subito e dall'interno. Le rovine di Palmira, dunque, non sono solo lo specchio di una civiltà del passato, ma il barometro dei modi dell'amministrazione politica: Palmira ricorda sempre come la rovina si collochi nell'urgenza della vita quotidiana di ciascuno, riflettendo in sé il *bonheur* e il *malheur* degli individui. Per riprendere le parole di Derrida, «la rovina non sopraggiunge come sopraggiunge un incidente in un monumento dapprima intatto. In principio è la rovina» (Derrida, 1990, trad. it. p. 91).

Che la rovina sia presente e si intrecci con il presente, non rimanendo vincolata a un piano di pura monumentalità, è idea che emerge più volte nei testi di Volney. A Palmira, come nel passo di Mercier che apre questo capitolo, gli uomini coltivano i loro campi sulle rovine e con il vomere portano alla luce i frammenti del passato⁵⁵. Sui resti del monumentale tempio del dio Sole sono sorte le capanne che fanno da abitazione a dei miseri contadini: è questo, glossa Volney, «un altro spettacolo più interessante [rispetto alla bellezza del tempio stesso, *N.d.R.*] per un filosofo» (Volney, 1787, t. II, p. 264, trad. mia). La rovina conosce un *riscatto* radicale e doloroso quando *il bello si oppone*, senza possibilità di mediazione, *all'utile* e i resti dei monumenti divengono inerti materiali da costruzione. Spogliati di ogni valore storico, essi sono ricompresi in una logica puramente *strumentale*: «mentre l'amatore della arti si indigna a vedere segare, ad Alessandria, le colonne del Palazzo per farne delle macine da mulino, il filosofo, dopo quella prima emozione che è causata dalla perdita di tutte le cose belle, non può impedirsi di sorridere di fronte alla giustizia segreta della sorte, che restituisce al popolo ciò che gli costò tante fatiche, e che sottomette al più umile dei bisogni l'orgoglio di un lusso inutile» (ivi, t. I, p. 249 (mal numerata), in realtà p. 255, trad. mia)⁵⁶. La medesima idea riemerge nelle opere di Hubert Robert: in molteplici dei suoi quadri la vita si riappropria delle rovine, abitandole e risemantizzandole. È questo il caso dell'*Atelier du restaurateur des sculptures antiques à Rome* (1783 ca), nel quale si mostra come all'interno delle rovine di un tempio antico si installi l'officina di un restauratore, sullo sfondo della quale pare dipanarsi anche un intrigo amoroso (cfr. Faroult, 2016, pp. 236-7). Lavoro e amore, i ritmi quotidiani e differenti della vita, si riappropriano così dello spazio intriso di memoria del passato. Lo stesso accade ne *L'Ancien portique de l'empereur Marc Aurèle* (1784), nel quale la celebre statua equestre di Marco Aurelio diviene il supporto al quale è legata una corda per stendere il bucato (cfr. ivi, pp. 242-5). Prosaico e sublime si toccano qui in un punto. Sulla medesima traiettoria si colloca anche Mercier che nel *Tableau* riecheggia, financo nelle parole, Volney, restituendo però un'immagine di un filosofo alquanto più utilitarista (cfr. Vizcarra, 2015): «Un amante dell'antichità rabbrivisce leggendo che gli

55. Nel *Voyage en Italie*, Chateaubriand scrive che «gli imperi nascono dall'aratro e scompaiono sotto l'aratro» (Chateaubriand, 2010, p. 97).

56. L'amante dell'antichità al quale Volney si riferisce ci sembra possa essere François Baron de Tott (1733-1793), che nei suoi *Mémoires* depreca l'ignoranza dei barbari che trasformano le colonne del tempio di Giove Serapide in macine per i mulini. Cfr. Baron de Tott (1784, pp. 50-1).

arabi stanno demolendo il tempio di Giove Serapide e che stanno segando sezioni di colonne per farne macine; un filosofo preferisce la macina alla colonna e trova del tutto indifferente che queste macerie (*débris*) rimangano in piedi o vengano disperse» (Mercier, 1994, t. II, p. 839, trad. mia).

Se, nelle pagine di Mercier e di Volney e nei quadri di Robert, l'utile si oppone al bello non è a causa della voracità e dell'ignoranza dei poveri, come invece pretendeva Baron de Tott, probabile fonte dell'aneddoto intorno al tempio di Giove Serapide: sono le storture della politica e l'ingiustizia dei governi a costringere il filosofo a scegliere le ragioni degli ultimi. Nella ferita della storia che è una sega che passa su una colonna monumentale, il filosofo sa vedere la necessità del riscatto della rovina attraverso la riforma della politica. È solo in un'epoca che non produce rovine che le rovine del passato possono accompagnarsi al *bonheur* del presente.

La riflessione di Volney e di Mercier sul riuso della rovina e il riscatto della storia trova la sua origine nelle celebri pagine diderotiane che, nel *Salon 1767*, avviano l'analisi sulla poetica delle rovine: commentando un quadro di Robert nel quale, in mezzo agli obelischi e ai resti romani, la vita quotidiana dei poveri e dei mercanti di erbe e di frutti ha ripreso i suoi diritti, Diderot si chiede

Perché non si legge, in guisa d'insegna, sopra questi venditori di erbe, *Divo Augusto, Divo Neroni?* Perché non hanno inciso su questo obelisco: *Jovi servatori, quod feliciter periculum evaserit, Sylla*; oppure: *Trigesies centenis millibus hominum cæsis, Pompeius?* Quest'ultima iscrizione risveglierebbe in me l'orrore che devo a un mostro che si vanta di aver sgozzato tre milioni di uomini. Queste rovine mi parlerebbero. La precedente iscrizione mi richiamerebbe la dimora di un furfante che, dopo aver insanguinato tutte le famiglie di Roma, si mette al riparo della vendetta, sotto lo scudo di Giove. Rifletterei sulla vanità delle cose di questo mondo, se leggessi sopra la testa di un mercante di erbe, *Al divino Augusto, Al divino Nerone*, e sulla bassezza degli uomini che hanno potuto divinizzare un vile proscrittore, una tigre incoronata (Diderot, 2021, trad. it. p. 871-3).

È facendo avvertire nello specchio delle *ruines savantes* (cfr. *ivi*, p. 879) l'instabilità delle cose del mondo, e l'ingiustizia delle pretese di coloro che pensano di poter soffocare per sempre i bisogni degli uomini, che i grandi progetti degli antichi imperatori acquisiscono il loro vero senso storico. Agli occhi del filosofo, la decadenza del monumentale, spiega Diderot commentando una serie di altre rovine di Robert, è certo più utile del monumentale stesso:

Un altro aspetto che accrescerebbe ancora l'effetto prodotto dalle rovine è un'immagine potente delle vicissitudini terrene. Ebbene, di quei potenti della Terra che credevano di costruire per l'eternità, che si sono fatti erigere delle dimore così superbe e che le destinavano nei loro folli pensieri a una successione ininterrotta di discendenti, eredi dei loro nomi, dei loro titoli e della loro opulenza, dei loro lavori, delle loro enormi spese, delle loro grandi previsioni rimangono soltanto i resti che servono da ricovero alla parte più povera, più sfortunata della specie umana, più utili come rovine di quanto non lo furono nel loro primo splendore (ivi, pp. 877-9)⁵⁷.

Non si tratta qui di rivendicare le ragioni incendiarie di una sorta di nemesi storica che punisce giustamente l'ingiusto – quella che tocca la memoria materiale degli imperatori romani non è analoga alla caduta di un Icaro che si avvicini troppo al cielo –, né di profanare il bello in nome dell'utile: ben più propriamente, la rovina ha il compito di *rendere visibile* ciò che la storia tenta di occultare. La rovina e l'opulenza convivono dove hanno sempre convissuto: anche se nelle epoche prospere l'ingiustizia è confinata ai margini della visibilità, essa mina, come un tarlo silenzioso, le condizioni stesse di esistenza della società. È così che i processi della storia conducono la rovina sempre di più verso il centro della vita comune, facendole gradualmente occupare i luoghi dei ricchi. La rovina è denuncia politica perché sposta lo sguardo dal tempo presente della contingenza alla totalità dei processi: in essa, non esistono né centri né periferie. È su questa convinzione che si conclude il *Voyage* di Volney: «ciò che ho esposto mostra a sufficienza quanto l'abuso dell'autorità, provocando la miseria degli individui, diventa rovinoso per la potenza di uno stato, e ciò che si può prevedere non tarderà a dimostrare che la rovina di una nazione si riflette su coloro che la causano, e che l'imprudenza o il crimine di coloro che governano, trova il suo castigo dall'infelicità stessa di coloro che sono governati» (Volney, 1787, t. II, p. 457-8, trad. mia).

Per Volney, pertanto, un buon politico è colui che anticipa, tentando di limitarle, le rovine del futuro, osservando attraverso di esse la storia e le

57. Allo stesso modo, commentando un quadro che rappresenta una scuderia e un deposito per il fieno, Diderot scrive: «Il tempio di Giove, la dimora di Augusto trasformata in scuderia, in deposito per il fieno! Il luogo in cui si decidevano le sorti delle nazioni e dei re, in cui i cortigiani venivano tremanti a sondare il volto del loro padrone, in cui tre briganti forse scambiarono fra loro le teste dei loro amici, dei loro padri, delle loro madri, in cambio delle teste dei loro nemici: che cos'è ora? Una locanda di campagna, una fattoria. *O quantum est in rebus inane!*» (Diderot, 2021, trad. it. p. 861).

leggi che la presiedono⁵⁸. La catastrofe, se rimane muta, è l'espressione di un'esperienza sepolta che condanna gli uomini alla ripetizione idiota dei medesimi processi. Al contrario, la comprensione delle rovine del passato è ciò che può rallentare e anche impedire le rovine del futuro, evitando così che la storia si ripresenti morfologicamente identica e incompresa. È proprio grazie alle rovine che, per Volney, l'umanità di fine Settecento cammina a grandi passi verso la libertà, come stanno a testimoniare le due Rivoluzioni atlantiche – quella americana e quella francese – che egli riconosce come sorelle (cfr. Volney, 1791, trad. it. pp. 132-3).

Stringendo il nesso tra politica e rovine, Volney e Mercier divengono i portavoce di una sensibilità che, negli ultimi decenni del Settecento, tenta di riarticolare un problema che aveva attraversato tutto il secolo. L'esaltazione del lungo regno di Louis le Grand come il «secolo più illuminato della storia», secondo l'espressione di Voltaire (Voltaire, 1751, trad. it. p. 11), aveva prodotto come suo corrispettivo la percezione della decadenza dell'epoca successiva (cfr. Tsien, 2001). I testi moderni degli autori della *Querelle des Anciens et des Modernes* avevano contribuito a fare del *siècle de Louis le Grand* un apogeo della civiltà umana: in una concezione della storia spesso fondata sul modello del *parallèle*, vale a dire sulle omologie strutturali delle epoche e dei tempi, all'acme di una civiltà non poteva che seguire il declino e la decadenza della stessa⁵⁹. La riflessione storica di fine Seicento lasciava dunque in eredità al secolo successivo il problema politico, morale e temporale della caduta, che costituì il nucleo attorno al quale sorsero i differenti modelli di storicità settecenteschi⁶⁰. È tale cornice che contribuisce a spiegare quella *hantise* per la decadenza che, come ha sottolineato Didier Masseur, pare attraversare tutto il XVIII secolo (Masseur, 2006, p. 81): dalle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* di Montesquieu fino al *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di Gibbon sono il presente e il futuro a essere interrogati nello specchio del passato. Anche se «sono diverse le occasioni che producono i grandi cambiamenti», «le cause» che li informano «so-

58. Albert Speer, "l'architetto del Terzo Reich", sosterrà un'idea speculare e antitetica come principio della sua architettura (*Theorie vom Ruinenwerth*): la magnificenza di un impero si valuta dalla prospettiva delle rovine che saprà lasciare. Tanto per Volney, quanto per Speer, pur per trarne conclusioni opposte, è dal punto di vista della decadenza – dello «sfacelo» – che si osserva la storia. Cfr. Speer (1969, trad. it. p. 67).

59. Sul *parallèle* cfr. Schlobach (1976; 1980); Bernier (2006).

60. Sulle plurime forme della storia e della storicità nel XVIII secolo si vedano Goulemot (1996); Binoche (2018); Tatin-Gourier (1999). Cfr. *supra*, *Introduzione*.

no sempre le stesse» (Montesquieu, 1734 trad. it. p. 5): è per questo che l'opera di Montesquieu appare agli occhi di D'Alembert come una «storia romana, ad uso degli uomini di stato e dei filosofi» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. v, p. VII, trad. mia).

La sovrapposizione dell'indagine sulle cause della decadenza degli imperi e quella sulle rovine che caratterizza l'opera di Mercier e Volney aveva trovato una sua peculiare espressione nella produzione intellettuale di Charles de Brosses⁶¹. Come già ricordato, egli era stato uno dei primi viaggiatori francesi a descrivere le rovine della città di Ercolano (1750) (cfr. *supra*, CAP. 2). Dotato di una solida cultura classica, fin dalla giovinezza aveva progettato di raccogliere, ricostituire e tradurre le opere di Sallustio⁶². Il progetto era giunto a realizzazione nel 1777, con la pubblicazione dell'*Histoire de la République romaine dans le cours du VII^e siècle*. De Brosses aveva qui raccolto il *Giugurta*, *La congiura di Catilina*, le lettere e i frammenti della storia del VII secolo di Roma. Di quest'ultima aveva tentato anche una ricomposizione congetturale (cfr. de Brosses, 1777, t. I, p. VII), ricucendo in una «narrazione continua» i frammenti sparsi del mosaico sallustiano (ivi, p. 230, trad. mia). L'operazione intellettuale di de Brosses è resa possibile da un ben preciso presupposto: i frammenti delle opere letterarie dell'antichità gli appaiono come vere e proprie rovine⁶³. È lavorando intorno allo scavo che ha permesso a quei lacerti di testo di riemergere – interrogando i grammatici latini e il contesto dell'uso degli estratti da Sallustio e «facendo le letture più noiose che sia possibile fare» (ivi, p. 221, trad. mia) – che de Brosses ritesse la totalità di un testo come uno statuario ricuce «i frammenti (*débris*) di una figura antica, per larga parte perduta» (ivi, p. 230, trad. mia) o un architetto traccia «il piano di un edificio antico, supplendo con il genio e grazie a felici congetture (*par d'heureuses conjectures*), ai resti informi e tronchi (*tronqués*)» (ivi, p. 246, trad. mia). Nel contatto reciproco, i singoli frammenti dell'opera di Sallustio gettano luce l'uno sull'altro, cessando di essere delle macerie che parlano solo di sé stesse per tornare rovine. Se l'immagine del passato che così riemerge non

61. Su Charles de Brosses cfr. *supra*, CAP. 2.

62. Per quanto riguarda la cultura classica di de Brosses e la sua ricerca dei manoscritti di Sallustio si rimanda a Foro (2007).

63. De Brosses denuncia la poca attenzione che si è rivolta ai testi-rovina, se comparata a quella che si è prodigata per interpretare iscrizioni e medaglie: «è alquanto sorprendente che così poche persone abbiano pensato di intraprendere lo stesso lavoro che si fa sui frammenti di medaglie e di iscrizioni sui frammenti di tanti storici originali di cui ogni giorno si depreca la perdita» (de Brosses, 1777, t. I, p. 242, trad. mia).

è sempre del tutto esatta dal punto di vista della storia evenemenziale⁶⁴, essa permette comunque di comprendere l'*esprit* e i *mœurs* che governano le vicende umane. Si profila così una specifica idea della storia e della conoscenza che da essa deriva: per de Brosses fare storia non significa né cedere all'eruditismo annalista né al gusto aneddoticò (cfr. ivi, pp. xv-xvi), ma interrogare i "fatti morali", senza scaderne nella «metafisica della storia» della filosofia della storia (ivi, p. xxii, trad. mia). Se Sallustio è il «più celebre storico dell'antichità» (ivi, p. iv, trad. mia; cfr. ivi, p. 217), è poiché la sua opera è un laboratorio nel quale i tempi si confondono e la decadenza del passato diviene apprendistato per i governanti del futuro: è a contatto con i suoi testi che, riprendendo una convinzione educativa dei Gesuiti (cfr. Flamarion, 1997), si ottiene «una conoscenza accurata della repubblica e della cause della sua decadenza» (de Brosses, 1777, t. I, p. 219, trad. mia; cfr. ivi, pp. 239-40) e «si scoprono le persone così come sono e gli affari, i modi di pensare e di agire, i movimenti, gli intrighi, le cause spesso frivole e indirette che determinano il corso degli accadimenti, e provocano i grandi effetti» (ivi, p. xx, trad. mia). Le rovine insegnano, dunque, a scoprire, per riprendere il titolo dell'opera che Adrien Richer pubblicò a Ginevra nel 1758, *les grands évènements par les petites causes*, rivelando i piccoli movimenti che inclinano e determinano gli eventi.

Tra Ercolano e Sallustio, tra rovine materiali e intellettuali, de Brosses si fa portavoce di una diffusa sensibilità del secondo Settecento: osservando il mondo attraverso le rovine, quali esse siano, egli fa riemergere le storie congelate del passato, per imparare a prevenire o a ritardare le rovine del futuro.

5.4

Il Louvre al futuro anteriore: Robert, Diderot e il sublime

Di fronte alle rovine del tempio del dio Sole a Palmira, che traspirano, forse più di ogni altra, la magnificenza della civiltà passata che lo ha costruito, Volney nota una radicale prossimità: «è degno di nota per gli storici che la facciata del portico abbia dodici colonne, come quella di Balbek, ma è

64. La ricostruzione di un testo, per de Brosses, è analoga a quella di una statua a partire dai suoi frammenti: un antiquario «non pretende di assicurare che nel disegno i minimi contorni di ogni muscolo siano esattamente identici a quelli del monumento distrutto (ivi, p. 231, trad. mia). Pertanto, «se non si giunge così a ridare realmente vita al corpo intero di uno storico antico, se ne rianima quantomeno qualche parte e se ne sottrae lo scheletro dalla tomba dell'oblio» (ivi, p. 245, trad. mia).

ancora più degno di nota per gli artisti, che queste due facciate assomiglino alla galleria del Louvre, costruita da Perrault prima dei disegni che le hanno fatte conoscere. L'unica differenza è che le colonne del Louvre sono accoppiate, mentre quelle di Balbek e di Palmira sono isolate» (Volney, 1787, t. II, pp. 263-4, trad. mia). Non si è qui di fronte alla sola sovrapposizione tra le rovine del passato e quelle al futuro anteriore: tale dispositivo temporale che, come si è sostenuto è il perno sul quale Volney costruisce la sua opera, in questo contesto contribuisce a collocare le rovine al centro della discussione sul bello, sulle arti e il loro valore nel Settecento. La *colonnade Perrault*, infatti, non è solo uno dei grandi monumenti della Parigi di Ancien Régime, ma il vero e proprio «simbolo della perfezione delle arti durante il regno di Luigi XIV» che il classicismo impone alla cultura francese (Moulin, 2017, p. 79, trad. mia; cfr. ivi, pp. 79-88). In sintesi, tra le righe di Volney affiora il problema del rapporto tra progettazione artistica e rovina, che Hubert Robert, nei medesimi anni, esplora con costanza.

Formatosi a Roma a stretto contatto con le rovine della città e con le differenti concezioni roviniste di Panini, Piranesi e Clérisseau, dopo il periodo di studio all'Académie de France, Robert tornò a Parigi nel 1765⁶⁵. Un anno dopo, presentato da Vernet, fu accolto come membro dell'Académie royale de peinture et sculpture, evento che gli permise di esporre al Salon del 1767, durante il quale suscitò gli entusiasmi e la riflessione di Diderot⁶⁶. Robert fu, per tutta la sua vita, un vero e proprio pittore di rovine, declinandone l'esplorazione in molteplici direzioni: dalla scoperta al riuso delle rovine, dalla catastrofe del passato a quella del futuro, la palette di Robert non cessò di interrogare il tempo. Ai fini della nostra ricerca, ci limiteremo però a osservare solo qualche puntuale aspetto dell'opera del pittore francese. Quando, nell'agosto del 1774, pochi mesi dopo la salita al trono di Luigi XVI, il Conte d'Angiviller fu nominato Direttore generale degli edifici del Re, il vecchio progetto di rendere visitabili le collezioni reali d'arte acquisì un nuovo impulso e il Louvre divenne l'oggetto di un lavoro costante di riammodernamento e progettazione che condusse, nemesi della storia, all'apertura di una galleria nazionale nei locali del palazzo reale solo nel 1793, sotto il governo rivoluzionario dei Giacobini⁶⁷. A

65. Sugli anni di formazione romana di Robert e sui modelli di rappresentazione della rovina cfr. Voiriot (2016, pp. 29-30); Dubin (2012, pp. 17-43).

66. Sulle circostanze eccezionali della ricezione di Robert all'Académie royale de peinture et de sculpture, cfr. Voiriot (2016, pp. 30-1).

67. Sull'istituzione del Musée du Louvre cfr. McClellan (1994); Connely (1972); Cantarel-Besson (1981, pp. XIII-XLI).

partire dal 1778 Robert fece parte di una commissione che avrebbe dovuto riflettere sulla disposizione della Grande Galerie del Louvre, nella quale il museo sarebbe dovuto sorgere. Nello stesso anno si propose di nominare Robert Dessinateur des Jardins du Roi e Garde du Musée, cariche alle quali fu chiamato ufficialmente solo nel 1784. Sospeso e incarcerato durante il governo Giacobino, nel 1795 Robert fu nominato nel nuovo Conservatoire del museo, rimanendo in carica fino al 19 novembre 1802 (cfr. Sahut, 1979, pp. 6-10; Faroult, 2016, pp. 416-21). I compiti di Robert si limitarono essenzialmente alla catalogazione delle collezioni del Museo e all'acquisto di oggetti d'arte, senza avere, nei fatti, direttamente voce nei progetti di ristrutturazione della Grande Galerie. Nonostante ciò, Robert fu una decisiva cassa di risonanza degli stessi, al punto da ottenere «il suo posto tra gli autori dell'opera» (Sahut, 1979, p. 25, trad. mia): nel corso degli anni egli realizzò molteplici quadri nei quali adottò le soluzioni immaginate dagli architetti preposti al progetto di ammodernamento (ivi, pp. 24-31). Nelle opere del pittore si vedono così le lanterne che, ricavate nella volta della galleria, avrebbero dovuto costituire la fonte di ingresso di luce solare nella sala⁶⁸ nell'idea dell'architetto Jean Augustin Renard, o ancora le nicchie per le statue proposte da Clérisseau e le finestre palladiane di De Wailly (ivi, p. 24). Se oggi, come è stato notato, la Grande Galerie del Louvre assomiglia ai quadri di Robert, ciò è avvenuto perché i progetti di riammodernamento della stessa, eseguiti tra il 1808 e il 1809 e tra il 1945 e il 1947, presero per base proprio le opere del pittore rovinista (cfr. Faroult, 2016, p. 418, 438).

Non è però solo questa l'anticipazione del futuro che traspare nei quadri di Robert. Tra le opere dedicate al Louvre e alla sua sistemazione ad avere un peculiare valore temporale è la coppia di quadri, gemelli nelle dimensioni e nell'ambientazione, che venne esposta al Salon del 1796. Qui Robert sonda due profondità differenti di futuro del Louvre: nel primo caso, egli mette in scena un *Projet pour la transformation de la Grande Galerie*, che descrive un avvenire prossimo nel quale i visitatori osservano le statue collocate nelle nicchie di Clérisseau grazie alle lanterne di vetro di Renard, mentre un probabile doppio di Robert copia *La grande Sacra Famiglia* di Raffaello; nel secondo, invece, il pittore delinea un futuro lontano che mostra la Grande Galerie del Louvre in rovina, all'interno della quale, circon-

68. La questione dell'illuminazione della Grande Galerie è uno dei problemi maggiori che dovettero affrontare gli architetti incaricati di trasformare il Louvre in un museo. Cfr. Connely (1972); Teyssot, Levine (1990).

dato da frammenti di statue (lo schiavo morente di Michelangelo, il busto di Raffaello, l'Apollo del Belvedere), un pittore continua a copiare i capolavori della "nuova" antichità⁶⁹.

I due quadri suscitano problemi di prospettiva dello sguardo: innanzitutto, il modo nel quale furono esposti al Salon indica la necessità di leggerli parallelamente. La rappresentazione del Louvre in rovina fu presentata non come un'opera autonoma ma come una variazione *d'après le tableau précédent* (Sahut, 1979, p. 31; Faroult, 2016, p. 437). Il quadro è cioè il futuro di un futuro: la progettazione di uno spazio non coincide, per Robert, con il suo compimento, ma con l'inezienza di tutto il suo ciclo vitale. Robert tenta di sfuggire a un inganno ottico: le rovine al futuro anteriore di un edificio non sono meno necessarie o probabili del futuro prossimo di una ristrutturazione del museo e dei suoi spazi espositivi. L'artista fa delle rovine un modo per vedere tutto il tempo attraverso la superficie del presente: è così che ne *L'École de chirurgie en construction* (1773) il momento della costruzione di un edificio si sovrappone, in una peculiare anamorfosi temporale, con quello della sua distruzione. I blocchi di pietra che giacciono a terra, la facciata finita e il colonnato non ancora (o non più) completo lasciano più di un dubbio a chi osservi rapidamente il quadro (cfr. *ivi*, pp. 376-7): si è di fronte a un edificio non finito o in rovina? Dipingere le rovine, per Robert, significa dipingere il tempo: il futuro anteriore non è una dimensione temporale, ma una tonalità dello sguardo, che tenta di vedere nel presente l'urgenza di ogni tempo⁷⁰.

Tale impressione si fa ancora più radicale qualora si consideri che nella coppia di quadri presentati al Salon del 1796 si nasconde un secondo rompicapo prospettico: tanto il Louvre al futuro prossimo quanto quello in rovina sono osservati da un medesimo, implicito, punto di vista. Come ha fatto notare Guillaume Faroult, i due quadri furono esposti esattamente in modo da collocarsi sul medesimo asse della rappresentazione: lo spettatore, stando di fronte alle tele nel Salon Carré del Louvre avrebbe guardato, allo stesso tempo, l'immagine della Grande Galerie e, in una prosecuzione ideale, la Grande Galerie stessa. Robert aveva cioè architettato una *mise en abyme* che prolungava il quadro nella realtà e la realtà nel quadro (*ivi*, p. 438). Il tentativo era pertanto quello di utilizzare la tela come estensione

69. Per una descrizione e una discussione della coppia di quadri di Robert cfr. Sahut (1979, pp. 25-33); Dubin (2012, pp. 151-9); Faroult (2016, pp. 436-41).

70. Analogamente, John Soane, l'architetto che tra il 1788 e il 1833 aveva progettato e poi costruito l'edificio della Banca di Inghilterra, nel 1830 commissionò a Joseph Gandy una veduta della medesima costruzione in rovina. Cfr. Pucci (2006, p. 303).

materiale delle dimensioni del presente: essa costituiva una sorta di sonda temporale capace di rendere visibile il tempo implicito seppellito nella trama costitutiva della materia.

Robert permette pertanto di chiarire un aspetto che era già apparso caratteristico delle rovine al presente-passato di Volney e di quelle al presente-futuro di Mercier: se in tutti questi casi lo sguardo orientato dalla decadenza dà origine a *rovine al futuro anteriore* e a *rovine anticipate* è perché queste, prodotte da processi necessari, non sono più reali nel presente che nel futuro. Ciò che non è ancora realizzato non ha per questo una minore realtà ontologica: la rovina non è una contingenza o un inciampo della storia, ma un movimento che va dal futuro o dal passato al presente, rendendo necessario un certo futuro o un certo passato nel presente. È così che le rovine materiali, permettendo di osservare il tempo nella sua interezza, producono rovine al futuro anteriore: futuro, sì, ma già accaduto, vale a dire tempo immenso e inquietante del già avvenuto che deve avvenire.

Tale idea di temporalità, ancora una volta, era già stata abbozzata e lavorata da Diderot. Essa si affaccia tanto nell'articolo *IMAGINAIRE* dell'*Encyclopédie* quanto nella *querelle* epistolare sulla posterità che il *Philosophe* intrattiene con lo scultore Étienne Maurice Falconet. Nell'*Encyclopédie*, Diderot spiega come «*immaginario* non si oppone per niente a reale» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. VIII, p. 560a, trad. mia): ciò che è nell'immaginazione ha *efficacia* sul reale, lo inclina e lo determina. È così che un malato immaginario non è per questo meno malato di un malato reale. Tale schema argomentativo ricorre anche nel dibattito con Falconet: se per lo scultore la promessa di una gloria postuma è solo una vana illusione consolatoria, per Diderot la certezza in un riscatto futuro, come l'aldilà dei cristiani, non è efficace nell'avvenire, ma nel presente (cfr. Duflo, 2016). L'articolazione temporale della credenza non è, cioè, quella della tripartizione classica della temporalità: per Diderot non è importante che ciò che si prevede per il futuro accada realmente, ma che il futuro si presenti con l'urgenza del presente e come sempre già accaduto. Il futuro, pertanto, non ha la forma spinozianamente inquieta della speranza, ma è una declinazione del presente, una sua estensione e un suo prolungamento:

Amico, notate bene che non do alcun valore alla posterità per i morti, ma al fatto che il suo elogio, legittimamente presupposto e garantito dall'opinione unanime dei contemporanei, è un piacere attuale per i vivi; un piacere altrettanto reale per voi di quello che voi sapete che vi è accordato da un contemporaneo che non è seduto al vostro fianco, ma che parla di voi, anche se non lo sentite (Diderot, 1986, dicembre 1765, p. 5, trad. mia).

La posterità comincia propriamente quando cessiamo di essere, ma ci parla da molto prima. Felice colui che ne ha preservata la parola nel fondo del suo cuore!

Ma che cos'è la voce del presente? Nulla. Il presente non è altro che un punto e la voce che noi sentiamo è sempre quella del futuro o del passato (ivi, febbraio 1766, pp. 29-30, trad. mia).

Se tra Falconet e Diderot l'incomprensione fu radicale, ciò avvenne, dunque, proprio perché i due adottarono modelli temporali incommensurabili: per il *Philosophe*, così come per Robert, l'arte ha il compito di esibire il tempo e le sue strutture implicite. Lo mostra bene un quadro del 1806, *La Démolition du château de Meudon*, che costituisce una sorta di bilancio e di testamento intellettuale di Robert (cfr. Faroult, 2016, pp. 414-5). Nel 1784 d'Angiviller aveva incaricato Robert di occuparsi dell'abbellimento dei giardini del castello; vent'anni dopo, il pittore vi torna per osservare la demolizione dell'edificio. Con grande probabilità egli si rappresenta nella tela, invecchiato, con una marsina blu e la calvizie incipiente, nell'atto di disegnare ciò che anche l'osservatore del quadro sta vedendo: *La Démolition du château de Meudon* mette in scena, ancora in una *mise en abyme*, l'atto di origine di ogni rappresentazione delle rovine. A essere stratificato nell'opera non è infatti solo il tempo del castello, che più che in fase di una rapida e violenta distruzione appare immerso nei ritmi placidi della natura che nella rovina, secondo Mercier e Bernardin de Saint-Pierre⁷¹, riprende i suoi diritti sulle produzioni degli uomini (cfr. *infra*, n. 78). Nel quadro appaiono i tempi della vita del pittore: giovane e poi anziano, immortala nell'oggi la distruzione di ciò che ieri aveva contribuito a costruire. Allo stesso modo, nelle pieghe della rappresentazione Robert pare osservare la complessità dei rapporti dell'arte nei confronti del tempo: la rovina è assieme decadenza e rinascita; è origine dell'opera d'arte (la pittura di Ro-

71. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) fu un importante scrittore, filosofo e botanico. A dodici anni partecipò a un viaggio diretto alla Martinica. Nel 1768 ottenne il brevetto di capitano-ingegnere del re presso l'Île-de-France (l'isola Maurizio). Fu autore de *Les Études de la Nature* (3 voll., 1784), opera nella quale egli difende una visione finalistica della natura. Nel 1788 uscì un quarto volume de *Les Études*, nel quale è stampato il celebre romanzo *Paul et Virginie*. Un quinto volume comparve, infine, nel 1792. Lo stesso anno Bernardin de Saint-Pierre fu nominato intendente del Jardin du Roi, titolo che mantenne fino alla soppressione della carica nel 1793. Nel 1795 fu chiamato a far parte dell'Institut de France e fu nominato professore di morale all'École normale. Su Bernardin de Saint-Pierre si veda l'introduzione di Colas Duflo a Bernardin de Saint-Pierre (2007, pp. 7-35) e quella di Marco Menin a Bernardin de Saint Pierre (2020).

bert) proprio quando un'opera d'arte (l'architettura del castello di Meudon) viene meno.

Nel quadro del 1806 lo sguardo è tutto rivolto al tempo, determinando una torsione che costringe l'osservatore e il pittore a scorgere i presupposti stessi della rappresentazione nella rappresentazione, riproducendo quell'atto tutto moderno dell'occhio che tenta di vedere sé stesso (cfr. *supra*, *Introduzione*). Da Alberti in poi, l'indagine sulla prospettiva spaziale aveva trasformato la cornice da elemento marginale e liminare della rappresentazione a centro della stessa, mettendo in scena lo sforzo di rendere la tridimensionalità nello spazio bidimensionale dei colori (cfr. Stoichita, 1999, pp. 1-99). Allo stesso modo, nel lungo periodo che va dal Rinascimento all'Illuminismo, le rovine smettono di costituire lo sfondo della scena per salire, da protagoniste, sul palcoscenico: il tempo cessa di essere l'implicito che struttura l'opera, per trasformarsi nell'oggetto dell'opera stessa. Di fronte ai quadri di Robert, sostiene Diderot, si è di fronte al tempo: «non ci si occupa della magia del pennello, ma delle ingiurie dal tempo (*ce n'est pas de la magie du pinceau, c'est des ravages du temps que l'on s'entretient*)» (Diderot, 2021, p. 841, trad. it. modificata).

Se le rovine sono, in sintesi, per Robert un modo per esplorare il tempo, l'arte è la via per comprendere le rovine: il pittore lo aveva già affermato nella coppia di quadri che rappresentano il Louvre al futuro anteriore, al quale è opportuno adesso tornare. Se si leggono in parallelo le due tele e si considera la seconda come uno sviluppo futuro della prima, ciò che appare con evidenza è come, tra le rovine del museo, le uniche opere d'arte che sopravvivono sono le sculture. Tutte le tele, nel trascorrere degli anni, sono andate distrutte: non si tratta solo di un riferimento ai dibattiti settecenteschi sulla totale scomparsa delle tracce dell'arte pittorica antica, ma anche dell'affermazione dell'oblio e della distruzione come dimensione costitutiva della rovina. Essa, come si è mostrato, produce permanenza perché seleziona e dimentica: è l'oblio che permette di ricordare, è l'invisibile che crea il visibile.

Tuttavia, per Robert l'oblio non è totale: a resistere alla distruzione sono infatti le opere della scultura umana: il Vaso Borghese – vero e proprio precipitato della riflessione di Hubert Robert sulle rovine (cfr. *supra*, *Introduzione*) – e una versione in bronzo dell'Apollo del Belvedere, che il pittore del futuro sta osservando e copiando. A sopravvivere tra le rovine non è, pertanto, un prodotto qualsiasi dell'ingegno umano, ma quell'opera nella quale Winckelmann aveva riconosciuto «il più alto ideale dell'arte tra le opere antiche che si sono conservate fino a oggi». L'Apollo del Belvede-

re, con la sua «tranquillità d'animo» in cui «nulla ricorda la morte, né le miserie terrene» (cfr. Winckelmann, 1764b, trad. it. pp. 136-7), rappresenta cioè l'immortalità dell'arte: anche se ogni singola opera d'arte andasse distrutta, l'arte sopravviverebbe comunque alle sue rovine in quello sforzo dell'intelligenza che, guardando nello spazio il gorgo della «enorme profondità (*enorme profondeur*)» del tempo (Diderot, 2021, trad. it. p. 841), rallenta e trattiene, comprendendoli, i processi che trasformano il mondo e la sua superficie in rovina. Tra i frammenti di statue e i brandelli di cornicioni e fregi, l'Apollo del Belvedere si staglia, unico, ancora integro: il dio delle arti insegna all'occhio dell'intellettuale e del governante a vedere il senso e l'armonia anche nella distruzione e nella decadenza⁷².

La radicalità di un tale sguardo non poteva che provocare, nella seconda metà del Settecento, una sensazione mista, intessuta di dolore e piacere. Tutto ciò traspare con chiarezza nelle pagine di Diderot dedicate, nel *Salon 1767*, a Hubert Robert. Le opere del pittore appaiono al filosofo come luoghi di origine di sensazioni di confine, tra loro in tensione e quasi ossimoriche: «queste composizioni, belle o brutte che siano, hanno l'effetto di lasciarvi in uno stato di *dolce malinconia* (*douce mélancolie*) [corsivo mio]» (ivi, trad. it. p. 841). Allo stesso modo è «un bell'orrore (*une belle horreur*)» quello che, secondo l'autore delle *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur sur les tableaux exposés au Salon en 1781*, suscita la tela di Robert che mette in scena l'incendio dell'Opéra (Radet, 1781, p. 18, trad. mia)⁷³. Dolce malinconia, bell'orrore, tutto, finanche le parole di Diderot nel *Salon 1767*, sembra così contribuire a collocare le rovine di Robert sotto la categoria del sublime: «Oh le belle, le *sublimi* rovine! [corsivo mio]», esclama il filosofo (Diderot, 2021, p. 841, trad. it. modificata).

L'interesse settecentesco per il sublime, nutrito dalla traduzione francese del *Sul sublime* dello Pseudo Longino che Boileau aveva dato alle stampe nel 1674, aveva conosciuto nuova linfa con la pubblicazione in inglese (nel 1757) e in traduzione francese (1765) del *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke. L'opera aveva contribuito, anche sulla scorta dei lavori di Addison, a spostare il piano del sublime – secondo Longino quell'estasi che conferisce «al discorso una forza sovrana e invincibile» (Pseudo-Longino, 1991, trad. it. p.

72. Al contrario, Biliana Kassabova ha visto nel quadro di Robert la rappresentazione delle inquietudini dell'artista dopo il periodo rivoluzionario. Kassabova interpreta l'opera senza considerarla come parte di un dittico temporale (Kassabova, 2014).

73. Sull'incendio dell'Opéra e la *belle horreur* cfr. Camp (2013).

107) – «da una teoria della creazione a una teoria del sentimento che, a sua volta, è anch'essa una teoria della passione e dell'emozione» (Saint Girons, 2005, trad. it p. 123). Attraverso i modi della sua espressione, Burke indaga pertanto il sublime all'altezza della sua origine nella fisiologia cognitiva umana: se il bello si produce nelle forme di un rilassamento degli organi, il sublime è suscitato da una tensione degli stessi, che fa convergere *delight* (diletto, *contentement*) e dolore. Il sublime è del resto un dolore mediato dal diletto che dà non l'esperienza diretta, ma l'idea di dolore: esso è suscitato «quando abbiamo un'idea del dolore e del pericolo senza trovarci a contatto con essi» (Burke, 1757, trad. it. p. 81)⁷⁴. Il sublime, cessando di essere una tonalità dell'espressione per divenire una sensazione che l'uomo prova a contatto con il mondo, si appropria di un campo dell'esperienza dal quale era stato, per larga parte, escluso: con Burke, per la prima volta, la natura diviene uno dei luoghi privilegiati dell'esercizio del sublime (cfr. Saint Girons, 2005, trad. it. p. 124; Bodei, 2008). Sono, in particolare, la grandezza e l'oscurità di un oggetto a ingenerare la dialettica tra dolore e *delight* che, lusingando il senso di inadeguatezza umana, origina il sublime: tutto ciò che appare quasi come infinito e irriducibilmente opaco attiva un movimento nel quale la sensazione, condotta oltre sé stessa, si ripete e si estende, fino quasi a stirarsi. È il doloroso gioco dell'esplorazione del limite attraverso il suo esercizio che il sublime mette in atto.

Tali aspetti permettono di sovrapporre, almeno parzialmente e in prima istanza, il sublime con la sensazione che le rovine suscitano: lo stesso sforzo, la medesima coazione a ripetere che il sublime porta con sé pare caratterizzare lo sguardo sulle rovine. Quest'ultimo, infatti, non fa che stirare il tempo, reiterando sempre il medesimo gesto e il medesimo sforzo: come un maestoso tempio pagano invita l'occhio a guardare sempre la colonna successiva (cfr. ivi, p. 99), così l'osservatore cerca senza posa sempre nuovo tempo stratificato nella rovina.

Tuttavia, se il sublime, secondo Burke, si nutre dell'identico e dell'uniforme (ivi, pp. 98-100), non lo stesso si può dire delle rovine. La ripetizione avviene sempre, quando si ha a che fare con il tempo, con scarto. Se il sublime è, del resto, un movimento che conduce dal soggetto al soggetto, passando per uno sforzo infinito e impossibile che attraversa il mondo, nelle rovine, quello sforzo, per quanto altrettanto mai compiuto, torna al soggetto carico di mondo. La rovina è una rete alla quale il tempo resta im-

74. Sulla distinzione tra diletto – «sensazione che accompagna la scomparsa del dolore o del pericolo» (Burke, 1757, trad. it. p. 69) – e piacere cfr. ivi, pp. 68-9.

piagliato. Ciò non toglie che il sublime costituisca un modello concettuale del quale Diderot e il pensiero sulle rovine si appropriano: che la rovina, come si legge nel *Salon 1767*, sia sublime non significa però che si esaurisca in esso. È nel più generale funzionamento sostitutivo dell'immaginazione che essa trova la sua grammatica di base: anche in questo caso, la rovina si conferma come una metafora dai confini mobili – un laboratorio del pensiero del tempo – che moltiplica gli strumenti e le vie per esplorare gli strati del mondo. Analogamente, anche il sublime si mostra come un concetto liminare: l'uso della categoria non risponde mai perfettamente, all'epoca, alla definizione di Burke, ma risuona di impressioni e convinzioni differenti.

Tale complessa sovrapposizione tra la rovina e il sublime conosce una significativa esemplificazione negli *Études de la nature* di Bernardin de Saint-Pierre (1784). La trattazione sulle rovine trova il suo posto nel XII studio, dedicato a interrogare, nella prospettiva finalistica dell'autore, il funzionamento di alcune delle leggi morali della natura⁷⁵. In particolare, è in un paragrafo consacrato specificamente al sentimento della malinconia che Saint-Pierre riflette sul *plaisir de la ruine*. I sentimenti suscitati dalla rovina gli appaiono come casi specifici di quel *bonheur négatif*, parente prossimo del sublime, che è proprio della malinconia, la più voluttuosa delle affezioni dell'anima (cfr. Bernardin de Saint-Pierre, 2007, p. 465)⁷⁶. Se essa risulta tale è perché «soddisfa, allo stesso tempo, le due potenze di cui siamo formati, il corpo e l'anima, il sentimento della nostra miseria e quello della nostra eccellenza» (*ibid.*, trad. mia). La malinconia costituisce cioè un'esperienza mediata del pericolo, del dolore e della sofferenza che l'intelligenza può fare, rispondendo alla sua esigenza di vagabondaggio, mantenendo però il corpo al sicuro: «occorre, per godere del cattivo tempo, che la nostra anima viaggi, mentre il nostro corpo riposa» (*ibid.*, trad. mia). Il piacere della rovina, al contrario del sublime di Burke, trova così la sua origine nel celebre dispositivo lucreziano del naufragio con spettatore⁷⁷: quando, dalla spiaggia e al sicuro, si osservi un vascello in preda alla forza brutale dei flutti, il senso della fragilità e della miseria umana è evocato e, allo stesso tempo, rassicurato. Il movimento di ritorno su di sé raddoppia

75. Sul finalismo di Bernardin de Saint-Pierre si veda l'introduzione di Duflo a Bernardin de Saint-Pierre (2007, pp. 7-28).

76. Sulla categoria di "*bonheur négatif*" in Bernardin de Saint-Pierre si veda Delon (1989).

77. Burke critica tale dispositivo, poiché ritiene che la sicurezza sia fondamentale per provare il piacere del sublime, ma non possa esserne la causa, né sia il suo motore principale. Cfr. Burke (1757, trad. it. pp. 75-6).

così il benessere del borghese a spese del marinaio: l'osservatore sente il sollievo di aver scampato il naufragio senza averne fatta esperienza diretta. È la dialettica tra prossimità e distanza dal pericolo, dunque, a suscitare il piacere che muove dalla rovina: non è il *gusto attivo* della distruzione che porta Nerone a bruciare Roma e i soldati prussiani a mutilare le statue dei giardini di Dresda – «edificare è bello, ma distruggere è sublime», scrive, non senza ironia, Voltaire ne *La Guerre civile de Genève, ou les amours de Robert Covelle* (Voltaire, 1990, p. 129, trad. mia) –, ma quello *passivo* di chi osserva di lontano l'esito dei processi distruttivi a spiegare il peculiare sentimento umano di fronte ai resti della storia. Lo scorrere del tempo fa sbiadire, nella distanza, il *malheur* della distruzione e trasforma le rovine prodotte dalla natura o dalla barbarie in un semplice spettacolo (cfr. *supra*, PAR. 1.5). È nella tranquillità del presente che Bernardin de Saint-Pierre esplora con l'immaginazione il gusto agrodolce delle distruzioni passate, arrivando a far rivivere la Roma dei tempi di Mario e, poi, quella della fine dell'impero. Allo stesso tempo, la posizione sicura dello spettatore del naufragio delle epoche permette all'intelligenza di vagabondare e vagheggiare: il *bonheur négatif* non si esaurisce in sé stesso, ma diviene luogo di origine della riflessione sulla vicissitudine delle cose umane, sulla grandezza di Dio e sulla vanità dello scontro tra natura e architettura. Se per Mercier, erede di un immaginario nettunista, i fiumi si ingolfano ed esondano distruggendo le opere degli uomini, per Bernardin de Saint-Pierre la natura si affaccia lenta e placida nelle crepe dei monumenti umani: i fiori e le erbe minano così, delicatamente, le strutture più solide che l'intelligenza e la mano hanno prodotto⁷⁸.

Bernardin de Saint-Pierre appare allora come un pensatore delle rovine emblematico delle tensioni settecentesche: ciò che la rovina condivide con il sublime è, in primo luogo, di essere *sub-liminem*⁷⁹, tensione dell'intelligenza che sforza sé stessa e che moltiplica i suoi strumenti, senza adottarne definitivamente uno, per comprendere meglio l'enorme profondità del tempo che attraversa la superficie della Terra e la storia degli uomini.

78. Cfr. Mercier (1994, t. I, pp. 979-81). Bernardin de Saint-Pierre scrive ne *Les Études de la nature*, che «la natura combatte contro l'arte degli uomini [...]. Essa ci mostra la vanità dei nostri sforzi, e l'eternità dei suoi. Poiché essa costruisce mentre distrugge, fa uscire dalle fessure dei nostri monumenti delle violaciocche gialle, dei chenopodi, delle graminacee, dei ciliegi selvatici, delle ghirlande di rovo, dei muschi e tutte le piante sassicole che formano, con i loro fiori e le loro disposizioni, i contrasti più piacevoli con le rocce» (Bernardin de Saint-Pierre, 2007, p. 468, trad. mia).

79. Sulle possibili etimologie di "sublime" si veda Garelli (2016).

Apocalittici e integrati: la fine della storia e la misura dell'inatteso

Alla fine del XVIII secolo, la catastrofe si situa al confine tra due modelli di temporalità antitetici che se ne disputano il possesso, intersecandosi a tratti: all'apocalittico, che trasforma le rovine in macerie inerti, si oppone il catecontico, che rinvia e ritarda il momento della fine. Anche se l'origine di tali modelli è certamente biblica e affonda le sue radici nei presupposti delle teorie della Terra seicentesche, come sta a dimostrare la sovrapposizione tra tempo geologico, rovine e apocalissi cristiana che innerva la *Telluris Theoria Sacra* di Burnet, non si assiste qui a una semplice secolarizzazione degli stessi⁸⁰. A partire dal XVIII secolo, la scienza della Terra, attraverso l'indagine sul *tempo profondo*, entra in contatto con i problemi posti dalla cronologia biblica classica di Ussher: da quel momento, religione e storia naturale si disputano un medesimo spazio del sapere. Quello che si innesca è allora, più che un processo di secolarizzazione, una dinamica che articola distanze e prossimità, permeabilità e conflittualità: la storia della Terra non si limita ad appropriarsi e a laicizzare i modelli della storia religiosa, ma soluzioni e presupposti non fanno che trascorrere dagli uni agli altri, ora opponendosi, ora sovrapponendosi. È tale spazio intermedio e conflittuale che occorrerà provare a sondare.

In alcune pagine di Mercier traspare l'immagine di una catastrofe apocalittica, che apre uno squarcio su una temporalità tutta diversa rispetto a quella politica e riformistica che si è descritta fino ad adesso: la congiunzione tra la lettura all'Académie des Sciences di un *mémoire* sulle comete del celebre astronomo Lalande, nel quale si ammette la possibilità che un corpo celeste possa colpire la Terra e ridurla in polvere, e il contemporaneo passaggio di una cometa diffuse a Parigi, e non solo, «la voce della fine del mondo». L'evento condusse Mercier a scrivere qualche gustosa riga di polemica religiosa, nelle quali risuonano un certo gusto libertino e bayliano⁸¹ e dalle quali traspare l'idea di una catastrofe come fine improvvisa e definitiva dei tempi (Mercier, 1994, t. I, pp. 573-5, trad. mia; cfr. Majewski, 1967).

A questo immaginario si oppone quello della *catastrofe trattenuta*. Tale modello si sovrappone alla temporalità propria al *katéchon* dell'escatologia cristiana: nella *Seconda lettera ai Tessalonicesi*, Paolo invita la comunità dei fedeli a non pensare la fine dei tempi come imminente. Prima che essa

80. Sulla secolarizzazione cfr. *supra*, *Introduzione*.

81. Sulle forme del libertinismo in Bayle cfr. Mori (2020); Bost (2021).

giunga deve darsi «l'uomo del peccato», la cui venuta e i cui effetti sono però limitati da qualcosa (τὸ κατέχον) o qualcuno (ὁ κατέχων) che lo trattiene (*La Bibbia concordata*, 1982, 2 Tess. 2, 3-5, trad. it. t. III, pp. 565-6): il *katéchon*. Costui (o tale cosa), dunque, è una figura ambigua: se da un lato limita e impedisce all'Anticristo di manifestarsi in tutta la sua potenza, dall'altro lato, esso rinvia la venuta dei tempi escatologici.

Appropriandosi del *katéchon* la riflessione sulle rovine al *futuro anteriore* ne modifica radicalmente la vocazione: la storia degli uomini e del loro *milieu* appare così come un tentativo di estendere all'infinito, o il più a lungo possibile, il tempo sospeso del rinvio, *trattenendo e ritardando* la catastrofe. Incendi, alluvioni e terremoti non sono inevitabilmente destinati a ricondurre l'uomo a uno stato di barbarie radicale e primigenia: la rovina non è solo il segno della distruzione, ma anche ciò che fa attrito e che impedisce alla storia di ricominciare sempre e da capo. Osservando la rovina, l'uomo può imparare a prevenire e a ostacolare i processi che la hanno causata: il ricorso di un evento, per utilizzare il lessico vichiano, non è mai identico al corso, ma proprio nella conoscenza, esso si distacca da una ripetizione muta degli accadimenti. La coscienza del ritorno è cioè già di per sé ciò che allontana la barbarie e che disattiva ogni movimento della storia puramente regressivo o progressivo. Quella che le rovine, e Vico, propongono è cioè una storicità a ritmi multipli, che non va né torna in alcun luogo, ma che interroga sé stessa nella forma di un'esperienza stratificata⁸².

La funzione catecontica della rovina si afferma proprio nelle fasi immediatamente successive al terremoto di Lisbona del 1755. Nella lettera del 18 agosto 1756 con la quale Rousseau reagisce al *Poème sur le désastre de Lisbonne* di Voltaire, egli non si limita a deplorare la sottovalutazione volteriana della funzione consolatoria dell'ottimismo di Pope, ma riapre il dibattito sull'origine della corruzione umana. Un anno prima, Voltaire aveva reagito alla pubblicazione del *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755) con una lettera sferzante e oggi celebre (30 agosto 1755) di cui si possono richiamare le prime righe:

Ho ricevuto, Signore, il vostro nuovo libro contro il genere umano; vi ringrazio; piacerete agli uomini a cui dite le loro verità, e non li correggerete. Dipingete a colori veritieri gli orrori della società umana, dalla quale l'ignoranza e la debolezza pensano di trarre tante dolcezze. Nessuno ha mai impiegato tanta intelligenza per renderci stupide bestie (*Bêtes*). Leggendo la vostra opera, viene quasi voglia di

82. Sulla stratificazione dei modelli temporali in Vico cfr. Cristofolini (1995); Nuzzo (2022).

camminare a quattro zampe. Tuttavia, dato che sono più di sessant'anni che ne ho persa l'abitudine, sento che sfortunatamente mi è impossibile riprenderla (Voltaire, 2008a, D6451, trad. mia).

Un anno dopo, Rousseau coglie l'occasione per reagire all'ironia di Voltaire: l'obiettivo del *Discours*, spiega, non è quello di predicare un ritorno a un impossibile stato di natura, ma di sostenere come sia nella *perfectibilité* – l'ambigua capacità umana di sostituire all'istinto degli animali un'intelligenza malleabile che lo imita variabilmente (cfr. Rousseau, 1755, trad. it. p. 110) – che si radicano i presupposti della rovina e della caduta⁸³. Rousseau tenta cioè di mostrare come siano gli uomini stessi ad essere artefici delle loro disgrazie: «la maggior parte dei mali naturali di cui siamo afflitti sono anch'essi opera nostra» (Voltaire, Rousseau, Kant, 2004, trad. it. p. 25). Di fronte alle rovine di Lisbona, Rousseau descrive le responsabilità progettuali e costruttive che acuiscono gli effetti del sisma: erano state le ventimila case di sei o sette piani, come avrebbe scritto anche il rousseauiano Mercier a proposito di Parigi (cfr. Mercier, 1994, t. I, p. 987), ad aver esaltato la potenza distruttiva del terremoto. Se gli uomini fossero vissuti distribuiti sul territorio, sarebbero potuti fuggire una volta avvertite le prime scosse: l'indomani, giunti a venti leghe di distanza, avrebbero ricominciato a vivere «felic[i] come se nulla fosse accaduto» (Voltaire, Rousseau, Kant, 2004, trad. it. p. 25).

La volontà di vivere accalcati in città appare a Rousseau come il sintomo di una certa inclinazione ormai impressa alla perfettibilità, capace di modificare financo i caratteri più propri all'antropologia umana. Riprendendo il lessico lockiano dell'identità, al filosofo ginevrino appare chiaro come «gli infelici che sono morti in questo disastro per voler prendere chi i propri abiti, chi i documenti, chi i soldi» testimonino di una definizione del sé minimo che passa totalmente dal possesso – come Marx, Rousseau pensa a un possesso che definisce chi possiede, e non viceversa: «Forse non sapete, allora, che l'identità personale di ciascun uomo non è diventata che la minima parte di sé stesso e che non vale la pena salvarla quando si sia perduto tutto il resto?» (*ibid.*).

Lisbona e le sue rovine segnalano così l'urgenza di ridefinire il rapporto tra l'uomo e la natura per *governare* la catastrofe. Rousseau riprende poi il medesimo tema, declinandolo in un diverso senso, in un frammento risa-

83. Sulla perfettibilità in Rousseau cfr. Gouhier (1978); Guichet (2002); Toto (2019, pp. 47-79, 333-63). Sul nesso tra decadenza e perfettibilità si veda Lotteric (2007).

lente agli anni dell'elaborazione del *Contrat social* (1762). Alle origini della civiltà umana, ogni fenomeno irregolare e violento della natura – maremoti, terremoti, eruzioni vulcaniche – muta «di colpo, con la faccia della Terra, il corso delle civiltà umane» (Rousseau, 1971, t. II, p. 285). Le catastrofi fisiche si trasformano subito in catastrofi morali e storiche: «guerre, migrazioni, conquiste e infine rivoluzioni» (*ibid.*). L'uomo delle origini, sottoposto all'imprevedibilità degli eventi, reagisce agli effetti degli stessi, senza poter incidere sulle cause. È solo con il passare del tempo che la cultura trasforma la Terra, disinnescando la catastrofe e il suo impatto sulla vita delle civiltà: «Non c'è da mettere in dubbio che questi grandi accidenti della natura fossero più frequenti nei primi tempi, prima che una popolazione più stabile avesse dato alla faccia della Terra quella impronta costante che l'arte e la mano dell'uomo le mantengono ai giorni nostri, e che tutt'ora siano più frequenti nei paesi desertici, dove niente ristabilisce l'equilibrio una volta che le calamità naturali lo hanno rotto» (*ibid.*)⁸⁴.

L'esperienza delle rovine diviene così, per Rousseau, l'origine di una riflessione sull'uomo come essere storico e geografico, perfettibile e quindi capace di piegare sé stesso e l'ambiente – sé stesso attraverso l'ambiente – in più direzioni. Se, nel 1755, la civilizzazione ipertrofica delle città appare al filosofo come la scaturigine di una catastrofe esasperata, pochi anni dopo una differente civilizzazione si mostra capace di trattenere la catastrofe: Rousseau non avrebbe voluto tornare a camminare a quattro zampe, ma imparare a camminare in modo corretto.

Non è però solo la pianificazione urbanistica a divenire uno dei centri della riflessione illuministica sulla catastrofe trattenuta: in molti casi è il libro a trasformarsi nella rovina di una civiltà scomparsa, capace di rallentare il declino della storia umana. Tutto ciò può essere osservato da un punto di vista privilegiato: l'*Encyclopédie*, «centro spirituale» di tutta un'epoca (Venturi, 1988, p. 55), riconosce la rovina come sua specifica temporalità. Nel *Discours Préliminaire*, D'Alembert vede l'*Encyclopédie* con gli occhi del futuro anteriore: il grande dizionario gli appare così come un manoscritto salvato alla distruzione della biblioteca di Alessandria, «un santuario nel quale le conoscenze degli uomini sono al riparo dai tempi e dalle rivoluzioni (*révolutions*)» (Diderot, D'Alembert, 1751-1772, t. I, p. XXXVIII,

84. Su questo punto si veda anche l'introduzione di Tagliapietra a Volney (1791, trad. it. p. 36). Tagliapietra, in questo contesto, sostiene che «le catastrofi suggeriscono al pensiero illuministico l'utopia di un mondo senza catastrofi». Su questo punto si veda anche Tagliapietra (2008).

trad. mia). La stessa idea è ripresa e approfondita da Diderot, nell'*Avertissement* all'VIII volume (1765): «Anche se una rivoluzione (*révolution*) il cui germe si forma, forse, in qualche angolo ignoto della Terra, o che fermenta segretamente al centro delle nazioni civilizzate, scoppiasse con il passare del tempo, rovesciasse le città, disperdesse di nuovo i popoli e conducesse con sé l'ignoranza e le tenebre, se si conservasse anche solo un esemplare intero di questa opera, non tutto sarebbe perduto» (ivi, t. VIII, p. II, trad. mia). L'*Encyclopédie* diviene così un freno alla barbarie: rovina di una civiltà passata, essa parla di ciò che si è perso nella catastrofe, ma anche di ciò che le è sopravvissuto. Il libro è cioè un prodotto del catastrofico che impedisce alla catastrofe stessa di divenire apocalissi: esso è ciò che fa sì che non si faccia *tabula rasa* dell'esperienza delle generazioni. Il libro, impedendo alla storia di ricominciare, consente alla civiltà di cominciare di nuovo, realizzando pienamente il *carattere storico della natura umana*.

Mercier riprende tale idea nel suo *Tableau*, illuminandone però un aspetto che non era apparso con chiarezza nelle parole di Diderot. La questione appare proprio nelle righe dalle quali questo capitolo ha preso abbrivio. Mercier, in quel contesto, immagina che il suo libro possa sopravvivere alla distruzione. Tutto ciò porta però lo scrittore a riflettere sul destino della rovina: del resto, come si è detto, essa esiste proprio nella dialettica di memoria e oblio. Un mondo nel quale si ricordasse tutto sarebbe un mondo privo di rovine. Alla catastrofe naturale e morale non sopravvive tutto. Ancora di più, al passato non è dato di scegliere, come nel caso di Ercolano e Pompei, quale sia la propria immagine destinata ad attraversare il corso dei tempi: «qual è la statua, quale il libro che galleggerà sull'abisso delle nostre arti inghiottite o abbattute dalle ingiurie (*ravages*) del tempo, o dall'ira dei re?» (Mercier, 1994, t. I, p. 983, trad. mia). Mercier non ha alcun dubbio: è il caso (*hasard*) il principio che regola la sopravvivenza delle cose umane. È così che la rovina destinata a parlare della civiltà francese a un futuro oscuro potrà essere benissimo non una grande opera di Corneille, Racine, Boileau o Voltaire, ma «un libretto disprezzato (*brochure dédaignée*)», forse non diverso dal suo *Tableau* (ivi, p. 984, trad. mia). Ciò che il presente sottovaluta, avverte Mercier, può divenire la sua immagine del futuro: la posterità, attraverso le rovine del passato, dunque, non salva l'opera migliore di un'epoca, ma riscrive la storia, ridefinendo gerarchie e rapporti di forza che il passato non aveva conosciuto. Le rovine permettono così agli uomini sopravvissuti alla catastrofe di non ricominciare dalla barbarie più assoluta, ma nemmeno dal centro della storia passata: ogni nuova vicenda umana, ai suoi albori, comincia inclinata secondo l'angolo di un passato

che è, *in un modo o nell'altro*, sopravvissuto. Continuità e contiguità della storia, nella rovina, riannodano le epoche e le civiltà lungo un percorso che non è certo né lineare né sequenziale, ma che sposta sempre l'asse della storia umana. È dall'atteso e dal noto che nasce l'inatteso (cfr. Momigliano, 1984b, p. 459).

Vi è un ultimo momento settecentesco della tensione tra catastrofe trattenuta e apocalissi che occorre mettere a fuoco e che corrisponde al punto di frattura all'altezza del quale quei due modelli di temporalità anti-tetica insistono con maggior violenza: ne *Les Époques de la nature* di Buffon apocalissi e rinvio della fine dei tempi convivono con particolare evidenza. Come si è già ricordato quest'opera inserisce le vicende della storia umana in una temporalità lineare e chiusa: il progressivo esaurimento del calore contenuto all'interno della crosta terrestre conduce il pianeta a una inevitabile morte termica. Nonostante ciò, il tempo non precipita l'uomo nella catastrofe: l'agire umano si caratterizza come un tentativo costante di modificare l'ambiente per ritardare e rinviare indefinitamente la fine dei tempi. Ampliando l'impronta che l'uomo imprime sulla Terra, i processi di raffreddamento si rallentano: per Buffon il calore si produce dal movimento, al punto che «tutti gli esseri dotati di movimento progressivo sono anch'essi altrettante piccole fonti di calore» (Buffon, 1778a, trad. it. p. 205). Al contrario, i vegetali non fanno che abbassare la temperatura locale: «una sola foresta in più o in meno basta a cambiare in un paese la temperatura: finché gli alberi levano al cielo le loro cime, attirano il freddo, diminuiscono con la loro ombra il calore del Sole, producono vapori umidi che formano nubi e ricadono in pioggia» (*ibid.*).

Disboscamenti e bonifiche, uso del fuoco e allevamento permettono così all'uomo di ampliare la durata del tempo catecontico. L'uomo diviene dunque un essere storico agendo sull'unico mobile della storia stessa: il calore. È qui che si fondano i ritmi molteplici della temporalità: la civilizzazione umana, ritardando in maniera indefinita il processo di raffreddamento del globo terrestre, dà voce alle rovine e ai monumenti della natura.

Al contrario, nell'apocalissi il tempo non esiste più e l'urgenza del presente cancella ogni passato. Lo mostra bene *Le dernier homme*, opera postuma del prete costituzionale Jean-Baptiste-François Xavier Cousin de Grainville (1746-1805)⁸⁵, pubblicata nel 1805 su iniziativa di Bernardin de

85. Sulla vicenda biografica di Cousin de Grainville, prete costituzionale che si suicida nel 1805 e il cui fratello aveva sposato la sorella di Bernardin de Saint-Pierre, si veda Kupiec (2003).

Saint-Pierre. In questo contesto, il narratore, che parla alla prima persona, racconta di essersi trovato, nel corso di un viaggio in Oriente, «vicino alle rovine di Palmira», presso quell' «antro solitario» che i siriani chiamano «la caverna della morte» (Cousin de Grainville, 1805, t. I, p. 1, trad. mia). Invitato a entrare nella grotta da una figura dallo statuto incerto, egli si trova in una specie di teatro naturale, a margine del quale Crono giace incatenato e mutilato, costretto a osservare un orologio rotto: nella caverna tutto il tempo è già accaduto e la storia si è esaurita. Palmira è, ancora una volta, una sorta di squarcio nell'intelaiatura compatta del tempo: attraverso l'urgenza delle rovine, il passato si fa contemporaneo del presente e pare divenire futuro e profezia. È così che il narratore, guidato dallo spirito celeste dei sogni e dei presagi, diviene «spettatore della scena che porterà a termine il destino dell'universo» (ivi, p. 6, trad. mia).

Con l'approssimarsi della fine dei tempi, una natura pressoché esausta non produce più esseri umani fertili, fatti salvi Omègare, l'ultimo uomo, e Syderie, l'ultima donna. È dalla loro unione che può generarsi una nuova umanità: non è questo però il progetto di dio, che vuole precipitare la storia verso un'apocalissi che la superi e la rigeneri. Al contrario, il genio della Terra, pura materia senza spirito, vuole sopravvivere ai termini stabiliti da sempre e cerca di forzare la storia e di prolungare la durata – egli è un essere catencotico –, producendo presagi fallaci e menzogneri che tentano di mutare il futuro degli uomini. È il governo del tempo – quello passato dei ricordi di Adamo, primo uomo, che torna a riscattare sé stesso attraverso l'ultimo dei suoi discendenti e quello futuro della profezia – a funzionare da motore nelle vicende del romanzo e della storia degli uomini. Sempre proiettata in un altrove temporale, l'umanità agisce in un presente che è attraversato da tempi molteplici.

Alla fine dei tempi, però, la storia si esaurisce e tutto diviene un punto: Omègare e Syderie non prolungano oltre i termini stabiliti da sempre le vicende degli uomini e l'ultimo uomo si trova di fronte alle rovine di Parigi, un attimo prima della fine dei tempi. Il corso della Senna, come nel passo di Mercier riportato in apertura di capitolo, si è interrotto; il Louvre e la sua colonnata, ancora una volta, sono scomparsi: «Sono questi i resti di quella città superba i cui minimi movimenti mettevano in agitazione i due Mondi? Non vi trovo nemmeno una rovina, una sola pietra sulla quale possa versare le mie lacrime» (ivi, t. II, p. 85, trad. mia). «Anche le rovine sono morte» (ivi, p. 86, trad. mia), esclama Omègare, dando valore nuovo a quel *topos* classico secondo il quale anche le pietre possono morire (cfr. *supra*, *Introduzione*). Tuttavia, ciò che manca a Parigi non sono i resti mate-

riali del passato, ma l'estensione densa del tempo che li inserisca in una trama continua. L'Apocalissi chiude il tempo della storia e lo risolve in escatologia: cancellando l'atteso – la continuità delle vicende degli uomini –, essa impedisce anche all'inatteso, e alla sua infinita misura, di sorgere. È così che anche la statua di Napoleone I, nella quale Omégare si imbatte, non evoca più alcun ricordo: essa non è che una maceria che parla solo di sé stessa e non più dei tempi che furono e che saranno (cfr. Cousin de Grainville, 1805, t. II, pp 86-8). È cancellando «l'enorme profondità del tempo» che l'apocalissi fa venire meno le rovine e, con esse, l'umanità.

Le rovine della Rivoluzione

6.1

Le Jugement dernier des rois

Un SANS-CULOTTE FRANCESE, *dopo aver fatto sistemare in semicerchio tutti i re, e prima di abbandonarli:*

Mostri coronati! Tutti avreste dovuto morire di mille morti sul patibolo: ma dove si sarebbero potuti trovare dei boia disposti a sporcarsi le mani con il vostro sangue vile e corrotto? Vi lasciamo ai vostri rimorsi o, meglio, alla vostra rabbia impotente.

Eppure, ecco qui gli autori di tutti i nostri mali! Generazioni a venire, potrete crederlo? Ecco qui coloro che tenevano nelle loro mani, che muovevano i destini dell'Europa. È per l'utilità di questi vili briganti, è per il piacere di questi scellerati coronati che il sangue di uno o due milioni di uomini è stato versato quasi in ogni luogo del continente o oltreoceano. È in nome, o per ordine, di questa ventina di animali feroci, che delle province intere sono state devastate, delle città popolate rese mucchi di cadaveri e di cenere, delle famiglie numerosissime violentate, spogliate e ridotte alla fame. Questo gruppo infame di assassini politici ha tenuto in scacco delle grandi nazioni e ha rivolto gli uni contro gli altri popoli fatti per essere amici e nati per vivere da fratelli. Ecco qua quei macellai di uomini in tempo di guerra, quei corruttori della specie umana in tempo di pace. È dal centro delle corti di questi esseri immondi che esalava in tutte le città e sulle campagne il contagio di tutti i vizi. Esisterà mai una nazione che abbia, allo stesso tempo, un re e dei costumi (*mœurs*)? [...].

Razze future! Perdonerete mai ai vostri buoni antenati questo eccesso di avvillimento, di stupidità e di abnegazione? Natura, affrettati a portare a compimento l'opera dei sans-culottes, soffia il tuo fiato di fuoco su questi scarti della società e fai rientrare per sempre i re nel niente dal quale non sarebbero mai dovuti uscire. [...]

IL RE DI NAPOLI

Ma ecco il vulcano che sembra volerci mettere tutti d'accordo: una lava incandescente scende dal cratere e avanza verso di noi. Numi!

IL RE DI SPAGNA

Nostra Signora buona, soccorreteci!... se sopravvivo mi faccio sans-culotte.

IL PAPA

E io prendo moglie.

CATERINA [di Russia, *N.d.R.*]

E io passo con i Giacobini o i Cordiglieri.

Il vulcano comincia a eruttare: getta sul teatro delle pietre, dei carboni ardenti... ecc. Si ha l'esplosione: il fuoco assedia i re da ogni parte; cadono, consumati nelle viscere della terra semiaperta (Maréchal, 1794, pp. 24-7, 35-6, trad. mia).

Sono queste le scene decisive de *Le Jugement dernier des rois*, «profezia in un atto» (ivi, p. 1, trad. mia), scritta da Pierre Sylvain Maréchal (1750-1803), futuro estensore del *Manifeste des Égaux* di ispirazione babuvista, e rappresentata sul radicale Théâtre de la République nel vendemmiaio dell'anno II (ottobre 1793)¹. La pièce è ambientata in un'isola *volcanisée* – termine che si diffonde proprio in quegli anni² – sulla quale vive un vecchio francese che, risoluto a ottenere giustizia di fronte agli arbitrii dell'Ancien Régime, ha finito per essere esiliato in quel luogo vent'anni prima. Poco dopo la Rivoluzione francese, che ha assunto nella profezia di Maréchal una dimensione europea³, approda sull'isola una spedizione di sans-culottes di tutte le nazioni d'Europa, incaricata di deportare in un luogo inospitale tutti i re detronizzati. I sans-culottes deducono la presenza dell'abitante dell'isola dalle tracce dei suoi passi e ne scoprono le inclinazioni da un'incisione su una roccia che ne esprime le convinzioni: «Meglio avere per vicino un vulcano che un re. Libertà. Uguaglianza» (ivi, p. 1, 4, trad. mia). Il vecchio esule, incontrati i sans-culottes, è così informato da essi della situazione politica del vecchio continente – «non vi sono più re in Europa» (ivi, p.

1. Su Pierre Sylvain Maréchal, avvocato, ateo e redattore del giornale intitolato la «Révolution de Paris» cfr. Dommanget (1950); Soboul (2005, pp. 715-6). Sul teatro rivoluzionario cfr. Carlson (1966); Hamiche (1973). Su *Le Jugement dernier des rois* si vedano Proust (1974; 1975); Frantz (2000), che hanno sottolineato la dimensione *carناسcalesca*, nel senso bachtiniano, dell'opera di Maréchal. Didier ha invece mostrato come *Le Jugement dernier des rois* permetta di indagare la funzione propagandistica del teatro rivoluzionario e la sua capacità di agire sulle masse (cfr. Didier, 1989). Rütten ha declinato tale tema, mettendo in tensione l'immaginario che suscita la pièce dei Maréchal con i simboli e le immagini delle stampe e delle feste rivoluzionarie (cfr. Rütten, 1989).

2. Su «*volcanisé*» e «*volcaniser*» cfr. Gohin (1903, p. 281); Delon (1988, pp. 194-8); Abramovici (2005, p. 91); Miller (2011, p. 162). Sul vulcano rivoluzionario si veda anche McCallam (2006). Sull'inversione in Maréchal della funzione dell'isola, *topos* illuminista e moderno del luogo separato dove è possibile costruire una società del *bonheur*, si veda Matyaszewski (2020).

3. «L'esempio dei francesi ha dato frutti», scrive Maréchal (1794, p. 9, trad. mia).

7, trad. mia) – e, dopo una rapida lezione di lessico rivoluzionario base che gliene rende chiari i principali neologismi – “sans-culotte” e “ghigliottina” su tutti –, egli aderisce entusiasticamente alla causa della Rivoluzione e decide di tornare in patria: «fratelli miei, figli miei, anch’io sono un sans-culotte!» (ivi, p. 12, trad. mia).

L’isola, con il suo inquietante vulcano, è allora libera e può servire da prigione per i re: la convenzione europea rivoluzionaria ha stabilito per tutti i monarchi – tranne uno, che è stato ormai ghigliottinato – una punizione esemplare e dolorosa. Abbandonati a loro stessi, i re, il Papa e Caterina II di Russia si rivelano incapaci di provvedere ai propri bisogni e, litigiosi ed egoisti, si lasciano andare ai comportamenti più indegni, strappandosi il cibo dalle mani e rievocando vecchi conflitti mai sopiti. Ben presto, però, come si è letto in apertura del capitolo, il vulcano si risveglia e, completando l’opera dei sans-culottes, cancella dalla Terra la traccia stessa dei sovrani europei, inghiottendoli in una festosa eruzione che, in una *machinerie* basata sull’uso della polvere da sparo e del salnitro, spande sulla scena pietre e tizzoni ardenti.

La stampa del 1793 sottolineò come il pubblico accolse con entusiasmo l’opera: «Mai una pièce non eccitò trasporti più vivi, perché non si sono mai trattati temi così all’unisono con i desideri degli spettatori, tanto gloriosi per i francesi e di un interesse più generale». «Il parterre e tutta la sala – continua la “Feuille du salut public” del 29 vendemmiaio dell’anno II (20 ottobre 1793) – sembravano composti da una legione di tirannicidi, pronti a lanciarsi sulla specie leonina conosciuta sotto il nome di re» (“Feuille du salut public”, 1793, p. 3, trad. mia)⁴. Lo stesso Comitato di Salute Pubblica sostenne l’opera di Maréchal, acquistando tremila copie della stampa della pièce e donando un significativo quantitativo di salnitro necessario a simulare l’esplosione finale del vulcano (cfr. Rütten, 1989, p. 5; Miller, 2011, p. 139). Quest’ultimo donativo non fu di poco conto, dato che il salnitro, materiale fondamentale per la produzione della polvere da sparo, era, negli anni della guerra tra le monarchie europee e la Francia repubblicana, materia rara e fondamentale per la salvezza della nazione, al punto che, poco dopo la prima messa in scena de *Le Jugement dernier des rois*, con il decreto del 14 frimaio dell’anno II (4 dicembre 1793), la Convenzione nazionale invitò tutti i cittadini a una campagna di raccolta domestica,

4. Su *Le Jugement dernier des rois* e il suo successo si veda anche Mercier (1797, t. III, p. 237), che sottolinea l’attenzione per i costumi nazionali di Maréchal. Su questo punto cfr. Didier (1989, p. 175).

giardino per giardino e stalla per stalla, del salnitro, facendone il fulcro del sostegno civile all'azione militare della Rivoluzione. Anche scienziati come Antoine François de Fourcroy e Antoine Lavoisier tennero in quei mesi dei corsi sulla produzione del salnitro al Muséum d'histoire naturelle, affinché i loro allievi potessero diffonderne le tecniche in tutta la Francia. La campagna governativa giunse al suo culmine nel ventoso di quell'anno (marzo 1794) quando, a Parigi, si tenne una festa del salnitro, assurto ormai a simbolo dell'impegno popolare per la Rivoluzione⁵.

Se dal salnitro, dunque, dipendeva la sopravvivenza della Francia rivoluzionaria, la decisione del Comitato di Salute Pubblica di donarne una quota per la messa in scena de *Le Jugement dernier des rois* trasformava la pièce teatrale in un centro della politica culturale e militare dell'epoca. Cosa vi era in gioco nell'opera di Maréchal? Perché i rivoluzionari del 1793 vi riconoscevano qualcosa di decisivo per le sorti e per la comprensione della Rivoluzione stessa?

A ben vedere, il salnitro, ne *Le Jugement dernier des rois*, risolve la pièce e fa emergere un'immagine della Rivoluzione che si sovrappone, quasi senza soluzione di continuità, alla natura – «Natura, affrettati a portare a compimento l'opera dei sans-culottes» – e che permette di interrogarne l'intelaiatura temporale. L'opera di Maréchal è infatti una profezia, vale a dire un tentativo di indagare le linee e le traiettorie che dal passato e dal presente conducono al futuro. È in particolare il vulcano a costituire il mediatore tra la rivoluzione-natura e il tempo: la lava, a differenza della ghiottina, fa «rientrare per sempre i re nel niente dal quale non sarebbero mai dovuti uscire», cancellandoli improvvisamente dalla storia. Tuttavia, la pièce si interrompe proprio con l'eruzione del vulcano: cosa permane, dunque, dell'Ancien Régime nell'epoca rivoluzionaria? Cosa sopravvive nella distruzione? Tale questione, del resto, non doveva apparire peregrina a Maréchal che, pochi anni prima, aveva indagato il rapporto tra memoria e oblio nelle *Antiquités d'Herculanum* (1780-1782)⁶, collocandosi proprio all'altezza di uno più decisivi nodi dell'indagine settecentesca sulle forme della temporalità. Se il Vesuvio, a Pompei e a Ercolano, aveva originato una peculiare rovina, un altro vulcano giungeva ora, a margine della Rivoluzio-

5. Sul salnitro e la campagna di raccolta dello stesso durante l'epoca rivoluzionaria si veda Miller (2011, pp. 94-100).

6. Le *Antiquités d'Herculanum* sono una raccolta di incisioni di François-Anne David, ciascuna delle quali è accompagnata da una spiegazione di Maréchal.

ne, a ridefinire tutta una forma della temporalità⁷. Ne *Le Jugement dernier des rois* la Rivoluzione interroga il tempo e la logica delle continuità e delle discontinuità tra il passato, il presente e il futuro: il 1789, nello specchio dell'opera di Maréchal, ripensa sé stesso come storia e, pertanto, allenta e riarticola la grammatica della rovina che era sorta tra Lisbona e il Vesuvio.

6.2

«*Montagne sainte! Devenez un volcan!*»

Nel *Rapport sur les crimes de l'Angleterre envers le peuple français, & sur ses attentats contre la liberté des nations* declamato a nome del Comitato di Salute Pubblica il 7 pratile dell'anno II (26 maggio 1794), Bertrand Barère de Vieuzac (1755-1841)⁸ delinea un'efficace e duratura immagine della Rivoluzione: «Ecco i sentimenti di ogni francese, poiché sa di appartenere a una *nazione rivoluzionaria come la natura*, potente come la libertà, e ardente come il salnitro che essa strappa alle viscere della Terra» (Barère de Vieuzac, 1794, p. 35, trad. mia). Cosa significa che la Francia sia «rivoluzionaria come la natura»? Di quale natura si tratta? Forse dell'Iside madre di ogni cosa, la cui statua fu esposta in Place de la Bastille in occasione della Festa dell'Unità e dell'Indivisibilità organizzata da Jacques-Louis David il 23 termidoro dell'anno I (10 agosto 1793)⁹. La sovrapposizione tra natura e salnitro sembra però far propendere per tutt'altro immaginario, che pare riannodarsi al vulcanismo de *Le Jugement dernier des rois*. A confermarlo è la *Continuation des causes secrètes de la Révolution du 9 au 10 thermidor*, nel quale Joachim Vilate (1767-1795), noto con il soprannome di Sempronius Gracchus Vilate, giurato del tribunale rivoluzionario, cerca di smarcar-

7. Sulla centralità dell'indagine sulla temporalità ne *Le Jugement dernier des rois* cfr. Didier (1989, p. 176, trad. mia), che mostra come Maréchal si proponga qui di «costruire un futuro» e interpreta l'opera in chiave utopica. Sul presunto tempo utopico di Maréchal cfr. anche McCready (2001).

8. Bertrand Barère de Vieuzac, avvocato e rappresentante del Terzo Stato, fu uno dei personaggi maggiori della Rivoluzione, nonché il fondatore de "Le point du jour" (1790-1791), influente giornale rivoluzionario. Mantenne spesso un atteggiamento di mediazione e di negoziazione, schierandosi alternativamente con i Girondini e con i Giacobini. Fu eletto nel Comitato di salute pubblica (1793), di cui divenne il portaparola. Durante la crisi di termidoro assunse un atteggiamento attendista, che non gli evitò però la prigionia in Madagascar, durante la quale riuscì a evadere. Dopo il colpo di stato di Napoleone fu amnistiato. Cfr. Soboul (2005, pp. 74-7).

9. Sull'Iside rivoluzionaria cfr. Miller (2011, pp. 1-2); Hadot (2004, trad. it. pp. 266-7); Baltrušaitis (1997, pp. 27-79).

si – senza riuscirvi, dato che sarà ghigliottinato nel maggio 1795 – dal suo passato robespierrista. È proprio in questo senso che Vilate riprende e commenta il discorso di Barère sulla «nazione rivoluzionaria come la natura»:

Da allora, Barère ha detto alla tribuna nazionale: «i francesi sono rivoluzionari come la natura». Empi adulatori! Perdendo di vista le sue toccanti attrattive che si esprimono nel rinnovamento di tutte le sue produzioni, nel suo procedere lento e maestoso nel corso successivo degli astri, negli elementi, nel flusso e nel riflusso dell'oceano, essi l'hanno considerata solo nelle sue convulsioni accidentali, nell'eruzione dei vulcani, nei terremoti di Lisbona e di Sicilia (Vilate, 1794, p. 22, trad. mia).

Le parole di Barère e Vilate costituiscono un esempio di come il linguaggio della storia naturale permei, fin dall'inizio della Rivoluzione, il discorso politico, strutturandone e indirizzandone la comprensione¹⁰. Il dialogo intertestuale tra i due permette però non solo di sottolineare un tratto maggiore della retorica rivoluzionaria – quello che fa coincidere «immaginario scientifico e immaginario politico» (Nannoni, 1991, p. 45, trad. mia) – ma, allo stesso tempo, sembra anche suggerire una possibile traiettoria di indagine sulla questione. Se negli ultimi anni si sono infatti moltiplicati gli studi sulle metafore naturali che innervano il linguaggio rivoluzionario, offrendo un quadro sulle singole occorrenze delle immagini¹¹, Barère e Vilate paiono sottolineare come lo sguardo possa essere indirizzato non solo all'analisi puntuale della metafora e dei suoi usi, ma anche all'indagine sulla logica e sui presupposti che strutturano le comparazioni, vale a dire sui caratteri che informano l'idea di natura. Un esempio può essere utile al-

10. «Il linguaggio usato dai rivoluzionari e le metafore con cui hanno concettualizzato il lavoro che stavano svolgendo hanno contribuito a strutturare la comprensione della Rivoluzione da parte dei cittadini» (Miller, 2011, p. 3, trad. mia).

11. Mary Ashburn Miller, nel suo *A Natural History of Revolution: Violence and Nature in the French Revolutionary Imagination, 1789-1794* (2011), ha studiato quattro metafore principali della Rivoluzione: il terremoto, il lampo, l'opposizione tra la montagna e la palude e il vulcano, sostenendo che esse hanno il ruolo di naturalizzare e giustificare la violenza rivoluzionaria. Olivier Ritz, nel suo *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution* (2016), non si è limitato a indagare le metafore connesse alla violenza, ma ha interrogato i molti modi nei quali il discorso sulla Rivoluzione si sovrappone a quello sulla natura. Sull'importanza delle metafore per la Rivoluzione si vedano anche De Baecque (1993) e Vasak (2007). Quest'ultima, in particolare, ha sottolineato come i fenomeni naturali – quelli meteorologici in particolare – siano fondamentali per delineare un discorso metaforico che organizza e rende comprensibile il mondo: «la meteorologia può essere colta globalmente come una metaforica, vasta immagine del mondo che stringe dei nessi complessi tra il soggetto e ciò che non è lui stesso» (ivi, p. 33, trad. mia).

la comprensione. In momenti differenti della Rivoluzione, la metafora del vulcano è stata utilizzata ora per indicare l'instabilità costitutiva dei governi rivoluzionari (cfr. Miller, 2011, pp. 146-9), ora invece per rivendicare il vigore e la forza distruttiva della politica giacobina (ivi, pp. 149-63). Anche se gli usi di una medesima immagine assumono valori polemici e tonalità morali contraddittorie, ciò non toglie che, in tutti i casi, permanga una stessa comprensione dei presupposti della metafora: come sottolinea Vilate, il vulcano oppone a un procedere lento e regolare della natura una logica della convulsione. Il vulcano parla cioè di un certo funzionamento della natura che si colloca *prima* – al di qua – di ogni posizionamento politico e che costituisce la cornice comune che può originare il dibattito.

Barère e Vilate permettono cioè di osservare non tanto gli usi politici delle metafore naturali, ma i modi nei quali il discorso naturale e quello politico si sovrappongono. Nella Francia della Rivoluzione non si assiste infatti alla trasposizione passiva dell'uno sull'altro, ma a una traduzione di linguaggi che trasferisce e sovrappone problemi e dibattiti, producendo, nello spostamento e al confine tra i saperi, senso e significato. Come ha sostenuto Olivier Ritz, «il discorso scientifico influenza i dibattiti politici, e viceversa» (Ritz, 2016, p. 162, trad. mia): gli studi sui terremoti e sulle catastrofi, sulle eruzioni vulcaniche e sui fulmini non solo indirizzano la comprensione delle vicende politiche, ma anche le categorie che permettono di interrogare queste ultime riarticolarono i dibattiti scientifici e ne spostano il piano. L'intreccio tra scienza e politica sta al centro stesso della Rivoluzione e delle sue varie fasi: una certa idea di natura rimanda a una precisa immagine della politica, e viceversa. È così che l'innesto della politica sulla natura diviene uno degli assi portanti della proposta di riforma educativa di Bernard Germain de Lacépède (1756-1825), allievo di Buffon, futuro deputato all'Assemblea nazionale e guardia del Cabinet d'histoire naturelle del Jardin du Roi: la comprensione delle rivoluzioni naturali prepara quella delle rivoluzioni politiche¹², al punto da stabilire un vero e proprio «nesso cognitivo» tra le due (Miller, 2011, p. 57, trad. mia). Tale interazione si mantiene costante anche nell'epoca napoleonica: come ha notato Ritz, «i decenni 1795-1815 sono anche quelli di una normalizzazione scientifica,

12. «Non sarà ancora più interessante seguire le rivoluzioni morali (*révolutions morales*), la nascita e la caduta degli Imperi e tutti gli effetti del genio, delle virtù e delle passioni, propri a questa Terra di cui avrà studiato le rivoluzioni fisiche (*révolutions physiques*) e sulla quale avrà notato ovunque la traccia della forza potente che rilavora, organizza e forma senza posa i frammenti di tutti gli esseri colpiti e distrutti dal tempo?» (Lacépède, 1790, p. 25, trad. mia).

nella misura in cui le scienze contribuiscono a stabilire delle nuove norme proponendo dei modelli naturali di ordine» (Ritz, 2016, p. 187, trad. mia).

In sintesi e in definitiva, le metafore naturali rimandano al dibattito sulla natura e sui suoi presupposti (cfr. *ivi*, p. 17): sostenere, con Barère, che la Francia sia «rivoluzionaria come la natura» significa, come mostra Vilate, rimandare a una certa idea di natura. Quest'ultima è infatti una categoria conflittuale e mobile, che scienze e politica non cessano di tentare di indagare, appropriandosene: natura, negli anni Novanta del Settecento, si dice in molti modi. Attraverso di essa, si definisce così un'immagine della Rivoluzione e del suo agire: le metafore naturali ne interrogano l'identità attraverso l'indagine sugli assi portanti che ne costituiscono l'intelaiatura concettuale. In particolare, il discorso di Vilate mette a fuoco uno dei presupposti – certamente non l'unico, ma quello più significativo per la nostra indagine – della natura rivoluzionaria: commentando Barère, emergono due immagini in tensione della natura che differiscono tra loro poiché si definiscono in relazione a forme differenti della temporalità che gli è propria¹³. Da un lato, appare una natura regolata da una legalità ciclica, modellata sul movimento degli astri e su processi totalmente reversibili – il flusso e il riflusso degli oceani, il ritorno delle stagioni –; dall'altro, invece, si mostra una natura che agisce per salti e fratture, secondo una logica della temporalità irreversibile e catastrofica. Nel tentativo di comprendersi, la Rivoluzione si appropria così dei dibattiti settecenteschi sulla temporalità naturale: nelle parole di Vilate è il terremoto di Lisbona, luogo di origine metaforica dell'indagine settecentesca sull'irreversibilità della legge naturale e sulle rovine della natura (cfr. *supra*, CAP. 1), a costituire il modello della Rivoluzione. Attraverso i vulcani e i terremoti essa interroga il proprio rapporto con il tempo, vale a dire indaga l'intreccio del passato e del futuro nel presente: il Vesuvio e il terremoto di Lisbona conducono così la rovina – quella forma di temporalità irreversibile che articola una dialettica tra memoria e oblio – al centro della Rivoluzione.

Del resto, la centralità dei terremoti e dei vulcani per la comprensione della Rivoluzione non rimane confinata al testo di Vilate. È ancora il sisma di Lisbona del 1755 ad apparire con urgenza all'inizio delle *Réflexions préliminaires* dell'*Histoire générale et impartiale des erreurs, des fautes et des crimes commis pendant la Révolution française* (1796-1797) del giornalista Louis-Marie Proudhomme (1753-1830), laddove egli si domanda se «una

13. Sulla temporalità come piano sul quale si definisce la Rivoluzione si veda anche Ritz (2016, pp. 161-88).

grande rivoluzione sia come un vulcano o un terremoto» (Proudhomme, 1796, p. II, trad. mia). Pochi anni prima, a vulcani e terremoti era ricorso Edmund Burke, nelle sue *Reflections on the Revolution in France* (1790), tradotte in francese nell'anno della loro pubblicazione originaria: nella celebre critica dell'autore irlandese, quella francese appare come una «rivoluzione vulcanica (*volcanic revolution; révolution volcanique*)» (Burke, 1790, trad. fr. p. 126, trad. mia) che spande «sotto terra un mormorio profondo» al punto da far «temere un terremoto generale in tutta l'estensione del mondo politico» (ivi, p. 332, trad. mia).

L'occorrenza più celebre del vulcano nella vita pubblica della Rivoluzione è però quella che appare nel discorso alla convenzione del 7 settembre 1793 di Pierre-Gaspard Chaumette (1763-1794)¹⁴:

E voi, Montagna per sempre celebre nelle pagine della storia, siate il Sinai dei francesi! gettate in mezzo alle saette i decreti eterni della giustizia e della volontà popolare! Incrollabili in mezzo alle tempeste addensate dall'aristocrazia, agitatevi e tremate alla voce del popolo. Il fuoco concentrato dell'amore per il bene pubblico ha gorgogliato abbastanza a lungo nei vostri fianchi, lasciatelo erompere violentemente! Santa montagna! diventa un vulcano la cui lava ardente distrugga per sempre la speranza dei malvagi e bruci i cuori in cui si trova ancora l'idea di regalità (*Procès verbal de la Convention nationale*, 1793, pp. 86-7, trad. mia).

Chaumette, rivolgendosi ai montagnardi, vale a dire ai deputati più radicali della Convenzione, ricorre all'immagine del vulcano per indicare il rapporto che la Rivoluzione deve intrattenere con il proprio passato: occorre *distruggere per sempre* l'idea di regalità, dando una torsione irreversibile alla storia e impedendo ogni movimento retrogrado¹⁵, fosse anche solo quello della memoria. La stessa idea traspare anche nell'immagine, concepita verso la fine del 1793 da Pierre-Michel Alix, e intitolata *Le triomphe de la Montagne*: la Montagna si fa qui un vulcano che veglia su dei sans-culottes che danzano attorno a un albero della libertà, mentre essa spande dei fulmini che colpiscono degli esseri infernali che nuotano in una palude – chiaro

14. Pierre-Gaspard Chaumette, detto Anassagora a causa del suo ateismo, fu uno dei principali animatori del movimento dei sans-culottes. Fu uno dei promotori della legge sui sospetti e di quella sulla creazione di una armata rivoluzionaria. Si pronunciò spesso in favore di misure moralizzatrici (chiusura delle case da gioco, proibizione delle lotterie e della prostituzione). Fu avverso ai giacobini (per le posizioni radicalmente anticristiane, che conflissero con l'offensiva di Danton e Robespierre in difesa della tolleranza). Fu condannato e giustiziato il 13 aprile 1794. Cfr. Soboul (2005, pp. 213-4).

15. Sul discorso di Chaumette cfr. Miller (2011, pp. 149-50); Ritz (2016, pp. 62-3).

riferimento ai moderati centristi del Marais. Analogamente, ne *Le Jugement dernier des rois*, al vulcano è chiesto di cancellare i re dalla storia e la montagna, scrive ancora Charles-Louis Tissot nella sua pièce intitolata *Les Salpêtriers républicains*, è «un vulcano, il terrore (*effroi*) del tiranno» (Tissot, 1794, p. 8, trad. mia).

L'immagine vulcanica, dunque, ridefinisce la temporalità della Rivoluzione a stretto contatto con la catastrofe e con l'irreversibile: il termine stesso "rivoluzione" a fine Settecento è al centro di una tensione semantica che lo fa oscillare dal plurale al singolare, dal movimento ripetuto e ciclico degli astri a quello unico e irripetibile della storia della Terra. È proprio all'interno di una rete di discorsi che la reinserisce nel contesto dei terremoti e dei vulcani, che la rivoluzione scivola dal piano del ripetibile a quello dell'irreversibile¹⁶. Lo mostra bene un passo dell'*Histoire philosophique de la Révolution de France* di Antoine-Étienne-Nicolas Fantin-Desodoards (1738-1820): «l'anima dell'osservatore, soggiogata dal quadro di una Rivoluzione così sorprendente, la compara a quelle incredibili convulsioni fisiche che cambiarono in passato la configurazione del globo che abitiamo» (Fantin-Desodoards, 1797, p. 19, trad. mia). È la storia politica che, attribuendo agli eventi francesi il nome di "rivoluzione" e riconoscendone il carattere straordinario, accelera uno slittamento semantico già in corso: anche in questo caso, come vuole Lacépède, la comprensione delle rivoluzioni fisiche si salda a quella delle rivoluzioni politiche. Tale scivolamento del senso è tutt'altro che lineare: in alcuni casi, le rivoluzioni politiche e quelle naturali appaiono ancora inserite in un tempo ciclico, attraversato dalla logica della rigenerazione attraverso la distruzione. È questo il caso di una battuta che «la citoyenne femme Villiers», come recita il frontespizio della pièce *Barra, ou la mère républicaine*, attribuisce a Dorothee Barra, la madre del giovane soldato Joseph Barra, ucciso a tredici anni dai controrivoluzionari in Vandea: «Le rivoluzioni dei governi, simili alle grandi crisi della natura, sconvolgono tutto, così da rigenerare tutto. Infelicità, senza dubbio, per coloro che sono colpiti dalle esplosioni dell'uno o dell'altro vulcano!» (Villiers, 1793, p. 26, trad. mia).

Molto più spesso però, la Rivoluzione, sovrapponendosi all'azione dei vulcani e del terremoto, acquisisce un carattere *Brusco* e improvviso, che pare segnare una cesura nella continuità del tempo: «Una rivoluzione così generale come quella che sta avvenendo nel Governo francese», si legge in una

16. Sul termine "rivoluzione" e le sue oscillazioni semantiche intorno alla Rivoluzione cfr. Rey (1989, pp. 21-193); Lüsebrink, Reichardt (1988).

circolare del 16 novembre 1791 del ministero della Giustizia, «dei movimenti tanto vasti e rapidi che, in due anni, hanno cambiato tutti i rapporti tra i cittadini, non si sono potuti effettuare in quell'ordine costante e inalterabile che costituisce l'armonia sociale. Il brusco passaggio dallo stato antico allo stato di libertà si è necessariamente accompagnato a *scosse violente* [corsivo mio], e di conseguenza a grandi disordini» (“Gazette des tribunaux ou Recueil de Jurisprudence et de législation”, 1792, p. 47, trad. mia).

È proprio tale aspetto della struttura temporale che riannoda rivoluzione e catastrofe naturale che Louis-Sebastien Mercier esplora ne *Le nouveau Paris* (1797), l'opera che egli dedica alla Parigi rivoluzionaria. Nel secondo capitolo del testo, significativamente intitolato *Esplosione*, Mercier discute del tentativo di scrittori e giornalisti di individuare le cause della Rivoluzione:

Rido di pietà quando vedo una moltitudine di scrittori che vogliono fissare le cause della Rivoluzione, cercandone gli autori e ignorando che in politica ogni giorno ne fa nascere un altro, che *ogni giorno è, o può essere, una nuova rivoluzione* [corsivo mio], così *come in un terremoto* [corsivo mio] ogni scossa ha una direzione particolare – orizzontale, verticale, diagonale, spesso opposta (Mercier, 1797, t. I, p. 13, trad. mia).

Come in un terremoto, così nella storia politica piccole cause si accumulano fino ad arrivare a un punto di rottura che dà origine a fenomeni imprevedibili e irreversibili. Tuttavia, la Rivoluzione adegua il modello del terremoto alle sue esigenze: se, come si è mostrato, nella comprensione settecentesca del sisma, la continuità dà origine alla discontinuità, tale paradigma appare *accelerato* a partire dal 1789. A ogni accadimento ne succede immediatamente un altro e ciascuno di essi è una scossa di terremoto o un'eruzione vulcanica che ridefinisce e sposta drammaticamente l'inclinazione dell'asse generale degli eventi: le discontinuità si accalcano l'una sull'altra, togliendo spazio e peso al continuo. Per Mercier, la Rivoluzione non articola la dialettica tra atteso e inatteso, ma disarticola costantemente l'intreccio del tempo – la catena degli eventi –, producendo sempre e di nuovo l'inatteso. Tutta la Rivoluzione è fatta da singole rivoluzioni – da accadimenti rivoluzionari –, al punto che il nesso temporale tra gli eventi si rarefa: se, come scrive madame de Staël nel *De l'influence des passions* (1796), quello della Rivoluzione è un «tempo incommensurabile (*temps incommensurable*)» (Staël, 1796, p. 7; cfr. Lotterie, 2007), ciò accade poiché lo spazio tra ogni evento si allarga indefinitamente, facendo di ciascuno di essi l'inizio di una storia che ridefinisce radicalmente il piano della

storia stessa¹⁷. La commensurabilità del tempo ha infatti a che fare con la continuità che nasce qualora fatti ed eventi siano inseriti in una catena temporale omogenea: le rivoluzioni costanti che compongono la Rivoluzione introducono, sempre e in ogni momento, una *nuova unità di misura della storia*. L'incommensurabilità del tempo è l'espressione della percezione di un cambiamento *brusco* e continuo.

La Rivoluzione appare pertanto come il tempo di una catastrofe costante e sempre rinnovata, che sovrappone l'*irreversibile* con l'*imprevedibile*. È così che coloro che hanno tentato di anticiparne gli sviluppi, continua Mercier in *Esplosione*, non solo sono stati irrevocabilmente disillusi dagli eventi, ma sono stati anche travolti dall'eruzione di «quel gran vulcano»: «gli scrittori hanno voluto che la lava colasse da un lato invece che da un altro; tale lava ha spazzato via il giornalista e la sua penna» (Mercier, 1797, t. I, p. 15, trad. mia). Le parole di Mercier permettono di notare come l'accelerazione del catastrofico che la Rivoluzione francese porta con sé non consenta all'osservatore di porsi a distanza dalla catastrofe stessa per osservarla: egli, scrive Fantin-Desodoards nel passo subito successivo a quello citato in precedenza dell'*Histoire philosophique de la Révolution de France*, è sempre «collocato al centro del vulcano» (Fantin-Desodoards, 1797, p. 19, trad. mia). La catastrofe rivoluzionaria appare così come una sorta di tempo sospeso, un punto che, senza negarli, occulta i rapporti del presente con il passato e il futuro. La politica, appropriandosi del discorso sulla catastrofe che era nato a margine del terremoto di Lisbona del 1755, ne muta pertanto i tratti e la grammatica: collocando l'osservatore dentro il processo stesso che produce la rovina rende quest'ultima e l'estensione del tempo che in essa si deposita invisibili. La Rivoluzione, attraverso l'immagine del vulcano e del terremoto, si situa nell'atto sempre rinnovato che nega il tempo: in ogni istante, la catastrofe riattiva la dialettica che produce le rovine, senza dare loro il tempo di divenire tali. Dall'interno del vulcano si vede l'eruzione e non il modo nel quale essa riconfigura il mondo: della dialettica tra memoria e oblio e tra distruzione e conservazione non rimane che il sospetto di una dialettica possibile e una rovina appena accennata. Se quella della Rivoluzione non è propriamente una catastrofe senza rovine, essa è una catastrofe che non sa, né può sapere, alcunché delle sue rovine.

17. Su madame de Staël e il suo contesto e per un'indagine sulla centralità della categoria di "accelerazione" nei tentativi della Rivoluzione di pensare sé stessa cfr. Paoletti (2017).

Vandali illuminati? Le rovine senza il tempo

Fin dal luglio 1789 la dimensione urbana della Rivoluzione rende necessario al popolo di Parigi e ai rappresentanti del Terzo Stato di definirsi in relazione ai monumenti che, nella città di allora, mettono in scena, incisi nella pietra, i rapporti e le dinamiche di potere. È perché si trova sulla strada che conduce dalla capitale a Versailles, vale a dire sulla via che, più di ogni altra, rappresenta il privilegio nobiliare, che il 12 luglio 1789 i parigini saccheggiano e danno alle fiamme la Barriera doganale della Conférence, decapitando la statua della Normandia che, probabilmente, scambiano per quella della Francia reale¹⁸. Due giorni dopo, come è noto, è la Bastille a essere assaltata, in ragione del suo valore strategico e simbolico¹⁹: supposto arsenale, la prigione incarna prima di tutto lo spirito del potere dispotico della *lettre de cachet*. Fin dal giorno successivo, i parigini cominciano a smantellare la fortezza, ma ben presto l'astronomo Jean Sylvain Bailly, appena nominato sindaco della capitale, trasforma l'iconoclastia spontanea in un progetto pubblico di demolizione (cfr. Clay, 2012, pp. 25-37). Di fronte a tali eventi, il 15 luglio, il giornale "Révolution de Paris", pubblicato dal già citato Louis-Marie Proudhomme, esulta e celebra tale decisione:

Infine, fu stabilita la demolizione della Bastille; vi erano impiegati migliaia di lavoratori. Questa tana spaventosa dell'infernale dispotismo, che durò per così tanti secoli, che tante volte ha fatto rabbrivire, ha oltraggiato l'umanità, ha inghiottito tante vittime innocenti, sarà totalmente cancellata e, al suo posto, sarà elevato un monumento all'augusta libertà! Orribili uomini, tiranni del popolo, sparite, il vostro regno è passato! (Proudhomme, 1789, p. 23, trad. mia).

Fin da subito, dunque, la Rivoluzione si trova costretta a confrontarsi con il senso politico della *distruzione dei monumenti*: se l'iconoclastia rivoluzionaria è apparsa agli studiosi ora come l'atto di una folla inferocita, ora invece come il tentativo di codificare la superficie della città attraverso un nuovo universo di simboli, originandosi spesso nella sovrapposizione di competenze e di poteri e nella dialettica tra le spinte popolari e il controllo strategico delle classi dirigenti²⁰, essa può essere compresa anche come

18. Per una ricostruzione e una interpretazione del valore simbolico della vicenda si veda Clay (2012, pp. 15-25).

19. Di Rivoluzione come occasione di trasformazione dei simboli ha parlato Bonnet (1988, p. 9).

20. È questa la tesi di Clay (2012).

un serrato corpo a corpo con il tempo e la sua articolazione. Come mostra bene il passo della “Révolution de Paris”, i monumenti e le loro eventuali rovine esibiscono infatti un certo rapporto con la temporalità: la Bastille si può distruggere in molti modi. Essa può essere svuotata di senso, trasformata in un monito per i tiranni, “cancellata”, sostituita: è così che lo scontro politico non si situa semplicemente sul piano della memoria, ma su quello dell’*articolazione della memoria* stessa. Il monumento costringe i rivoluzionari a domandarsi quale rapporto la Rivoluzione intrattenga con il suo passato: il monumento incarna i modi e la misura nei quali il passato si fa presente nell’attualità. La dialettica tra atteso e inatteso si deposita così nella pietra.

Che tutto ciò si presenti come *problema* emerge dalle numerose rappresentazioni che mettono in scena, all’epoca dei fatti, i primi momenti della demolizione della Bastille (cfr. Clay, 2012, pp. 25-40). È in particolare il dipinto di Hubert Robert, intitolato *La Bastille, dans les premiers jours de sa démolition* ed esposto al Salon del 1789²¹, a confermarlo. Il pittore rappresenta la fabbrica della prigione per la maggior parte ancora integra, mentre una schiera di operai, dall’alto della fortezza, comincia a gettare le pietre della merlatura alla base dell’edificio. Tuttavia, la Bastille appare immersa nella penombra, mentre un ammasso di nuvole nere la sta per avvolgere: la prigione sembra perdere di consistenza, divenendo un’ombra e un ricordo. La struttura appare così immersa in una temporalità indecisa e di passaggio: la Bastille non è più un monumento e non è ancora un ammasso di macerie, ma una pura virtualità e una rovina appena abbozzata. Il quadro di Robert lascia cioè sospeso il modo nel quale la fortezza diventerà rovina: la sua realtà passata si fa umbratile e perde di materialità, mentre quella futura ancora non è stata definita. Robert interroga così la direzione della distruzione: come nel caso del vulcano e dei terremoti della Rivoluzione, la prigione appare sospesa tra più di un futuro possibile e molti passati che premono su di essa, mostrandosi nel presente solo come un negativo di sé stessa.

È così che, fin dai primi giorni della Rivoluzione, le concrete vicissitudini della storia mettono di fronte ai rivoluzionari il problema, concettuale e categoriale, della rovina. Non diversamente da ciò che accade nel caso della *natura rivoluzionaria* di Barère essa viene colta solo attraverso una delle sue dimensioni settecentesche, separata dalle altre: se nel caso del vulcano e del terremoto rivoluzionario la rovina si esaurisce all’altezza del

21. Sul dipinto, sulle condizioni della sua esposizione e sull’interesse che suscitò, al Salon, nel marchese de La Fayette si veda Faroult (2016, pp. 392-3).

processo distruttivo che attiva la dialettica tra memoria e oblio, in questa occasione essa converge verso la sua dimensione oggettuale. Se, come si è mostrato, il tempo della rovina che nasce a Lisbona è una stratificazione che emerge dall'intreccio della temporalità dell'osservatore con quella della forma dell'oggetto e del processo della distruzione, la Rivoluzione riconduce ora tutto il senso del tempo all'oggetto in rovina. Quest'ultimo, da orizzonte dell'interpretazione che è limite e scaturigine della stessa, diviene deposito immediato dell'interpretazione stessa: come si tenterà di mostrare, il discorso sulla rovina negli anni della Rivoluzione si esaurisce in quello sull'oggetto in rovina. Si assiste cioè a una disarticolazione della grammatica della rovina stessa: il nesso tra ognuna delle sue dimensioni si fa flebile e ciascuna di esse viene interrogata in via separata. È così che gli stessi protagonisti osservano la rovina ora secondo uno dei suoi assi portanti ora seguendone un altro, senza però riuscire mai a far convergere le traiettorie e a incastrare i piani. I rivoluzionari inciampano nei diversi volti della rovina, senza riconoscerli come tali, facendone così venire meno la specifica configurazione settecentesca: Proudhomme discute del tempo proprio alla Bastille e della Rivoluzione come terremoto e vulcano; Chauvette invita la Montagna a farsi vulcano e passeggia per Parigi invocando la distruzione dei monumenti dell'Ancien Régime (cfr. *infra*, p. 258). Interrogando i discorsi intorno alla distruzione e alla conservazione dei monumenti, nell'intreccio con le pratiche – sempre irriducibili e impure rispetto ai modelli –, tenteremo di dare un'immagine dei rapporti tra la temporalità e l'oggetto-rovina negli anni della Rivoluzione.

Si possono individuare due traiettorie maggiori di tale fenomeno. La prima trova una sua iconica formulazione ne *L'An 2440* di Mercier. In quel contesto, gli abitanti della Parigi del futuro, spiegando al narratore quali libri del passato abbiano conservato e quali invece abbiano destinato al rogo, delineano una teoria del *vandalisme éclairé* – della distruzione come atto di controllo del tempo: «così noi abbiamo rinnovato grazie a uno zelo illuminato (*zèle éclairé*) ciò che era già stato fatto dal cieco zelo dei barbari (*zèle aveugle des barbares*)» (Mercier, 1771, p. 198, trad. mia).

Al contrario, la seconda traiettoria, che Edouard Pommier ha definito “storica” (Pommier, 1992, p. 303)²², trova una sua precisa formulazione nel discorso tenuto da Barère il 26 maggio 1791: «le rivoluzioni dei popoli bar-

22. Pommier definisce ciò che abbiamo chiamato *vandalisme éclairé* concezione “ideologica” (cfr. Pommier, 1992, p. 303). Per il dibattito sull'iconoclastia si rimanda a Pommier (1991, pp. 17-58); Réau (1994, pp. 233-551).

bari distruggono tutti i monumenti, e la traccia delle arti sembra cancellata. Le rivoluzioni dei popoli illuminati li conservano, li abbelliscono, e gli sguardi fecondi del legislatore fanno rinascere le arti» (Mavidal, Laurent, 1887, p. 470, trad. mia).

In entrambi i casi, i barbari costituiscono il baricentro metaforico del dibattito: è dalla differente valutazione della distruzione che traspare il lavoro intorno alla rovina che dà origine a due differenti concezioni degli intrecci tra storia e politica. Ad avere un ruolo privilegiato nei dibattiti dell'epoca sono, in particolare, i Vandali, la cui fortuna – tutta negativa e polemica – si afferma prima grazie alla rivista intitolata “*Les Monuments ou le pèlerinage historique*” fortemente voluta da Puthod de Maison-Rouge e poi, attraverso il termine “*vandalisme*”, grazie al *Rapport sur les inscriptions des monuments publics* del 21 nevo del'anno II (10 gennaio 1794) dell'abbé Grégoire e ai suoi tre rapporti sul “vandalismo” (Grégoire 1794a; 1794b; 1794c)²³.

L'idea di un *vandalisme éclairé* si presenta fin dalle prime fasi della Rivoluzione. Il 9 settembre del 1789, la “*Révolution de Paris*” lancia un appello affinché sia distrutta la statua innalzata da Richelieu a Luigi XIII. La posta in gioco è subito chiara: i monumenti dei despoti del passato non fanno che «insultare la ragione e l'umanità». Al loro posto, recuperando le macerie (*débris*) di quella statua, occorre invece elevare un monumento «alla libertà, alla patria e ai loro difensori» (“*Révolution de Paris*”, 1789, p. 27, trad. mia). Un anno dopo, un non meglio identificato cittadino bretone nella sua *Lettre à M. l'abbé Aubert*, porta alle estreme conseguenze la proposta della “*Révolution de Paris*” e auspica la distruzione di tutte le statue dei re al fine di «cancellare per sempre ogni ricordo della regalità» (*Lettre à M. l'abbé Aubert*, p. 50, trad. mia).

Tali idee trovano una loro formulazione più articolata nel dibattito intorno alla festa della Federazione che si tiene all'Assemblea Nazionale il 19 e il 20 giugno 1790. Qui, Alexandre de Lameth (1760-1829), deputato agli Stati Generali per la nobiltà, delinea quello che è stato definito come «il primo manifesto dell'iconoclastia ufficiale» (Pommier, 1992, p. 302, trad. mia), proponendo di rimuovere i quattro schiavi incatenati che fiancheggiano il piedistallo della statua di Luigi XIV in Place des Victoires – quella

23. Sull'origine del termine vandalismo si vedano Pommier (1992, p. 304), ma soprattutto Volpillhac, Hadjadj, Jam (1992), che discutono, per poi rigettarla, l'ipotesi che il termine “*vandalisme*” sia stato coniato, in prima battuta, da Joseph Lakanal (come invece crede Clay, 2012, p. 11.).

che Mercier prevedeva avrebbero trovato gli antiquari del futuro nella Parigi in rovina (cfr. *supra*, PAR. 5,1) – e che rappresentano quattro provincie della nazione:

Signori, accetteremo che i cittadini che verranno a giurare sulla Costituzione in nome di queste generose provincie siano colpiti da uno spettacolo che degli uomini liberi non possono sopportare? Questi monumenti dell'orgoglio non possono sussistere sotto il regno dell'uguaglianza. Elevate statue per i principi che hanno ben meritato nei confronti del loro paese; consacratene una alla memoria del restauratore della libertà; ma affrettatevi a distruggere degli emblemi che degradano la dignità dell'uomo e che devono ferire dei concittadini che noi onoriamo e che abbiamo cari (Mavidal, Laurent, 1883, p. 374, trad. mia).

Il giorno seguente l'Assemblea approva la proposta di de Lameth, aderendo alla logica che lì è difesa. Con il passare dei mesi la spinta iconoclasta si estende, pur con significative oscillazioni tra un vandalismo di stato e una politica pubblica di conservazione monumentale che gli si oppone. Tale tensione traspare con chiarezza nelle parole del presidente della seduta dell'Assemblea Generale del 9 agosto 1791: «la medesima mano deve, nello stesso tempo, aprire il tempio delle arti e mostrare le rovine (*ruines*) del dispotismo» (Mavidal, Laurent, 1888, p. 306, trad. mia). È però sotto la spinta degli eventi drammatici del 1792 (cfr. Pommier, 1992, p. 304) e sull'onda della distruzione, inizialmente popolare, delle statue parigine dei re che comincia, non a caso, con quella di Luigi XIV in Place des Victoires (cfr. Clay, 2012, pp. 156-95), che viene varato il decreto del 14 agosto 1792:

L'Assemblea nazionale, considerando che i principi sacri della Libertà e dell'Uguaglianza non permettono di lasciare ancora a lungo sotto gli occhi del popolo francese i monumenti eretti in onore dell'orgoglio, dei pregiudizi e della tirannia;

considerando che il bronzo di questi monumenti, convertito in cannoni, servirà utilmente alla difesa della Patria, decreta che:

art. 1. Tutte le statue, i basso-rilievi e gli altri monumenti in bronzo, eretti sulle piazze pubbliche, siano rimossi dai rappresentanti dei comuni che veglieranno alla loro conservazione provvisoria (Mavidal (+), Laurent et Al., 1896b, pp. 115-6, trad. mia).

Da questo rapido sguardo emergono così i tratti fondamentali del rapporto che il *vandalisme éclairé* intesse con il monumentale e, attraverso di esso, con il tempo. La Rivoluzione tenta di definirsi come un'alterità compiuta rispetto all'Ancien Régime: distruggere le statue e i monumenti significa così *abolire il passato*, spezzando la continuità temporale e inaugurando

un'era del tutto nuova, che non trasforma ciò che già esiste, ma costruisce su basi nuove. Per i "Vandali" non si tratta solo di distruggere i monumenti, ma anche le loro rovine, affinché sia cancellato il ricordo di un possibile e con esso la pensabilità futura di quel possibile. Manipolare il passato significa impedire un certo futuro che in quel passato si radica. È così che il monumento diviene immediatamente maceria senza transitare dallo stato di rovina: ridotto a materiale da costruzione, il bronzo non porta impresso il segno di ciò che ha rappresentato in passato. Non il riuso, come era accaduto nel caso delle mura di Langres osservate da Boulanger, ma la fusione dei materiali è la logica, anche temporale, che guida la Rivoluzione nei suoi aspetti iconoclasti.

La stessa idea si ritrova, esasperata ma al fondo identica, nei mesi del governo giacobino quando l'iconoclastia si allea in forma più radicale, ma non per la prima volta, alla scristianizzazione. Ancora nell'estate del 1793, Notre-Dame porta su di sé i segni dell'Ancien Régime, come mostra un articolo intitolato *Simboli della regalità da cancellare* che, circa un mese prima di invitare la Montagna a divenire un vulcano, Chaumette pubblica sulla "Révolution de Paris":

Infine, presto un repubblicano potrà camminare per le strade di Parigi senza correre il rischio di ferirsi gli occhi alla vista di tutti questi emblemi, di tutti questi attributi avvilenti della regalità che erano scolpiti o dipinti su quasi tutti gli edifici pubblici e le case private: si lavora senza sosta per far scomparire queste immagini repellenti, monumenti gotici della servitù dei nostri padri. Da molto tempo questa riforma era desiderata e attesa. [...].

Indubbiamente non ci si dimenticherà di decapitare almeno tutti quei re di pietra che sovraccaricano il portale della chiesa metropolitana [Notre-Dame, *N.d.R.*] ("Révolution de Paris", 1793, p. 59, trad. mia).

In effetti, il 23 ottobre 1793, la Comune ordina la distruzione dei re di Francia di Notre-Dame e commissiona il lavoro a Varin. Quest'ultimo mutila le statue e le fa cadere dall'alto direttamente sul sagrato della chiesa, distruggendole o danneggiandole (cfr. Clay, 2012, pp. 217-24). In tal modo, oltre a riprodurre icasticamente il gesto della caduta della monarchia, Varin tenta di impedire ai simboli della regalità di divenire rovina²⁴. Distruggere le statue e renderle frammento si configura infatti come un tentativo di ricon-

24. In realtà, Jean-Baptiste Lakanal raccolse i frammenti delle sculture, conservandole nel seminterrato della sua casa in rue de la Chaussée d'Antin. I reperti furono ritrovati solo nel 1977. Cfr. *ivi*, pp. 220.

durle alla loro dimensione oggettuale, trasformandole da potenziale residuo che trattiene il tempo (rovina) a rifiuto della storia nel quale il tempo è sfigurato e reso opaco (maceria). I re di Notre-Dame vengono cioè ridotti a pietra, esasperandone così la dimensione materiale: quest'ultima non ha forma, non è il sostrato o l'esito di una dialettica di distruzione e conservazione, ma pura dissoluzione dell'intelaiatura temporale della rovina.

Come testimonia Mercier nel suo *Le Nouveau Paris*, passeggiando attorno a Notre-Dame i parigini vedono nei frammenti dei re di pietra ammassati a fianco dell'edificio nient'altro che macerie, incapaci di trattenere alcunché del passato. Esse, «interrate sotto le più sporche immondizie», divengono a loro volta un rifiuto tra tanti: non più capaci di infettare il morbo del dispotismo, quelle statue, «più maleodoranti che cadaveri», possono forse diffondere quello della peste²⁵.

Non sempre, però, i *vandali illuminati* rendono ogni rovina una maceria. È questo il caso della Bastille, le cui pietre vengono inviate a ogni distretto parigino e a ogni assemblea provinciale affinché si conservi memoria dei fatti del 14 luglio 1789 (cfr. *ivi*, pp. 35-6). È nella stessa prospettiva che Armand-Guy Kersaint (1742-1793), nel suo *Discours sur le monuments publics* pronunciato il 15 dicembre 1791 al Consiglio di dipartimento di Parigi, propone «l'erezione di un monumento sulle rovine della Bastille» (Kersaint, 1792, p. 5, trad. mia). Anche se egli ritiene che per i parigini a lui contemporanei possa bastare un'iscrizione che, sulle rovine disconnesse della prigione, ne evochi la presenza virtuale e ingombrante – «*Ici fut la Bastille*» – è per i cittadini del futuro che è necessario costruire un vero e proprio monumento (*ibid.*). Kersaint, riconoscendo quanto i «monumenti pubblici» abbiano contribuito a eternizzare «l'impero dell'errore», tenta infatti di appropriarsi del linguaggio monumentale a vantaggio della Rivoluzione, trasformando «l'antro del dispotismo» in un «tempio della libertà» (*ivi*, p. 11, trad. mia). Là dove sorgeva la Bastille, Kersaint propone di erigere un priteo, vale a dire un edificio pubblico che ospiti, incisa su tavole di bronzo, la Costituzione e accolga la statua di Mirabeau (cfr. *ivi*, p. 25). Quello delineato dal *Discours sur le monuments publics* è dunque un atto fondativo che si appropria delle rovine dell'Ancien Régime per costruire su di esse la Francia della Rivoluzione. In tal modo Kersaint non vuole però sottolineare la continuità del passato con il presente ma, al contrario, esibire una discontinuità radicale. Le rovine della Bastille non conservano

25. «I curiosi, attraversandolo, si turano il naso e temono che queste effigi, più maleodoranti che dei cadaveri, diffondano la peste» (Mercier, 1797, t. VI, p. 87, trad. mia).

infatti il ricordo delle vicende della Francia prerivoluzionaria, non mantenendo altro che la memoria della sua distruzione: esse costituiscono una specie di punto zero della storia, che perpetua una torsione e un'inversione del tempo e del suo corso. La rovina della Bastille è cioè una *rovina minima e assoluta*, che rende visibile il principio sul quale si costituisce la Rivoluzione: «l'effetto più salutare della nostra rivoluzione – spiega ancora Kersaint – deve essere di ricondurre tutto al suo principio» (ivi, p. 35, trad. mia). Principio che è, nello stesso momento, un nuovo inizio temporale e logico della storia che si configura nelle forme di una discontinuità che abolisce il passato e apre un'epoca nuova: la rovina assoluta della Bastille rifonda il tempo e le sue strutture. Vi è così un'unica rovina che i vandali illuminati vedono possibile: essa, sospesa tra due regimi temporali, è, nello stesso istante, l'ultima della vecchia storia e la prima della nuova e non fa che inaugurare un mondo senza rovine. È per questo che i monumenti della Rivoluzione non hanno passato, ma solo futuro: Kersaint immagina di dedicare i primi tre priteanei a Mirabeau, Rousseau e Voltaire e di lasciare in tutti gli altri edifici un piedistallo vuoto che annunci i grandi uomini del domani. Abolendo il passato e facendo della rovina della distruzione dell'Ancien Régime le colonne d'Ercole di una storia dimenticata per sempre, la Rivoluzione fa sì che il monumento non indichi ciò che avvenuto, ma ciò che deve accadere. Possedere la pietra significa indirizzare il tempo e incanalare il futuro verso un unico possibile, quello della Rivoluzione:

I nostri altri edifici saranno vacanti. Ma chi può eguagliare l'eloquenza di questa pietra solitaria che attende un grande uomo? Non li vedete, quel buon padre, quella madre sensibile che conducono loro figlio, quasi per caso, in questo luogo venerabile, e che attendono impazientemente questa domanda tanto naturale: «Perché questa pietra?». «Per voi, figlio mio, se avrete la fortuna di rendere un gran servizio alla vostra patria e di distinguervi tra coloro che devono vivere e morire per essa» (ivi, p. 26, trad. mia).

Una stessa concezione della rovina si trova nel decreto del 21 vendemmiaio dell'anno II (12 ottobre 1793) che, a seguito della ribellione realista di Lione, stabilisce che:

III. La città di Lione sarà distrutta. Tutte le abitazioni dei ricchi saranno demolite. Rimarranno in piedi solo le case dei poveri, le abitazioni dei patrioti sgozzati o proscritti, gli edifici impiegati per l'industria e i monumenti consacrati all'umanità e alla istruzione pubblica.

IV. Il nome di Lione sarà cancellato dal quadro delle città della Repubblica.

L'insieme delle case conservate porterà ormai il nome di Città-Affrancata (*Ville-Affranchie*).

v. Sulle rovine di Lione sarà eretta una colonna che attesterà alla posterità i crimini e le punizioni dei realisti di questa città, con questa iscrizione:

Lione fece la guerra alla Libertà;

Lione non c'è più.

(Mavidal (†), Laurent (†) et Al., 1910, p. 458, trad. mia).

Anche in questo caso tutto è cancellato del passato di Lione, tranne la memoria della sua distruzione: le rovine, così come il nuovo nome della città, restano a testimoniare del punto zero di una storia prima della quale la storia è stata abolita. La memoria della distruzione è cioè memoria del momento nel quale il tempo ha cambiato la sua direzione: è tutta un'articolazione del possibile che, con la distruzione di Lione, è venuta meno. La rovina è cioè, durante la Rivoluzione, solo il segno di una radicale discontinuità del passato e del futuro.

Sono dunque i presupposti temporali che regolano la comprensione del presente in relazione al passato e al futuro che la rovina rivoluzionaria, così come avveniva a Lisbona e a Ercolano, rende visibili. Tutto ciò appare con chiarezza quando ci si confronti con l'intelaiatura temporale sulla quale è costruito *Le Nouveau Paris* di Mercier: se nella vecchia Parigi, quella del *Tableau*, Mercier, attraversando le strade della città, attraversa contestualmente gli strati temporali che in essa sono depositati, nella capitale rivoluzionaria la profondità del tempo e della storia vengono meno. Dopo la Rivoluzione, i tempi di Parigi si fanno opachi agli occhi di Mercier – egli non è più capace di esercitare lo sguardo del *trouveur* – e la capitale sembra vivere in un'unica dimensione temporale e narrativa, quella del presente, che è misura e madre di sé stessa, e della cronaca²⁶. La nuova Parigi si è catastroficamente separata dalla vecchia: quest'ultima non ne è più il palinsesto, poiché la Rivoluzione ha stracciato la continuità temporale e ha mutato, per sempre, il volto della città. Essa è solo il teatro degli eventi rivoluzionari: ne *Le Nouveau Paris*, attraverso le maglie della fisiologia e della vita dei suoi abitanti, non emerge più la densità temporale della città inquieta. Nonostante ciò, nel capitolo de *Le Nouveau Paris* dedicato alla *Demolizione delle chiese*, Mercier cerca di rievocare il passato sommerso nella pietra, riproducendo l'atto cognitivo che informa, costante, tutto il *Tableau*: il tempo trascorso è però ormai troppo distante da un presente che si è fatto radicalmente altro rispetto a esso e nelle parole di Mercier non traspa-

26. Lo ha mostrato anche Boucher (2009, pp. 393-436; 2014, pp. 171-242).

re che un'immagine vaga del passato²⁷. La storia diviene così poco più che una *rêverie*: i nomi dei protagonisti e dei luoghi, i tempi e le date vengono meno e l'abbozzo del passato si fa, sotto lo sguardo di Mercier, inconsistente e rarefatto. Al posto di Ravailac e di Voltaire non rimane che lo sforzo di recuperare una temporalità ormai disarticolata che restituisce solo volti e luoghi imprecisi e senza nome: «questi templi gotici, sotto le cui volte i ragni filavano tranquillamente le loro tele ereditarie, non risuoneranno più dei canti timidi dei chierichetti, né dei canti misurati delle suore [...]. I monasteri femminili [...] sono diventati magazzini di spezie» (Mercier, 1797, t. v, pp. 229-30, trad. mia).

La vecchia Parigi e la Parigi rivoluzionaria sono immerse in due temporalità incommensurabili e gli strumenti che permettono di interrogare e comprendere l'una sono inefficaci quando siano applicati all'altra. Tra il presente del *Tableau* e quello de *Le Nouveau Paris* non vi è che omonimia e nessuna similitudine nelle strutture temporali. Mercier ne è, del resto, consapevole: discutendo della decisione di introdurre un nuovo calendario rivoluzionario che si distacchi da quello gregoriano, egli vi riconosce la volontà di ridefinire i rapporti tra le dimensioni temporali. La riforma del calendario rivela i presupposti più propri del tempo del progetto rivoluzionario: «questo articolo non sembra a prima vista di una grande importanza, ma agli occhi di ogni repubblicano che rifletta, appare evidente come occorre strappare via dal nuovo regime fino all'ultima radice del vecchio» (ivi, t. vi, p. 166, trad. mia).

Alla concezione della rovina del *vandalisme éclairé* si affianca quella che, in via provvisoria, definiremo “storica” con Pommier. Come si è ricordato, alle spinte per la distruzione dei monumenti dell'Ancien Régime si oppone e, in alcuni casi, si sovrappone una tensione opposta che valorizza una concezione estetica del monumento e della rovina. È a partire dall'ottobre del 1790, quando l'Assemblea costituente stabilisce la formazione di una Commissione per i monumenti che ha il compito di esprimersi sul valore dei beni alienati al clero (cfr. Clay, 2012, p. 66), che si precisano le argomentazioni degli “storici” (cfr. Pommier, 1992, pp. 303-4). È in particolare Puthod de Maison-Rouge sulla rivista “Les Monuments ou le pèlerinage historique” a sviluppare una riflessione intorno al «patrimonio nazionale» che tenta di distinguere il valore dell'arte dal suo uso politico. La stessa questione torna nelle parole pronunciate dal chimico Henri Reoul (1763-1839) il 24 luglio 1792, durante il dibattito parlamentare che precede il de-

27. Su questo aspetto si veda Boucher (2009, p. 82).

creto “iconoclasta” del 14 agosto. Reagendo alla proposta di Pierre-Joseph Cambon (1756-1820) di fondere tutte le statue in bronzo degli «antichi tiranni» così da recuperare materiale utile per produrre mezzi di artiglieria, egli sostiene che non vi sia coincidenza tra l’arte nelle epoche di dispotismo e il dispotismo: «distruggere le statue, non è, come si è sostenuto, distruggere il dispotismo: è distruggere dei monumenti eretti dalle arti e che fanno onore alle arti. [...] Vi chiedo se un popolo che ama la libertà possa voler imitare la condotta dei Goti e dei Vandali» (Mavidal (†), Laurent et Al., 1896a, p. 109, trad. mia).

Tale idea, non condivisa da Mercier che vede nel legame con la politica una dimensione fondamentale dell’arte (cfr. Mercier, 1797, t. II, pp. 95-8), porta con sé una riflessione sulla rovina e sul monumento che riflette, ancora una volta, una certa concezione della temporalità degli stessi. Al fine di indagarla, si possono prendere in esame i testi che, più di ogni altri, costituiscono il laboratorio rivoluzionario della definizione dell’arte in quanto patrimonio nazionale.

Il 25 piovoso dell’anno II (14 febbraio 1794), François-Antoine Boissy d’Anglas (1756-1826), membro del Comitato di Salute Pubblica durante la Convenzione termidoriana e noto con il soprannome Boissy-Famine poiché sospettato di aver voluto organizzare una carestia in modo da indurre una rivolta realista (cfr. ivi, t. IV, pp. 42-5), indirizza alla Convenzione nazionale uno scritto intitolato *Quelques idées sur les arts*. In questo contesto, parlando delle opere d’arte, egli sostiene che «il dispotismo, morendo, ha lasciato alla Francia rigenerata una superba e vasta eredità che essa non saprebbe ripudiare senza vergogna» (Boissy d’Anglas, 1794, p. 4, trad. mia). Ciò che sostiene Boissy d’Anglas non conduce, come si potrebbe credere a un primo sguardo, a sostenere la continuità storica tra l’Ancien Régime e la Rivoluzione, ma si configura come una rivendicazione della discontinuità tra l’uno e l’altra che parte del presupposto della *stratificazione logica* del dispotismo. Detto più chiaramente, Boissy ritiene che il dispotismo storico non corrisponda perfettamente all’idea di Dispotismo, così come la rivoluzione, intesa nella sua pienezza concettuale e categoriale, non si allinea perfettamente con la rivoluzione storica (cfr. ivi, p. 5). Il dispotismo genera nella storia ciò che logicamente non gli appartiene e che lo conduce alla sua stessa dissoluzione (cfr. *ibid.*; cfr. ivi, p. 23). Allo stesso modo, la Rivoluzione produce ciò che non è proprio alla Rivoluzione in quanto tale: «il sentimento distruttore» dei “barbari” (ivi, p. 5, trad. mia), contemporaneo al nuovo ordine delle cose, è in realtà logicamente proprio al Dispotismo, che fa dell’ignoranza il suo principio-motore (cfr. ivi, p. 7). Nel progetto di Boissy d’Anglas, l’istruzione

si configura come lo strumento che permette di allineare cronologia e logica: le opere d'arte, i monumenti e le rovine non sono appannaggio dell'epoca che le ha prodotte, ma esse, espressione della libertà, appartengono a tutti gli esseri umani e a tutti i tempi (cfr. *ivi*, p. 25).

Tutto ciò conduce Boissy d'Anglas a sottrarre i monumenti e le rovine alla loro dimensione storica, per ricondurle al piano atemporale del bello e della libertà. È così che la Francia della Rivoluzione diviene la patria logica, anche se non storica, delle opere prodotte sotto ogni clima e sotto ogni governo: compito dei francesi non è solo conservare, ma anche riunire le opere d'arte (cfr. *ibid.*), acquistandole o sottraendole all'ignoranza delle nazioni averse che sono disponibili a privarsene (cfr. *ivi*, p. 30). È in questa prospettiva che il museo appare come il luogo dell'arte: qui, le opere comunicano tra di loro secondo la logica del bello e della forma loro intrinseca e si mostrano agli occhi degli artisti del futuro. "Musealizzare" non significa infatti, a differenza di ciò che ritiene Quatremère de Quincy²⁸, sottrarre l'arte al proprio contesto, ma rendere visibili i presupposti che definiscono un contesto che non è storico, ma logico ed estetico: se la contingenza sembra depositare il tempo nei monumenti, è solo l'atto consapevole che li rende comprensibili come una forma senza durata che restituisce ciò che è loro proprio ed essenziale.

Pochi mesi dopo il *Quelques idées sur les arts*, l'abbé Grégoire comunica alla Convenzione nazionale i suoi tre rapporti sul vandalismo²⁹. L'elenco dei monumenti devastati e dei libri distrutti in tutta la nazione lo conduce a sottolineare la connessione tra lo spirito controrivoluzionario, le trame realiste degli inglesi e gli atti vandalici e iconoclasti:

Poiché i tiranni temono i lumi, ne segue la prova incontestabile che essi siano necessari ai repubblicani: la libertà è figlia della ragione coltivata, e niente è più controrivoluzionario che l'ignoranza. [...]

28. Per Quatremère è la città nella sua interezza a essere un museo. Per uno sguardo sul dibattito sul museo e il suo statuto e sull'opportunità di sottrarre le opere d'arte «all'ignoranza delle nazioni averse» cfr. Dubin (2012, pp. 151-67); Manton (1988). Per la ricostruzione del dibattito sul museo nella tensione tra la concezione patrimoniale e quella "vandalica" della storia dell'arte, cfr. Poulot (1997).

29. Si tratta del *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer*, pronunciato nella seduta della Convenzione nazionale del 14 fruttidoro dell'anno II (31 agosto 1794), del *Second Rapport sur le Vandalisme*, comunicato durante la seduta dell'8 brumaio dell'anno III (29 ottobre 1794) e del *Troisième rapport sur le vandalisme* che risale al 24 frimaio dell'anno III (14 dicembre 1794). Sull'abbé Grégoire si vedano Dubray (2008); Pommier (1991, pp. 225-37).

Scriviamolo, dunque, se possibile, su tutti i monumenti, e incidiamo in tutti i cuori questa sentenza: «i barbari e gli schiavi detestano le scienze, e distruggono i monumenti delle arti; gli uomini liberi le amano e le conservano» (Grégoire, 1794a, p. 27, trad. mia).

Assumere un atteggiamento barbarico – «*nous barbariser*» –, «cammina[ndo] con sdegno sulle *macerie (débris)* [corsivo mio] della maestosa antichità» significa non riconoscere che «le arti sono figlie della libertà» (ivi, p. 15, trad. mia). Se i monumenti e le rovine si rivelano macerie agli occhi dei vandali è perché essi, animati da un cieco pregiudizio antintellettualistico (cfr. ivi, pp. 12-3), non sono capaci di distinguere l'impronta superficiale e contingente che il dispotismo lascia sulle opere d'arte dalla loro forma necessaria (cfr. ivi, p. 11): l'arte eccede sempre l'epoca che l'ha prodotta e indica la via della ragione e della libertà (cfr. Grégoire, 1794c, p. 16). A Palmira e a Balbek, laddove Volney aveva compreso come le rovine rendono visibili le storture della storia attraverso la storia stessa, Grégoire vede nella rovina la compiutezza dell'ideale di libertà che trascende la contingenza del tempo e delle storie degli uomini (cfr. *ibid.*). L'arte è destinata a sopravvivere ai tiranni: se le tracce della storia rimandano all'errore e al fanatismo, esse, allo stesso tempo e per converso, indicano il modello eterno dell'umanità e della giustizia (cfr. ivi, p. 11).

In definitiva, Grégoire, così come Boissy d'Anglas, riconosce nei monumenti e nelle rovine degli oggetti che non si definiscono rispetto al tempo e alla storia, ma alla logica atemporale del bello: ogni opera d'arte è contemporanea e connazionale a ciascun'altra, e non all'epoca del tiranno che l'ha commissionata. La discontinuità che impone la Rivoluzione allo sguardo è quella che tramuta una logica del tempo in una logica della ragione. È in questa prospettiva che depredate non significa rubare, ma restituire alla nazione ciò che, di diritto, gli appartiene da sempre: «se le nostre armate vittoriose penetrassero in Italia, la sottrazione dell'Apollone del Belvedere e dell'Ercole Farnese sarebbero le conquiste più brillanti. È la Grecia ad avere decorato Roma, ma i capolavori delle repubbliche greche devono forse decorare il paese degli schiavi? La Repubblica francese deve essere il loro domicilio definitivo» (Grégoire, 1794a, p. 27, trad. mia)³⁰.

In conclusione, pur da prospettive differenti, il *vandalisme éclairé* e l'approccio patrimonialista al monumento conducono la riflessione rivoluzionaria sulla rovina settecentesca fuori dal tempo, disarticolandone la

30. Sul dibattito intorno al patrimonio della libertà, si veda Pommier (1991, pp. 209-46).

struttura che essa aveva assunto a margine del terremoto di Lisbona. Tanto gli uni quanto gli altri indeboliscono il rapporto tra il tempo e la rovina, esasperandone la dimensione materiale a discapito della tensione tra di essa e l'immaginazione dell'osservatore che dà origine a quella peculiare dialettica tra memoria e oblio che si deposita nella forma: se da un lato, i vandali vedono nelle rovine dell'Ancien Régime ciò che si colloca ai margini della storia e che dalla storia deve essere espulso, divenendo così rifiuto e materia informe, dall'altro lato, coloro che condividono le idee di Grégoire e Boissy d'Anglas fanno della rovina un mezzo che conduce l'osservatore fuori dal tempo, trasformandola in una pura forma, che ha il bello e la libertà come sue immutabili unità di misura. Ridotta a pura materia – bronzo o marmo – o a sostrato del bello, la rovina non parla più delle discontinuità e delle continuità della storia, ma viene riassorbita in un tempo incommensurabile – il tempo nuovo e inatteso della Rivoluzione – che è sempre e comunque fuori dalla storia.

6.4

Viaggio da Saint-Denis alla *Gerusalemme liberata*:

Chateaubriand virtuoso delle rovine

Rilanciando un'idea di Maréchal, il 1 agosto 1793, Bertrand Barère, portavoce del Comitato di Salute pubblica, propone alla Convenzione nazionale di celebrare l'anniversario della caduta della monarchia francese distruggendo «i mausolei fastosi» che conservano le spoglie dei re nella cripta di Saint-Denis³¹. Si tratta di mettere in scena un vero e proprio *jugement dernier des rois*, che distrugga finanche le reliquie dell'Ancien Régime, cancellandone per sempre la memoria: «La mano potente della Repubblica deve cancellare senza alcuna pietà questi epitaffi superbi e demolire questi mausolei che richiamerebbero alla memoria lo spaventoso ricordo dei re» (Mavidal (†), Laurent (†), Al., 1906, p. 103, trad. mia). Il medesimo giorno, la Convenzione stabilisce per decreto che «le tombe e i mausolei dei re del passato, eretti nella Chiesa di Saint-Denis, nei templi e in ogni altro luogo della Repubblica, siano distrutti il prossimo 10 agosto» (ivi, p. 108, trad. mia).

31. Sul discorso di Barère e la distruzione delle tombe di Saint-Denis cfr. Assoun (2015, pp. 29-47); Pommier (1991, pp. 129-31).

Se la distruzione delle tombe e la rimozione dei corpi dei re, descritta in parte da dom Germain Porier³², fu rappresentata da una tela di Hubert Robert (cfr. Faroult, 2016, pp. 398-9; Dubin, 2012, pp. 156-7), sono però soprattutto le pagine del libro secondo della quinta parte del *Génie du Christianisme* di François-René de Chateaubriand (1768-1848) a dedicare massima attenzione alle vicende dei «sepolcri della patria» (Chateaubriand, 1802, p. 921, trad. it. modificata). Su un tono fortemente lirico, egli mette in scena le risorse classiche dello sguardo moderno sulle rovine: Chateaubriand interroga i fantasmi regali, che rimangono però muti, e osserva i bambini giocare con le ossa dei sovrani, mentre la natura riprende possesso delle architetture umane (cfr. ivi, pp. 924-9). Una notazione di Chateaubriand rivela la posta in gioco delle pagine del *Génie*: «la regale sepoltura di Saint-Denis si trovava al centro della nostra potenza e della nostra ricchezza, come un tesoro nel quale si depositavano i frammenti del tempo (*débris du temps*), e la sovrabbondanza delle glorie dell'Impero di Francia» (ivi, pp. 925-7, trad. it. modificata). I sepolcri, sostiene ancora l'autore qualche pagina prima rispetto a quelle dedicate a Saint Denis, sono il fondamento stesso delle nazioni: «Credeteci: quando si giunge a toccare le basi fondamentali dell'edificio, i regni troppo scossi crollano» (ivi, pp. 915-7). Nell'ottica di Chateaubriand la religione, e con essa le civiltà, ha avuto origine dalle sepolture: queste sono il tentativo dell'uomo di porsi di fronte al tempo e di governarlo, ritessendo la continuità del passato con il presente. È però il cristianesimo ad aver aggiunto un'ulteriore dimensione alla temporalità umana: se «il monumento dell'idolatra parla solo del passato, quello del cristiano non parla che del futuro» (ivi, p. 915). A fronte di tutto ciò, Chateaubriand sembra lasciare non del tutto risolte alcune questioni: qual è il modo specifico nel quale il monumento sepolcrale e la rovina come sua declinazione fondano la continuità del tempo? Quali sono i presupposti che rendono possibile alla nazione di riconoscersi nei sepolcri e ai sepolcri di rappresentare la nazione? Per tentare di rispondere a tali questioni seguiremo la riflessione di Chateaubriand sulla rovina: nonostante egli sia, come ha scritto Roland Mortier con una fortunata espressione, «un virtuoso delle rovine» (Mortier, 1974, pp. 170-92, trad. mia), capace di declinarne aspetti e tonalità differenti, concentreremo la nostra attenzione su

32. Anche Chateaubriand riporta, in una lunga nota del suo *Génie du christianisme*, una serie di note prese da un religioso dell'abbazia di Saint-Denis durante la distruzione dei monumenti (cfr. Chateaubriand, 1802, trad. it. pp. 1463-95).

quegli scritti di epoca rivoluzionaria e napoleonica che, più di ogni altro, sembrano interagire con la grammatica della rovina che nasce a Lisbona³³.

I primi passi della riflessione di Chateaubriand sul tema si trovano all'inizio del quinto libro del *Génie du Christianisme*, dedicato a indagare le armonie «della dottrina cristiana, con le passioni del cuore umano e i quadri della natura» (Chateaubriand, 1802, trad. it. p. 803). L'architettura e le rovine come loro prodotto interrogano soprattutto la dimensione fisica e materiale dell'armonia: se «tutti gli uomini hanno una segreta attrazione verso le rovine» è in ragione della loro «segreta conformità» con la «fragilità della nostra natura» (ivi, p. 819). È così che esse «proiettano (*jettent*) nel mezzo delle scene della natura una grande moralità» (*ibid.*, trad. it. modificata): Chateaubriand non vuole qui solamente tessere un parallelismo tra le vicissitudini della storia umana e quelle della storia naturale – anche le pietre sono destinate a disfarsi –, né pensa semplicemente, come Bernardin de Saint-Pierre che, nella rovina, «la natura combatta contro l'arte degli uomini», mostrando «la vanità dei nostri sforzi» (Bernardin de Saint-Pierre, 2007, p. 468, trad. mia). Tutto ciò, che pure è presente nelle righe del *Génie*, è però ricompreso in una tensione complessa che declina sempre in maniera diversa l'interazione tra la natura e l'uomo, scambiandone ruoli e poli. Se in alcuni casi, come avviene in Scozia o nelle Orcadi quando «il vento spira tra le rovine» (Chateaubriand, 1802, trad. it. p. 829), l'opera degli uomini e quella della natura si alleano e si tendono verso una medesima direzione, in altri, come quando i fiori crescono nelle pieghe e nelle crepe della pietra o la colomba fa il proprio nido in un sepolcro, i ritmi differenti della natura e della rovina esibiscono e rendono percepibile la tensione irrisolta e produttiva tra la vita e la morte e tra la conservazione e la dissoluzione (cfr. ivi, p. 821). Ancora in altre occasioni, la natura si sostituisce alle forme degli uomini, facendo sì che, come accade nel caso del Tempio del Sole di Palmira, «la palma sostituisc[a] con la sua colonna la colonna caduta» (ivi, p. 825, trad. it. modificata). La conservazione della funzione passa così dalla permanenza discontinua della forma e da una paradossale sostituzione della materia: la caduta di un elemento architettonico non si configura come una pura assenza, ma come una riarticolazione dello spazio che trasforma il vuoto in un'orma e in una traccia che piega e indirizza la natura.

33. Per una approfondita indagine sulle rovine nell'opera di Chateaubriand si rimanda a Gregori (2010).

Le rovine e la natura, agli occhi di Chateaubriand, appaiono come differenti declinazioni della temporalità: in esse si accumulano strati di tempo e forme della permanenza e dell'oblio e con essi modi dell'accelerazione e della stasi, della discontinuità e della continuità. Nelle tensioni tra la rovina e la natura si rivelano pertanto quelle tra differenti modi della temporalità: allineate o convergenti, sovrapposte o divergenti, esse mostrano e interrogano le molte forme nelle quali i tempi interagiscono tra di loro. In più, l'armonia fisica, ristabilendo la connessione tra il mondo e l'uomo, fa sì che quest'ultimo ritrovi, attraverso il mondo, oggettivata e dunque resa visibile, quella stratificazione di tempi e processi che lui stesso è.

Tutto ciò conduce Chateaubriand a distinguere tra due tipi di rovina: da un lato, quella che è «opera del tempo (*du temps*)», dall'altro quella che, invece, è «opera degli uomini» (ivi, p. 821, trad. it. modificata). Se nella prima egli, come si è mostrato, coglie sé stesso attraverso il mondo, nella seconda egli non vede altro che quel gusto per la distruzione già denunciato da Bernardin de Saint-Pierre³⁴. Le rovine prodotte dagli uomini «sono più devastazioni che rovine» poiché interrompono il fluire del tempo e, con esso, il rapporto dell'uomo con il mondo: esse «offrono solo l'immagine del niente» (*ibid.*).

Nelle pagine del *Génie* emergono dunque due caratteri fondamentali della rovina: in primo luogo, esse mettono in primo piano il rapporto tra la forma – fosse anche appena abbozzata o virtuale – e il tempo; in secondo luogo, poi, Chateaubriand mostra come non vi sia comprensione della rovina senza un soggetto che trasforma il procedere del tempo in senso morale, osservandolo e rendendolo visibile. Tali dimensioni della rovina acquisiscono maggiore consistenza nell'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* e nel *Voyage en Italie*.

Nell'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, pubblicato per la prima volta in tre volumi presso l'editore Le Normant nel 1811, Chateaubriand descrive il viaggio che, tra il 13 luglio 1806 e il 5 giugno 1807, lo porta a visitare

34. «Ho creduto per qualche tempo che nell'uomo vi fosse un certo gusto per la distruzione. Se il popolo ha la possibilità di levare la sua mano su un monumento, lo distrugge. Ho visto a Dresda, nei giardini del conte di Bruhl, delle belle statue di donne che i soldati prussiani si erano divertiti a mutilare a colpi di fucile, quando si erano impadroniti di questa città. La maggior parte delle persone è maldicente: ama distruggere la reputazione di tutto ciò che si eleva. Tuttavia, questo istinto maligno non viene dalla natura, ma dall'infelicità degli individui, ai quali l'ambizione è suscitata dall'educazione e vietata dalla società, cosa che li getta in una ambizione negativa. Non potendo innalzare alcunché, occorre che abbattano tutto. In questo caso, il gusto per la rovina non è naturale, ma è solo l'esercizio della potenza del miserabile» (Bernardin de Saint-Pierre, 2007, p. 466, trad. mia).

la Grecia, l'Asia Minore fino a Gerusalemme per poi rientrare, via nave, a Granada e da lì a Parigi. Si tratta, come egli scrive nella prefazione alle sue *Œuvres complètes* (1831) di un «libro dei posti in rovina», che lo porta a «riposar[si] dello spettacolo di tante rovine sulle rovine dell'Alhambra» (Chateaubriand, 2011, p. 68, trad. mia). Quello di Chateaubriand è cioè un viaggio nell'*autrefois* (ivi, pp. 289-91), che lo conduce ad attraversare gli strati di tempo che costituiscono il presente: lo spazio e le rovine «portano la memoria di un popolo al di là della sua propria esistenza e lo fanno vivere contemporaneo delle generazioni che si stabiliscono nei loro campi abbandonati» (ivi, p. 623, trad. mia). Il viaggio è allora l'atto che rende coevi tempi non contemporanei e li fa incontrare attraverso lo spazio. È così che la morte diviene agli occhi di Chateaubriand una dimensione fondamentale dello spazio e delle sue modificazioni architettoniche: «tutto è sepolcro presso un popolo che non esiste più» (*ibid.*, trad. mia). Egli viaggia non tanto per conoscere i popoli, quanto per vedere i morti³⁵. La stessa idea la si ritrova nel *Voyage en Italie*. Osservando un vaso etrusco nel museo vaticano, Chateaubriand scrive che «ogni cosa, in questo museo, è tesoro del sepolcro, che sia servita a dei riti dei funerali o che sia appartenuta alle funzioni della vita» (Chateaubriand, 2010, trad. it. p. 113). Detto altrimenti, il passato esiste nel presente in quanto perdita: è l'alterità e la differenza a garantire una permanenza che passa dall'oblio. Lo spazio, ancora una volta, non trattiene semplicemente il tempo, ma lo vaglia e lo stratifica, lo riordina, lo dispone e lo disperde.

Se, a prima vista, Chateaubriand parrebbe attraversare gli strati temporali del mondo così come fa Mercier nella Parigi prerivoluzionaria, fin dalla prefazione alla prima edizione dell'*Itinéraire* egli sottolinea il carattere peculiare della sua concezione di rovina: «prego quindi il lettore di guardare a questo Itinerario più come a delle Memorie di un anno della mia vita che come a un Viaggio» (Chateaubriand, 2011, p. 137, trad. mia). Nello sguardo di Chateaubriand ad avere centralità è cioè il soggetto che osserva, prima ancora che l'oggetto osservato: è il tempo dello scrittore che attiva o disattiva quello del mondo, arrivando a occupare ogni spazio.

L'*Itinéraire* disegna la traiettoria di un viaggio vorticoso e rapidissimo. Chateaubriand, anche per ragioni contingenti³⁶, vede poco e male, ma so-

35. «Risposi che viaggiavo per vedere i popoli, soprattutto i Greci che erano morti» (Chateaubriand, 2011, p. 259, trad. mia).

36. Chateaubriand ha appuntamento a Granada con Natalie de Noailles, sua amante. Cfr. anche ivi, pp. 7-66.

prattutto vede il già noto e incontra quasi unicamente ciò che si attende di vedere. In Grecia, egli cerca la strada da percorrere attraverso i viaggiatori che lo hanno preceduto o, ancora più spesso, attraverso gli autori classici – Pausania, Omero, i tragici, Strabone, Pindaro, solo per nominarne alcuni – e si imbatte, in ogni istante, in un paesaggio che egli *costringe a essergli familiare*: il monte al confine tra la Messenia, l'Arcadia e la Laconia, di cui Chateaubriand non sa niente, se non che si chiama Hermæum, deve essere «l'Hermæum dove, secondo Pausania, Oreste, turbato dalla prima apparizione delle Eumenidi, si strappò un dito con i denti» (ivi, p. 243, trad. mia).

La parola prende così possesso del mondo e lo rende visibile inserendolo in una trama di racconti e di memorie. Niente attira l'attenzione di Chateaubriand di per sé stesso, ma è la «gloria», vale a dire la memoria condivisa dagli uomini, a trasformare un fiume in oggetto degno di contemplazione:

Qual è dunque la magia della fama (*gloire*)? Un viaggiatore sta attraversando un fiume che non ha niente di notevole. Qualcuno gli dice che questo fiume si chiama Sousonghirli. Egli passa e continua il suo cammino, ma se qualcuno gli grida: è il Granico! Fa un passo indietro, apre gli occhi stupiti, resta fisso con lo sguardo attaccato al corso d'acqua, come se quest'acqua avesse un potere magico, o come se qualche voce straordinaria si facesse sentire dalla riva (ivi, p. 396, trad. mia).

Lo stesso fiume può essere chiamato Sousonghirli o Granico, ma mentre il primo è un anonimo corso d'acqua, il secondo è il luogo che ha visto Alessandro trionfare sull'impero persiano³⁷. Allo stesso modo, è la parola a rendere dignità a luoghi che non conservano alcunché di memorabile: si può andare a Megalopoli solo perché essa è «la patria di Filopemene e di Polibio» (ivi, p. 245, trad. mia). La vera realtà, per Chateaubriand, non è il mondo, ma il libro: è per comprendere meglio gli autori antichi che occorre muoversi negli spazi che essi hanno descritto³⁸. La memoria del mondo viene prima del mondo, in una inversione gnoseologica che trasforma il reale e i codici della sua comprensione.

37. Analogamente Lucano scrive che Cesare «oltrepassò, senza saperlo, un fiumiciattolo, che serpeggiava sulla sabbia asciutta: era lo Xanto. Senza darsene pensiero, stava ponendo il piede su un terrapieno erboso: un abitante frigio gli impedì di calpestare i Mani di Ettore. Scosse via giacevano al suolo pietre, che non conservavano per nulla un aspetto sacro: gli dice la guida: «Non vedi l'altare di Giove Erceo?» (Lucano, 1988, IX, vv. 974-979, trad. it. p. 511).

38. «Mi convinsi, esaminando questa montagna, della difficoltà di intendere gli autori antichi senza aver visto i luoghi di cui parlano» (Chateaubriand, 2011, p. 241, trad. mia).

Tutto ciò permette di comprendere perché, più di una volta durante il viaggio, Chateaubriand passi accanto a rovine di cui nessuno ha mai scritto alcunché, senza che esse nemmeno siano percepite: incapaci di prendere la parola e raccontare di sé, esse non sono altro che preistoria al di fuori del racconto e si situano pertanto al di sotto dell'orizzonte della memoria e della visibilità. Al contrario, vi sono luoghi che non sono ormai che nomi: nonostante ciò «si deve convenire – sostiene Chateaubriand – che dei nomi che sopravvivono a degli imperi e che rendono immortali tempi e luoghi sono qualcosa» (ivi, p. 273, trad. mia). Tra delle rovine senza nome e dei nomi senza rovine occorre preferire questi ultimi: è in essi che si annida, a differenza delle prime, la storia. È così che Chateaubriand si mette in cerca di Sparta, di cui è sopravvissuto poco più che il nome, tentando di riallineare la fama con il monumento. Egli esplora i pochi resti della città per diverse ore e, con l'aiuto della storia e della mitologia, riconosce alcuni edifici e ne battezza altri, scegliendo come far corrispondere il nome alla pietra: «poiché potevo scegliere, ho dato all'una di queste macerie il nome di tempio di Elena; all'altra quello di tomba di Alcmane. Ho creduto di vedere i monumenti eroici di Egeo e di Cadmo. Mi sono così convinto grazie alla mitologia (*fable*) e ho riconosciuto il tempio di Licurgo grazie alla storia» (ivi, p. 275, trad. mia). Qualche frammento di statua, fa poi ipotizzare a Chateaubriand di aver scoperto quella del dio Riso: è il gusto della nemesi storica, che fa sopravvivere del serio popolo lacedemone ciò che è faceto, più che il dato materiale, a guidare la penna dello scrittore.

Allo stesso modo, nel *Voyage en Italie*, i nomi commuovono il viaggiatore più di quanto faccia una qualsivoglia traccia materiale del passato: recandosi presso il mausoleo di Scipione l'Africano, di cui gli era stata assicurata l'esistenza, Chateaubriand non riesce a trovare il sepolcro. Nonostante ciò, egli confessa che

il mio pellegrinaggio alla tomba di Scipione Africano è uno di quelli che più hanno soddisfatto il mio cuore, sebbene abbia fallito lo scopo del mio viaggio. [...]. Mi sono recato a Patria, l'antica Literna: non ho trovato la tomba, ma ho vagato sulle rovine [corsivo mio] della casa che il più grande e piacevole degli uomini abitava durante l'esilio: mi sembrava di vedere il vincitore di Annibale passeggiare in riva al mare sulla costa opposta a quella di Cartagine, consolandosi dell'ingiustizia di Roma con le dolcezze dell'amicizia e il ricordo delle sue virtù (Chateaubriand, 2010, trad. it. p. 181).

Per Chateaubriand, dunque, vi sono rovine anche dove non vi è alcuna pietra o alcuna traccia materiale del passato: il contatto tra la storia e i luoghi

trasforma ogni luogo in una rovina potenziale – nell'*occasione di una rovina* –, che si fa attuale quando esso, attraverso la memoria di un viaggiatore, diviene il corpo di un ricordo. I nomi dei luoghi sono la garanzia che trasforma lo spazio in un tempo virtuale che contiene la totalità della storia: essi sono una proiezione della memoria nel mondo che consente alla memoria stessa di ritrovarsi oggettivata nel reale, facendosi così condizione e occasione del suo esercizio. È a contatto con i nomi che la memoria diviene infatti atto mnemonico: riannodando il linguaggio ai contesti e agli spazi, la memoria come totalità dei ricordi possibili si attualizza e rimette in scena un ricordo specifico e, con esso, una certa inclinazione del tempo. Attraverso il nome lo spazio diviene storia e ne evoca una: è il nome Literna che trasforma un luogo in una rovina e suscita in Chateaubriand il ricordo di Scipione l'Africano, e non quello di Alessandro o di Galba.

In questa prospettiva, se il mondo dipende dal linguaggio che lo rende visibile, è il possesso dei discorsi sul mondo a divenire possesso e comprensione del mondo: è questo ciò che si mostra quando Chateaubriand cerca di individuare la posizione di Sparta, interrogando il suo "cicerone". Tra i due si innesca una discussione, in una lingua opaca che mescola l'italiano con l'inglese, il greco antico con il francese e che cerca di riallineare, senza riuscirci, la testimonianza libresca con la realtà, facendo così attrito e sospendendo lo statuto del mondo. Le convinzioni di Chateaubriand e quelle del suo interlocutore passano pertanto dal linguaggio ed è solo quando quelle del primo si impongono che finalmente Sparta si fa riconoscibile: l'antica città non sorge sul sito della moderna Misistra, ma laddove oggi non vi è che una «miserabile capanna» di un allevatore (Chateaubriand, 2011, p. 268, trad. mia). Sotto la preminenza delle opinioni di Chateaubriand il mondo si trasforma: quello che, nelle parole del "cicerone", non è altro che margine diviene il centro della storia. Tutte le pietre sono macerie identiche fino a quando non si attribuisca loro un nome e non le si ricollochiamo dentro una storia.

Ciò non significa, tuttavia, che la parola possa essere adattata arbitrariamente al mondo: vi è un deposito al quale si deve attingere e che costituisce l'impalcatura del possibile e del visibile. Se, nel caso del mondo greco, come si è visto, è la tradizione classica a contenere tutto il vocabolario che può dire il mondo; nei territori della nascita del cristianesimo e delle crociate sono la *Bibbia* e la *Gerusalemme liberata* a permettere di orientarsi nel reale. Nel passaggio da un universo di senso all'altro, «Isaia succede a Omero» (ivi, p. 430, trad. mia), Geremia a Virgilio (cfr. ivi, p. 451) e Goffredo di Buglione a Alessandro (cfr. pp. 423-4). È solo a Jaffa (Gioppe), al confine tra due mondi

e due modi di nominare la realtà, che i codici si sovrappongono e la mitologia greca si tocca con quella cristiana: Noè salpò di qui con l'arca, mentre fu nelle vicinanze della città che Perseo salvò Andromaca dal mostro, come testimonia San Girolamo che, nella sua epoca indicava a chi lo volesse lo scoglio al quale fu attaccata la giovane (cfr. *ivi*, p. 433).

Giunto a Gerusalemme, dunque, Chateaubriand interpreta la città attraverso le vicende bibliche e ne esplora i luoghi facendo corrispondere lo spazio che vede con quello di cui legge. Dei pochi giorni che egli passa a Gerusalemme, ne dedica uno a confrontare le descrizioni della *Gerusalemme liberata* del Tasso con la realtà: Chateaubriand non viaggia per conoscere, ma per *riconoscere* (cfr. *ivi*, p. 595).

In definitiva, la *Bibbia* e i testi della cultura classica greca e latina costituiscono, ora sovrapposti ora alternati, quell'intelaiatura del mondo che lo rende ospitale, abitabile e conoscibile: «il solo modo di vedere un paese come esso è, è di vederlo attraverso le sue tradizioni e le sue memorie. È con la *Bibbia* e il *Vangelo* sottomano che si deve percorrere la Terra Santa», mentre sono Omero e Virgilio a poter accompagnare il viaggiatore in Italia e in Grecia (*ivi*, p. 500, trad. mia). La *fable* diviene così il presupposto della realtà: essa non è pura mitologia, ma attività mitopoietica che satura il mondo di senso e che lo trasforma in un universo *codificato*: come ha mostrato Elisa Gregori nel suo libro sulle rovine e l'archeologia in Chateaubriand «non vi è storia senza mitologia (*fable*)» (Gregori, 2010, p. 227, trad. mia). Lo strato profondo e fondativo dell'archeologia reale non è che un'archeologia mitologica.

Tutto ciò, dunque, colloca al centro dell'indagine sulla rovina il soggetto: non più, come accadeva a margine di Lisbona, reagente che trasforma il tempo stratificato nel mondo in storia, il soggetto diviene qui il vero e proprio deposito del senso e della sua interpretazione. Nell'*Itinéraire*, è l'osservatore che anima il paesaggio e che ridefinisce i modi nei quali la memoria torna ad abitare le cose. Di fronte alle isole della Grecia «*non sarebbe dipeso che da me* [corsivo mio], esclama Chateaubriand, di sentire Nausicaa scherzare con le sue compagne» (Chateaubriand, 2011, p. 216, trad. mia), così come «si riconoscerà, *se lo si vuole*, la Dorcia degli antichi in una di queste tre fontane» (*ivi*, p. 263, trad. mia).

Del resto, è solo il soggetto, nell'*Itinéraire*, a essere immerso nel tempo e a poter così restituire il tempo al mondo: per Chateaubriand la natura non ha storia se non nella forma mediata e virtuale che lo sguardo degli uomini le può attribuire (cfr. *ivi*, pp. 323-4). Dal soggetto, dunque, dipende la consistenza storica della rovina e dello spazio nella sua interezza: nono-

stante ciò, esso è un sostrato debole e transitorio del tempo. I “nomi” dei luoghi che, come si è mostrato, sono per Chateaubriand ben più importanti delle loro rovine materiali, dipendono a loro volta dai “nomi” degli uomini, vale a dire da uno sguardo fragile di uno spettatore che li anima, ma che è destinato a scomparire per sempre (cfr. *ivi*, p. 334). Con un procedere paradossale, gli esseri umani tentano allora di associare il proprio nome alle rovine – «per quanto posso saperne, scrive Chateaubriand, ignoro se, nel futuro, le mie ricerche sopravviveranno, ma, quantomeno, avrò fuso il mio nome con il nome di Sparta (*j'aurai mêlé mon nom au nom de Sparte*), il solo che può salvarlo dall'oblio» (*ivi*, p. 281, trad. mia) – o, ancora, di incidere sui monumenti più resistenti. È in questo senso che Chateaubriand che, nel suo frettoloso viaggio, non ha potuto toccare le piramidi, ma solo vederle, chiede a Caffè, commerciante francese che ha conosciuto al Cairo, «di scrivere il [suo] [di Chateaubriand, *N.d.R.*] nome su quei grandi sepolcri» (*ivi*, p. 630, trad. mia). Tra la rovina e il nome si instaura così una tensione: se la prima sopravvive grazie al secondo, quest'ultimo si affida a essa per superare l'azione distruttrice dei tempi. Tale circolo torna a presentarsi con urgenza nel *Voyage en Italie*: di fronte a un'iscrizione sepolcrale romana a Tivoli, Chateaubriand si accorge di come la pietra sia capace, almeno in parte, di mantenere la traccia del nome. Tuttavia, l'iscrizione rimane muta e inerte, oggetto tra gli oggetti del mondo, fino quando un viaggiatore, ormai indifferente tanto alle sofferenze del morto quanto a quelle dei vivi che l'hanno pianto, non ne riattivi la memoria in un atto istantaneo ed effimero: non solo lo sguardo dell'osservatore si «allontaner[à] per sempre da questi luoghi», ma egli «presto sparir[à] dalla Terra» (Chateaubriand, 2010, trad. it. p. 95). Se gli uomini tentano di fissare il tempo nelle pietre, queste dipendono sempre e comunque dal linguaggio che le muta in rovina: cosa è, allora, che permette agli uomini di consegnare i propri nomi al futuro attraverso la pietra?

Per tentare di comprenderlo si deve prendere in esame il *Voyage en Italie* più nel dettaglio. L'opera, che si compone di una serie di lettere e di annotazioni diaristiche scritte durante il soggiorno di Chateaubriand in Italia come segretario della legazione francese a Roma tra il 1803 e il 1804, viene rielaborata e edita nella sua interezza per la prima volta nel 1827³⁹. Nel *Voyage*, Chateaubriand mette in scena un soggetto stratificato, attraversato da tem-

39. Il capitolo dedicato al Vesuvio fu pubblicato nel “*Mercure de France*” del luglio 1806. Sulle fasi della composizione del *Voyage* si veda l'introduzione di Patrizio Tucci a Chateaubriand (2010, pp. 9-53).

poralità multiple, che trasformano costantemente il suo sguardo sul mondo. Come il Tevere che si carica di storia lungo il suo percorso (cfr. *ivi*, p. 187), così lo scrittore incontra il noto nell'ignoto: le memorie dei mesi passati nelle foreste del Nord America si sovrappongono all'esperienza della risalita del Vesuvio; l'antro della Sibilla a Tivoli ricorda al viaggiatore la regione dell'Armorica dove è nato. Storia e tradizioni popolari si intrecciano e spiegano il paesaggio – «i ricordi storici hanno grande importanza nel piacere o nel dispiacere del viaggiatore» (*ivi*, p. 71)⁴⁰ –, mentre la mitologia popola di Naiadi i torrenti e i laghi che Chateaubriand incontra lungo il suo percorso (cfr. *ivi*, p. 75). I racconti di viaggio accompagnano lo sguardo e rendono visibili i luoghi, mentre la letteratura li popola e li vivifica: «le avventure di quella Italia erano da romanzo: chi non conosce Ugolino, Francesca da Rimini, Romeo e Giulietta, Otello?» (*ivi*, p. 127). Il tempo del viaggio non è dunque il presente, ma è un prisma che deforma e informa la realtà e che guida il passo attraverso i luoghi, caricandoli di significati e di precomprensioni: «ogni uomo – scrive Chateaubriand – porta dentro di sé un mondo composto di tutto quello che ha visto e amato, e in cui rientra di continuo, anche quando percorre e sembra abitare un mondo straniero» (*ivi*, p. 97).

Se un itinerario di viaggio è, come ricorda Chateaubriand nella prefazione dell'*Itinéraire*, ben più propriamente una raccolta di memorie, è perché percorrere il mondo comune degli uomini significa viaggiare attraverso gli strati del proprio tempo. È così che ogni mondo sembra destinato a morire con lo sguardo dell'osservatore: il reale non pare avere, per Chateaubriand, che una consistenza momentanea. Se il viaggio è ciò che attiva la memoria dell'osservatore, esso è anche ciò che la esaurisce per sempre. Allontanandosi da Villa Adriana a Tivoli, Chateaubriand ne decreta la morte: «non sono già più per me quelle rovine, perché è probabile che niente mi riconurrà ad esse. Si muore a ogni istante per un tempo, una cosa, una persona che non si rivedrà mai: la vita è un susseguirsi di morti» (*ivi*, p. 109). Anche il viaggiatore, accumulando di tempi e di strati, non è altro che una rovina destinata a morire presto: egli «dimentica che è lui stesso una rovina ancora più instabile, e che sarà caduto prima di questi avanzi» che osserva (*ivi*, p. 167).

Se il *Voyage* rivendica la centralità del soggetto come chiave per interpretare il mondo e individualizza l'esperienza della rovina, ciò non significa però che essa si esaurisca e si ripieghi interamente sul viaggiatore. Alla morte inevitabile dello sguardo si oppone la scrittura, che permette al proprio di divenire comune, entrando a far parte del complesso dei discorsi

40. Tale tema attraversa tutto il *Voyage*: cfr. *ivi* (p. 155, 165).

che tengono su il mondo: scrivere un libro non è differente da incidere il proprio nome sulle Piramidi.

In questo senso, il *Voyage* si configura come il corrispettivo della stratificazione dello sguardo del viaggiatore: il libro si presenta come un *montaggio* di frammenti e di tempi differenti, che riproduce la non contemporaneità del contemporaneo *attraverso la forma*. Il *Voyage* è cioè composto da elementi eterogenei che, pur condividendo la medesima funzione, vivono in temporalità distinte che riproducono nell'orizzontalità della pagina la verticalità dei tempi. A questo proposito è esemplare un passo del *Voyage* che ne riecheggia uno analogo del *Génie* evocato in precedenza e che si configura come una vera propria dichiarazione di poetica filosofica: a Villa Adriana, i cipressi sostituiscono le colonne cadute, mentre l'acanto selvaggio le avvolge, «come se la natura si fosse piaciuta di riprodurre sui capolavori mutilati dell'architettura l'ornamento della loro passata bellezza» (ivi, p. 169). A ben vedere, se la natura si sostituisce all'architettura e la sostiene è però introducendo in essa temporalità e processi che non le sono proprie: la forma sopravvive solo a discapito di sé stessa.

È in maniera analoga che il *Voyage* riproduce i molti tempi dello sguardo di Chateaubriand: non solo gli appunti e le lettere del 1803 e del 1804 si sovrappongono a ciò che egli ha visto, ha letto o ha scritto, ma, attraverso le note, Chateaubriand inserisce nel testo lo sguardo dell'autore su un'opera pensata più di vent'anni prima. Egli rimodula così certe affermazioni in ragione dell'ignoranza di un tempo – «non avevo ancora visto il Colosseo» (ivi, p. 69n) – e introduce la prospettiva del futuro nel presente: ciò che nel passato era speranza e progetto vent'anni dopo è rimasto tale e, con il passare degli anni, si è inevitabilmente esaurito, gettando un velo di malinconia su parole che, di per sé, non ne avevano (cfr. ivi, p. 123). La morte di M. de Fontanes, al quale è indirizzata la lettera del 10 gennaio 1804, disgrega il presente del testo e rimette in prospettiva tanto il tempo passato quanto quello del presente del 1827: «nulla è più triste che rileggere, sul finire dei propri giorni, ciò che si è scritto in gioventù; tutto ciò che era al presente, quando si teneva la penna tra le dita, si trova al passato: si parlava di vivi, e ormai ci sono solo morti» (ivi, p. 185n). Se i tempi del *Voyage* si ricompongono nella totalità dell'opera, essi sono anche sempre pronti a disgregarsi e a prendere il sopravvento gli uni sugli altri. Il testo diviene la misura del tempo che è passato, mentre le note si configurano come il punto di fuga dello sguardo del passato: il presente tenta di negare il futuro ma questo, già accaduto, lo schiaccia. Tale tensione non si esaurisce mai e trasforma il testo in un quadro (*tableau*), vale a dire, nella tradizione settecentesca che

passa da Diderot e da Mercier, in un meccanismo inquieto che si disfa e si ricompone sempre di fronte agli occhi del lettore e che lo invita a entrare nell'opera con la propria temporalità, i propri ricordi e desideri.

Se il libro è certamente più resistente della carne del soggetto e, probabilmente, anche della pietra sulla quale il viaggiatore incide il suo nome, esso tuttavia, come il soggetto e la pietra, rimane, agli occhi di Chateaubriand, un «cumulo di rovine» (ivi, p. 187). Esso non basta a sé stesso, ma ha bisogno di qualcuno che lo interpreti e lo legga e che trasformi il segno – e il nesso tra i segni – in senso. Non è il libro ad assicurare il futuro ai nomi, come non lo è la pietra: qual è, dunque, la condizione che permette l'interpretazione della rovina nel futuro?

La risposta sembra profilarsi nelle prime pagine del *Voyage*, quando Chateaubriand descrive Lione e le sue rovine, di cui la Rivoluzione aveva decretato la distruzione e l'oblio perpetuo (cfr. *supra*, PAR. 6,3): «Non vi farò l'elogio della città; le sue rovine sono là, e parleranno ai posteri: *fino a che il coraggio, la lealtà e la religione saranno in onore tra gli uomini, Lione non sarà dimenticata* [corsivo mio]» (ivi, p. 67). Quella continuità storica che, a Lione, la Rivoluzione ha tentato di negare, proprio a Lione mostra la sua origine e il suo fondamento: ciò che rende leggibili le rovine del presente e del passato nel futuro è la *tradizione*, vale a dire quel deposito di pratiche e di valori – i «frammenti del tempo» del *Génie du christianisme* – che costituisce una rete di senso che sta *tra* gli individui e *tra* le generazioni. La continuità dei riti, dei simboli e dei sepolcri del cristianesimo fonda, per Chateaubriand, la civiltà poiché essa costituisce l'impalcatura virtuale del mondo e della sua comprensione: la *tradizione* è la finzione del senso che precede e fonda il reale. Il modello dell'*eco* che, secondo Jean-Pierre Richard, descrive la concezione di insieme del *Génie du Christianisme*, è anche quello della tradizione⁴¹: essa è cioè una rete invisibile ma presente che si diffonde e risuona in tutto il reale, piegando il mondo e inducendo una costrizione sorda che uniforma senza violenza e che non costringe ma indica e definisce i limiti del possibile e dell'impossibile.

A differenza di ciò che ha creduto la Rivoluzione, per Chateaubriand, «senza il cristianesimo il naufragio della società e dei lumi sarebbe stato totale» (Chateaubriand, 1802, trad. it. p. 1205): i «fanciulli che, nati durante

41. «Tutto lo sforzo apologetico di Chateaubriand consiste, al contrario, nel far risuonare il cattolicesimo, mostrandone tutte le eco interne (voluminosità dei dogmi, prospettive della storia religiosa) e esterne (rapporti con la letteratura, l'arte, la natura), che si sviluppano felicemente in lui, attorno a lui» (Richard, 1967, p. 97, trad. mia).

la Rivoluzione, non hanno mai sentito parlare di Dio, né dell'immortalità dell'anima, né delle pene o delle ricompense che li attendono in un'altra vita» (ivi, p. 1217) rischiano di trovarsi in un tempo discontinuo e ignoto, destinato a dissolvere la civiltà e, con essa, il mondo. La tradizione è infatti la garanzia che permette all'uomo di muoversi nel reale e di essere certo di trovare il già noto⁴²: Chateaubriand non viaggia da Parigi a Gerusalemme, ma da Parigi alla *Gerusalemme liberata*. È nel mondo già spiegato e carico di senso che egli ritrova la struttura rassicurante del tempo continuo e della tradizione che lo perpetua senza modificarlo. È così che, per Chateaubriand, le rovine non scompaiono quando esse siano distrutte materialmente, ma quando la tradizione che le sorregge venga meno: esse cessano allora di essere visibili in quanto rovine e divengono macerie. Se per i rivoluzionari distruggere i monumenti significa cancellare la storia, per Chateaubriand è necessario distruggere la storia per cancellare i monumenti. Gli uni e l'altro si pongono così ai poli della riflessione settecentesca sulla rovina: se il tempo discontinuo dei primi li porta a esasperare la dimensione materiale e oggettuale della rovina, quello continuo di Chateaubriand ne esplora l'aspetto immaginario e soggettivo. Tanto Chateaubriand quanto la Rivoluzione – ora vulcano o terremoto, ora invece vandalismo illuminato – si appropriano così della riflessione settecentesca sulla rovina, disarticolandone le dimensioni per riarticolarle diversamente: all'equilibrio e alla tensione tra un soggetto che è punto di vista dal quale interrogare il tempo, una forma materiale che è punto di fuga e limite dell'interpretazione e una dialettica tra memoria e oblio, si sostituiscono una rovina-tradizione (Chateaubriand), una rovina-oggetto (vandalismo illuminato) o ancora una rovina che non sa le sue rovine (Rivoluzione vulcanica). Ciascuna di queste prospettive dà origine a una nuova storia della rovina, ridefinendo i baricentri del problema e continuando a interrogare, lungo nuove traiettorie, i rapporti degli esseri umani con il tempo e con l'atteso e l'inatteso. A chiudere la stagione settecentesca di riflessione sulla rovina non sono però né i vandali illuminati né Chateaubriand, ma un altro uomo della Rivoluzione e dell'impero: quel Georges Cuvier che di quella tradizione si fa, nella sua interezza, esplicitamente erede.

42. È ciò che sostiene anche colui che racconta la storia di Paul e Virginie nell'omonimo romanzo di Bernardin de Saint-Pierre, quando afferma di preferire un'iscrizione antica a una statua o a un monumento poiché gli pare che «una voce umana esca dalla pietra, si faccia sentire attraverso i secoli, e, rivolgendosi all'uomo in mezzo ai deserti, gli dica che non è solo, e che altri uomini, in quegli stessi luoghi, hanno sentito, pensato e sofferto come lui» (Bernardin de Saint-Pierre, 2003, trad. it. p. 115). Cfr. Lefay (2010).

Cuvier, poeta delle rovine?

7.1

Cuvier, Balzac e Verne: l'immaginazione e i frammenti del mondo

Leggendo le opere geologiche di Cuvier, vi siete mai lanciati nell'immensità dello spazio e del tempo? Trascinati dal suo genio, vi siete librati sull'*abisso sconfinato del passato*, sorretti dalla mano di un incantatore? Di sezione in sezione, di strato in strato, sotto le cave di Montmartre e negli scisti degli Urali, scoprendo quegli animali le cui spoglie fossilizzate appartengono a civiltà antediluviane, l'anima è spaventata se intravede miliardi di anni, milioni di popoli dimenticati dalla debole memoria umana, dall'indistruttibile tradizione divina, e la cui cenere ammicchiata sulla superficie terrestre forma quei due piedi di terra che ci regalano fiori e pane. *Non è Cuvier il più grande poeta del nostro secolo?* Con le parole lord Byron ha ben espresso alcune inquietudini morali; ma il nostro immortale naturalista con delle ossa calcinate è stato capace di ricostruire dei mondi; come Cadmo, partendo da qualche dente, ha riedificato delle città; *con qualche frammento di carbon fossile, ha ripopolato mille foreste di tutti i misteri della zoologia*; nel piede di un mammoth ha ritrovato popolazioni di giganti. Si ergono queste figure e diventano sempre più grandi e occupano degli spazi, in armonia con le loro colossali stature. Con delle cifre egli è un poeta, diventa sublime mettendo uno zero dopo un sette. Risveglia il nulla senza pronunciare parole fintamente magiche, esamina un frammento di gesso, vi scorge un'impronta ed esclama: «Guardate!». *E subito i marmi si animano, la morte prende vita, il mondo si squaderna!* Dopo sterminate dinastie di creature gigantesche, dopo ordini di pesci e famiglie di molluschi, alla fine arriva il genere umano, prodotto degenerare di un tipo grandioso, forse annientato dal Creatore. Infiammati dal suo *sguardo retrospettivo*, questi uomini deboli, nati ieri, possono varcare il caso, intonare un inno senza fine e dar forma al passato dell'universo immaginandolo in una sorta di *Apocalisse retrograda*. In presenza di questa tremenda resurrezione dovuta alla voce di un solo uomo, le briciole toccateci in sorte in questo infinito senza nome, comune a tutte le sfere e da noi chiamato IL TEMPO, questo attimo di vita ci fa pena. Annichiliti, in tal modo, da *tanti universi in rovina*, noi ci chiediamo che senso abbia la gloria, l'odio, l'amore:

e se dobbiamo diventare un punto intangibile nell'avvenire, la fatica di vivere dobbiamo accettarla? Sradicati dal presente, siamo morti fino a quando il cameriere entra e ci dice: «La signora contessa manda a dire che attende il signore» [corsivi miei] (Balzac, 1831, trad. it. pp. 35-6).

Dopo aver perduto anche l'ultimo napoleone in una delle bische del Palais-Royal, Raphaël de Valentin, il protagonista del romanzo *La peau de chagrin* (1831) di Honoré de Balzac (1799-1850), rimandando il proposito di suicidarsi, entra in un negozio di antiquariato. Qui scopre un vero e proprio «letamaio filosofico» (ivi, p. 29): assediato dagli oggetti, muovendosi tra un girarrosto che poggia su un ostensorio e un archibugio medievale, tra una mummia, un bambino di cera di Ruysch e una Vergine di Raffaello, si imbatte nel senso della profondità del tempo – l'«abisso sconfinato del passato» – che è proprio delle ricerche di Georges Cuvier (1769-1832), professore di anatomia al Muséum d'histoire naturelle di Parigi¹. Agli occhi di Balzac, Cuvier appare come un *poeta* della *forma*: ogni frammento, anche minimo, del passato è una sorta di *rovina* nella quale è depositata tutta un'epoca della storia del mondo. Il naturalista attraversa i tempi e li rende visibili a coloro che lo ascoltano: da un particolare egli fa riemergere tutto un contesto e restituisce la vita ad animali giganteschi e ormai estinti. Cuvier è un poeta, dunque, poiché conosce il segreto della traduzione del tempo nello spazio e nel dettaglio: nella forma egli vede il farsi della forma stessa. Egli è capace di risalire al contrario la corrente degli eventi: Cuvier esercita uno «*sguardo retrospettivo*» che fa risorgere da un osso fossile il sistema di giunture e di articolazioni che tenevano assieme, in una totalità vivente, ogni osso a ciascun altro, dando origine allo scheletro completo

1. Georges-Léopold-Chrétien-Frédéric-Dagobert Cuvier, nato in una famiglia protestante a Montbéliard, città sottomessa fino al 1793 al ducato di Württemberg, fu allievo dell'Accademia carolina di Stoccarda, poi precettore della famiglia dei conti d'Héricy a Caen e agente incaricato dal governo rivoluzionario del reperimento del salnitro. A Caen conobbe l'abbé Henri-Alexandre Tessier (1741-1837), rifugiatosi in provincia durante il Terrore, che lo raccomandò al celebre botanico Antoine-Laurent de Jussieu (1748-1836). Nel 1795, Cuvier fu nominato assistente, e poi nel 1802 professore, di anatomia animale al Muséum d'histoire naturelle di Parigi. Nel 1796 fu eletto membro dell'Institut de France all'Académie des sciences, della quale nel 1800 divenne segretario e, nel 1803, segretario perpetuo. Nel 1802 fu nominato Ispettore generale dell'Istruzione pubblica, poi consigliere e cancelliere dell'Università nel 1808. Nel 1814 fu nominato consigliere di stato, titolo che mantenne anche dopo la caduta di Napoleone. Nel 1820 ottenne il titolo di Barone e nel 1831 divenne pari di Francia. Per un inquadramento biografico e intellettuale di Cuvier si rimanda a Outram (1984); Coleman (1964, pp. 1-25); alla presentazione di Pellegrin in Cuvier (1992, pp. 5-43) e soprattutto a Taquet (2006).

dell'animale. Il poeta della forma è colui che sa leggere, e invertire, le deformazioni che il tempo e gli eventi le hanno imposto: attraverso di essa egli rende sensibile le strutture e la logica del tempo.

Nelle parole di Balzac, Cuvier diviene così una sorta di mago rinascimentale, capace di manipolare la materia e gli strati del tempo². È in questa logica trasformista e metamorfica che al naturalista viene attribuita una teoria che non gli è propria: secondo Balzac, l'uomo sarebbe per Cuvier il «prodotto degenerare di un tipo grandioso» in una sorta di processo di deformazione evolutiva. Una maggiore comprensione di Cuvier sembra emergere, tra le righe delle opere di Balzac, qualche anno dopo, nell'*Avant-Propos* (1842) alla *Comédie humaine*, della quale *La peau de chagrin* è uno degli episodi: qui, lo scrittore prende posizione, evocando l'autorità di Goethe, nella *querelle* sulla forma che oppone Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), anch'egli professore al Muséum d'histoire naturelle di Parigi³, allo stesso Cuvier⁴. In quel contesto, Balzac adotta l'ipotesi di Geoffroy

2. Sui rapporti tra misticismo e scienza nell'opera di Balzac si veda Klinkert (2013, p. 47).

3. Su Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, dal 1793 professore di zoologia al Musée d'histoire naturelle, cfr. Cahn (1962).

4. «Sarebbe un errore credere che la grande *querelle* che è sorta, in questi ultimi tempi, fra Cuvier e Geoffroy Saint-Hilaire poggiasse su un'innovazione scientifica. L'*unità di composizione* teneva già occupate, in termini differenti, le più grandi menti dei due precedenti secoli. Rileggendo le opere così straordinarie degli scrittori mistici che si sono occupati delle scienze nei loro rapporti con l'infinito, quali Swedenborg, Saint-Martin ecc., e gli scritti dei più grandi geni in storia naturale, quali Leibniz, Buffon, Charles Bonnet ecc., si scoprono nelle monadi di Leibniz, nelle molecole organiche di Buffon, nella forza vegetatrice di Needham, nell'*inscatolamento* delle parti simili di Charles Bonnet, abbastanza audace da scrivere, nel 1760: *L'animale vegeta come la pianta*, si scoprono, dicevo, i rudimenti della bella *legge di soi pour soi* sulla quale poggia l'unità di composizione. Non v'è che un animale. Il creatore non s'è servito che di un solo e unico modello per tutti gli esseri organizzati. L'animale è un principio che assume la sua forma esteriore, o, per parlare più esattamente, i tratti differenzianti della sua forma, negli ambienti in cui è chiamato a svilupparsi. Le Specie Zoologiche derivano da queste differenze. L'aver reso noto e sostenuto questo sistema, del resto in armonia con le idee che ci facciamo della potenza divina, sarà l'eterno onore di Geoffroy Saint-Hilaire, il vincitore, in questa questione d'alta scienza, di Cuvier, e il cui trionfo è stato salutato dall'ultimo articolo che il grande Goethe scrisse». La prefazione alla *Comédie Humaine* di Balzac è tradotta in Mazzocut-Mis (2013, pp. 237-8). Per uno sguardo generale sulla *querelle* cfr. n. 22. Su Balzac e i suoi rapporti con Cuvier e Geoffroy si veda Mazzocut-Mis (2012). Come ha mostrato Maddalena Mazzocut-Mis, nel racconto *Guide âne*, Balzac rimette in scena finzionalmente il dibattito tra Cuvier e Balzac (cfr. ivi, pp. 144-9). Sul rapporto Goethe e Saint-Hilaire, evocato da Balzac, e gli equivoci che si annidano in quella presunta prossimità si vedano Mazzocut-Mis (2001a; 2001b).

Saint-Hilaire⁵, secondo il quale vi è un solo modello – un *piano unico* – di organizzazione di tutti gli esseri viventi, variazioni di tale prototipo, che ne definisce anche implicitamente i limiti e i possibili, delineando una sorta di *anatomia trascendente*⁶. Balzac, in particolare, riconosce nella «bella legge di *soi pour soi*», vale a dire nel principio secondo il quale il simile attrae il simile, la chiave dell'indagine di Geoffroy⁷. Al contrario, come si dirà in seguito, Cuvier sostiene le ragioni di una forma chiusa, secondo i principi di una morfologia funzionalistica. Ogni specie è cioè separata da ogni altra: il vivente è fatto di identità discontinue che non degenerano l'una nell'altra⁸.

È proprio tale aspetto della teoria di Cuvier a giustificare il catastrofismo che traspare nelle pagine de *La peau de chagrin* dedicate al naturalista: le specie non scompaiono perché si mutano l'una nell'altra, ma in ragione di vere e proprie *rivoluzioni* o *catastrofi*. Ogni scena del mondo è discontinua rispetto a ogni altra – una «*apocalissi*» si insinua tra di esse – e tutte le conformazioni del reale appaiono come universi chiusi e compiuti che si susseguono.

Balzac non è però l'unico scrittore francese del XIX secolo ad appropriarsi della filosofia naturale di Georges Cuvier⁹. Nel 1864, Jules Verne (1828-1905) pubblica il suo *Voyage au centre de la Terre*¹⁰, nel quale il professor Lindenbrock e suo nipote Axel cercano di penetrare nelle viscere del pianeta, seguendo le indicazioni di uno scienziato islandese del XVI secolo.

5. «Balzac prende posizione a favore di Geoffroy, sebbene con un po' di ritardo, senza tralasciare comunque di ritornare su alcuni temi cuveriani, quando una visione mistico-poetica glielo suggerisce» (Mazzocut-Mis, 2012, p. 145).

6. Sull'anatomia trascendente di Geoffroy e i suoi principali caratteri cfr. Mazzocut-Mis (2014, pp. 14-22). Cfr. n. 23.

7. Sulla legge del *soi pour soi* cfr. Mazzocut-Mis (2012, pp. 148-9; 2014, pp. 16-7).

8. Su questo punto, si veda *infra*, PAR. 7.2.

9. Sull'*immaginazione geologica* in Balzac e Verne si veda Dünne (2016, pp. 11-88).

10. Pierre Macherey, nel suo *En lisant Jules Verne*, ha sottolineato come i romanzi di Verne siano capaci di attivare una «feconda dinamica di riflessione» (Macherey, 2018, p. 8, trad. mia), che non conduce a ricercare una sorta di filosofia di Verne, dando invece da pensare attraverso il ripresentarsi di motivi costanti alla superficie della narrazione – Macherey si riferisce al *The figure in the carpet* di Henry James – e scardinando così l'opposizione tra letteratura e filosofia e tra forma e contenuto (ivi, pp. 9-20): «nel corso della narrazione, che egli ha scelto come suo supporto privilegiato, essa trasmette alle operazioni del pensiero un ritmo singolare, spogliato di ogni pretesa dottrinale e, di conseguenza, liberato dalla preoccupazione unificatrice della sintesi propria di tale pretesa: è come se, ci sia concesso dirlo, essa conducesse il pensiero in territori ignoti, fornendogli l'occasione di presentarsi sotto un viso del tutto nuovo» (ivi, p. 9, trad. mia). Il quarto capitolo dell'opera è dedicato a interrogare i modi specifici in cui Verne esplora il tempo attraverso lo spazio nel *Voyage au centre de la Terre* (cfr. ivi, pp. 156-210).

Entrati nel sottosuolo dal vulcano Sneffels, dopo una serie di peregrinazioni attraverso cunicoli e grotte, i due arrivano sulle coste di un enorme lago, intorno al quale trovano depositi di «ossa di animali antidiluviani» e «la flora dell'era secondaria» (Verne, 1864, p. 184, trad. it. modificata). Costruita una zattera, essi decidono di lanciarsi in una navigazione sul lago sotterraneo, durante la quale Axel, dopo aver visto un pesce primordiale, sprofonda in una *rêverie* cosmologica:

Forse incontreremo qualcuno di quei sauri che la scienza ha saputo identificare da un frammento d'osso o di cartilagine?

Prendo il cannocchiale e osservo il mare. È deserto. Siamo di certo ancora troppo vicini alla costa.

Guardo per aria e mi chiedo chi potrebbe impedire a uno di quegli uccelli ricostruiti dall'immortale Cuvier di fendere con le pesanti ali gli strati dell'atmosfera. I pesci rappresenterebbero per loro di certo un nutrimento sufficiente. Esploro lo spazio, ma l'aria è deserta, come le rive (ivi, p. 199).

Tutto un mondo risorge allora di fronte agli occhi di Axel ed è proprio il metodo di Cuvier a guidarne *l'immaginazione*¹¹: come il naturalista, egli vede rinascere, a partire da un frammento fossile di realtà – da «l'*ossicino di Cuvier*», per riprendere una celebre espressione di Antonio Gramsci (Gramsci, 2007, t. III, p. 2327)¹² –, il Mastodonte e il Megaterio, di cui l'a-

11. «Tutto questo mondo fossile rivive nella mia immaginazione» (Verne, 1864, trad. it. p. 201).

12. Nella prolusione palermitana del 1907, che ha avuto enorme importanza per la riflessione metodologica italiana sulla storiografia filosofica, Giovanni Gentile si richiamava all'esempio di Georges Cuvier, che «da un osso ricostruiva idealmente l'animale» (Gentile, 1908, p. 18): lo storico della filosofia, riconoscendole una natura organica, non avrebbe dovuto fare diversamente. Tale posizione fu messa in prospettiva da Antonio Gramsci, che sottolineò il pericolo delle generalizzazioni e delle ricostruzioni: «L'*ossicino di Cuvier*. Esposizione del principio di Cuvier. Ma non tutti sono Cuvier e specialmente la "sociologia" non può essere paragonata alle scienze naturali. Le generalizzazioni arbitrarie e "bizzarre" vi sono estremamente più possibili (e più dannose per la vita pratica)» (Gramsci, 2007, t. III, p. 2327). L'immagine torna in una lettera che Gramsci invia alla moglie Giulia, nella quale discute della crescita del figlio Delio a partire dalle tracce che egli riesce a individuare nelle lettere che riceve: «Può darsi, anzi è molto probabile, che qualche mio apprezzamento sia esagerato e addirittura ingiusto. Ricostituire da un ossicino un megaterio o un mastodonte era proprio di Cuvier, ma può avvenire che con un pezzo di coda di topo si ricostruisca invece un serpente di mare» (Gramsci, 1973, p. 314). Nel 1951, la prolusione di Gentile fu poi critica da Giulio Preti che vedeva nell'osso di Cuvier applicato alla filosofia nient'altro «un magro osso spolpato», a sottolineare la tentazione idealistica che sottrae la filosofia alla sua specifica storicità (Preti, 1976, p. 233). Anche Garin ha com-

natomista aveva dato una ricostruzione¹³. Anche per Verne, come per Balzac, Cuvier appare allora come un vero e proprio *poeta della forma*, che invita a lasciar vagare ed errare in essa l'immaginazione, esplorando così la profondità del tempo e i modi del suo procedere.

Tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta dell'Ottocento, tra Balzac e Verne, immaginazione, forma e tempo divengono i punti focali che paiono delineare, nei loro differenti rapporti, l'immagine del metodo di Cuvier: al centro delle preoccupazioni del grande anatomista sembra stare così la *rovina* naturale. Dall'osso fossile di un marsupiale trovato nelle cave di gesso di Montmartre, progressivamente e per rimandi sempre più estesi, sembra risorgere tutto un mondo: come in Boulanger, ciò che resta del passato è la traccia di infiniti processi, dentro i quali l'immaginazione vaga senza posa, ordinandoli e interrogandoli. Cuvier sembra dunque essere l'erede della riflessione sulla rovina naturale che nasce a Lisbona. Tuttavia, l'imprecisione dei presupposti teoretici del naturalista che traspare nell'immagine tratteggiata da Balzac porta a dubitare anche di quella di Verne: è davvero un poeta della forma e della rovina quello che traspare nelle pagine delle *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes* che Cuvier pubblica nel 1812? Nell'indagine sulla forma e sul tempo, un poeta della forma e un geometra delle rovine distano, del resto, un solo passo.

7.2

Cuvier, un antiquario di una nuova specie

Nel 1795, il ventiseienne Georges Cuvier fu nominato assistente del professore di anatomia al Muséum d'histoire naturelle di Parigi, per affiancare l'ormai anziano Jean-Claude Mertrud (1728-1802), di cui, alla morte, prese il posto. Con il decreto del 10 giugno 1793, il Jardin du Roi e il Cabinet du Roi erano stati riorganizzati nel Muséum national d'histoire naturelle, dando così origine a un vero e proprio centro di ricerca, che contava tra i suoi dodici professori ordinari e gli assistenti, oltre al giovane Cuvier, anche

mentato, nel 1956, il passo di Gentile su Cuvier, facendone notare il carattere positivistico (Garin, 1990, p. 7).

13. Sulle ricostruzioni del Megaterio e del Mastodonte in Cuvier si veda Rudwick (1972, pp. 101-63). Sull'importanza del Megaterio nell'immaginario geologico nell'Ottocento si veda Dünne (2020).

il teorico del trasformismo Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829)¹⁴ e Étienne Geoffroy Saint-Hilaire¹⁵.

Fu in questo contesto, nel quale si confrontarono e, almeno a tratti, intrecciarono prospettive differenti e visioni disallineate della storia naturale, che Cuvier sviluppò i caratteri fondamentali della sua teoria, che trova compiuta esposizione nelle *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes, où l'on établit les caractères des plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paraissent avoir détruites* del 1812, che raccolgono principalmente una serie di memorie che il naturalista aveva pubblicato separatamente negli anni precedenti. Esse sono introdotte da un *Discours préliminaire* che, rielaborato, divenne nel 1825 il *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, e che costituisce il vero e proprio precipitato teorico del metodo di Cuvier. Fin dalle prime righe del testo, egli si presenta come un innovatore che se da un lato eredita gli sforzi della tradizione settecentesca di indagine sui monumenti della storia naturale, dall'altro la porta a compimento, spingendola ben oltre i suoi limiti:

Tento di percorrere una strada sulla quale si è mosso qualche passo a caso e di far conoscere un tipo di monumento quasi del tutto sottovalutato, anche se indispensabile per la storia del globo.

Antiquario di una nuova specie, mi è stato necessario imparare a decifrare e a restaurare questi monumenti, a riconoscere e ad avvicinare al loro ordine primitivo i frammenti sparsi e mutili di cui si compongono; a ricostituire gli esseri antichi ai quali quei frammenti appartenevano; a riprodurli con le loro proporzioni e i loro caratteri; infine, a paragonarli a quelli che vivono ancora oggi sulla superficie del globo: *arte* quasi ignorata, e che presuppone una scienza appena sfiorata in precedenza, quella delle leggi che presiedono alla *coesistenza delle forme* delle diverse parti degli esseri organizzati [corsivi miei] (Cuvier, 1992, p. 45, trad. mia).

Nel corso del *Discours préliminaire*, Cuvier dimostra di conoscere bene la tradizione settecentesca che fa della sovrapposizione tra storia antiquaria e storia naturale il presupposto metodologico della nuova indagine sul tempo profondo della Terra e sull'irreversibilità dei fenomeni della natura. Egli cita e discute le teorie di Buffon, tra i primi a valorizzare i monumenti e le medaglie della natura, anche sulla scorta della lettura delle opere di Boulanger. Allo stesso tempo, Cuvier si confronta con le grandi teorie della Terra sei-settecentesche: Burnet, Leibniz, Woodward e de Maillet sono il

14. Per un inquadramento storico-teorico di Lamarck cfr. Corsi (1983).

15. Sul Muséum national d'histoire naturelle di Parigi come vero e proprio centro di ricerca si veda Rudwick (1972, pp. 101-2).

terreno fertile sul quale si staglia il *Discours préliminaire*. Anche i grandi temi scatenanti dell'indagine sulle rovine della natura compaiono sotto la penna di Cuvier: i depositi fossili di conchiglie sulle montagne e tra gli strati rocciosi, i mammut siberiani, la pervasività del diluvio nelle tradizioni mitologiche e religiose di larga parte dell'umanità attirano l'attenzione dell'anatomista. A ben vedere, poi, il *Discours préliminaire* è intessuto del vocabolario metaforico della riflessione sulla storicità della natura che nasce a margine del terremoto di Lisbona: l'antiquario di una nuova specie *decifra, restaura, compara i frammenti e i monumenti* della natura e ne indaga le *tracce*, delineando, non diversamente dai suoi predecessori settecenteschi, i caratteri di un sapere artigianale che fa dell'esperienza un modo per interpretare l'esperienza stessa. Se Cuvier si inserisce, esplicitamente e implicitamente, nel solco della tradizione che indaga la storia della natura attraverso i monumenti e le medaglie – attraverso le rovine – è decisivo sottolineare come proprio il termine “rovina” compaia con una frequenza minima nelle *Recherches*. Tutto ciò appare ancora più significativo quando si consideri come nell'*Extrait d'un ouvrage sur les espèces de quadrupèdes dont on a trouvé les ossements dans l'intérieur de la Terre, adressé aux savans et aux amateurs des sciences* del 26 brumaio dell'anno IX (17 novembre 1800), testo fondamentale della riflessione metodologica di Cuvier, la rovina appaia come una categoria fondante della nuova antiquaria. In un contesto nel quale sono evocati monumenti, tracce, sconvolgimenti, rivoluzioni, diluvi e conchiglie, Cuvier sostiene, come aveva fatto Buffon all'inizio de *Les Époques de la nature*, la corrispondenza strutturale della storia naturale e di quella antiquaria proprio attraverso il ricorso alla rovina. Criticando l'eccessivo furore immaginativo di Buffon, Leibniz, Woodward e Whiston, ma non le premesse della loro indagine, l'anatomista scrive che essi «hanno scavato nelle rovine del globo (*ruines du globe*) per scoprirvi i monumenti della sua storia fisica, come gli antiquari scavano le rovine delle città (*ruines des cités*) per scoprirvi i monumenti della storia delle arti e dei costumi dei popoli che le abitavano» (Cuvier, 1801, p. 254, trad. mia). Occorre allora domandarsi perché, con il passare degli anni, il termine “rovina” scompaia, o quasi, dal laboratorio metodologico di Cuvier e cosa ciò significhi: la continuità e la discontinuità tra Cuvier e la riflessione settecentesca sulla rovina che abbiamo tentato di delineare lungo tutto il libro passa da tale questione. Per tentare di rispondere, si devono mettere a fuoco le premesse che stanno alla radice della riflessione dell'anatomista e che ne costituiscono gli architravi.

L'1 piovoso dell'anno IV (21 gennaio 1796), Cuvier tenne una conferenza intitolata *Sur les espèces d'éléphants vivantes et fossiles* durante una sessione pubblica della classe di matematica e fisica dell'Institut National des Sciences et Arts. Nel *mémoire* che ne scaturì egli chiarisce fin da subito come la storia naturale sia un sapere dal carattere ibrido, che si situa «sul confine che separa le scienze di puro ragionamento da quelle che hanno come oggetto i fatti positivi» (Cuvier, 1799, p. 1, trad. mia): l'antiquaria trasforma l'interpretazione di alcuni fatti nel principio interpretativo che guida l'indagine sui fatti stessi.

La conferenza, in particolare, discute di uno dei problemi-cardine della storia naturale settecentesca: lo statuto del ritrovamento, non solo in Siberia, ma «in quasi tutte le regioni del globo», di ossa fossili di elefanti (ivi, p. 4, trad. mia). Cuvier, in questo contesto, tenta di mostrare come ciò che per Buffon e Maupertuis era solo un fatto – un tempo gli elefanti vivevano in luoghi che oggi si trovano sotto climi che non gli permetterebbero di sopravvivere –, riposi in realtà su una serie di interpretazioni implicite silenziose e tutt'altro che certe. Con la sua conferenza il naturalista tenta di mostrare come «una gran parte delle spoglie fossili in questione sia appartenuta a degli animali che, in tutta evidenza, differiscono per la specie dai nostri elefanti di oggi, sebbene essi gli assomigliassero abbastanza per dover essere considerati come di un medesimo genere» (*ibid.*, trad. mia). La requisizione da parte della Repubblica francese della collezione di storia naturale del principe di Orange, ex *stadhouder* d'Olanda, permette infatti a Cuvier e al «cittadino Geoffroy, professore di zoologia al Museo di storia naturale», di confrontare sistematicamente un gran numero di ossa fossili con quelle di elefanti viventi (cfr. ivi, p. 6, trad. mia). È su queste basi che, durante la conferenza dell'1 piovoso dell'anno IV, Cuvier giunge a poter sostenere, con prove solide, la realtà dei *fenomeni di estinzione* (cfr. Rudwick, 1972, p. 101): è su questo presupposto che si basano le *Recherches*.

Vi è poi un secondo architrave sul quale poggia tutta l'indagine di Cuvier: per «attraversare i confini del tempo (*franchir les limites du temps*)» (Cuvier, 1992, p. 47, trad. mia), occorre stabilire un nesso tra «la scienza generale dell'anatomia» e «la storia fisica del globo» (Cuvier, 1825, pp. 2-3), come si legge in un passo del *Discours sur les révolutions de la surface du globe*. Del resto, scrive Cuvier nel *Discours préliminaire* del 1812, sono «i fossili che hanno fatto nascere la teoria della Terra» e che «gli hanno fornito i lumi principali» (Cuvier, 1992, p. 78, trad. mia). L'idea si presenta con chiarezza fin dagli studi che Cuvier dedica ai ritrovamenti fossili di Montmartre (cfr. Rudwick, 1972, pp. 124-6), evocati anche da Balzac: in

questo contesto il naturalista interroga il rapporto tra gli strati geologici del terreno e i fossili che gli sono propri. Entrambi divengono infatti delle *variabili dipendenti e storiche*, che non misurano l'una a partire dalla stabilità dell'altra, ma che interrogano la tensione tra contesto e vita. La posta in gioco appare chiara quando si confronti il metodo di Cuvier con quello di Buffon ne *Les Époques de la nature*: è presupponendo la costanza delle abitudini degli animali che il ritrovamento di ossa di elefanti in Siberia induce a far credere che il clima della Terra debba essere mutato. L'animale appare cioè come la misura fissa che definisce, a partire da sé, il contesto che gli è proprio: la stabilità dell'uno mostra la mutabilità dell'altro, e viceversa, dato che un certo clima presuppone solo gli animali che gli sono adeguati. Al contrario, Cuvier interroga il rapporto tra le due dimensioni in quanto entità storiche e mutevoli: egli non presuppone che a una certa fauna e a una certa flora corrisponda uno specifico clima, ma indaga, attraverso i fossili, veri e propri monumenti del passato, e gli strati geologici della Terra come un certo ambiente e certe forme di vita interagiscano. A ogni altezza della storia del pianeta geologia e fisiologia si corrispondono secondo forme e modi specifici: è leggendo l'una attraverso l'altra che quell'antiquario di una nuova specie che è Cuvier tenta di far riemergere il passato (cfr. Rudwick, 1997).

Esplicitati i cardini della riflessione di Cuvier è possibile adesso entrare nelle *Recherches*. Dopo aver esposto in maniera riassuntiva gli obiettivi del *Discours préliminaire*, il naturalista conduce il lettore a gettare un primo sguardo panoramico sul mondo, non diversamente da come aveva fatto Buffon nella sua *Histoire et théorie de la Terre*. La realtà appare così al viaggiatore come un universo in quiete, nel quale acque tranquille scorrono lungo pianure feconde e circondate da una vegetazione abbondante: solo «le devastazioni della guerra» o «l'oppressione di qualche uomo potente» giungono a turbare la natura (Cuvier, 1992, p. 49, trad. mia) – Cuvier rimane in ciò un uomo della Rivoluzione e dell'impero¹⁶. In realtà, però, è sufficiente scavare minimamente il suolo per scoprire che «anche la natura ha le sue guerre intestine e che la superficie del globo è stata sconvolta da rivoluzioni successive e da catastrofi diverse» (*ibid.*, trad. mia). La disposizione degli strati geologici testimonia dell'azione delle acque che ha prodotto depositi orizzontali di materia, al cui interno sono racchiusi i fossili di animali marini, ma anche quella di fattori differenti e più violenti, che

16. Sui rapporti tra politica e scienza all'epoca della Rivoluzione e in Età napoleonica si vedano Dhombres, Dhombres (1989); Taquet (2001).

giungono a sconvolgere l'ordine dei banchi geologici: «così il mare, prima di formare gli strati orizzontali, ne aveva formati altri, che una qualche causa aveva sbriciolato, raddrizzato, sconvolto in mille maniere» (ivi, p. 51, trad. mia). Alle cause che agiscono lentamente e *per gradi* (*par degré*) sembrano così affiancarsene altre catastrofiche.

È al fine di indagarle che l'anatomia fossile diviene reagente dello sguardo stratigrafico: quando in due strati paralleli della terra si incontrino prima tracce di forme di vita marina e poi di quadrupedi, o viceversa, occorre ipotizzare che si sia verificata una violenta rivoluzione che ha cambiato la disposizione delle terre. In tutto ciò, gli animali terrestri, e i quadrupedi in particolare, hanno un ruolo fondamentale: se il mutamento delle specie marine che si ritrovano in un deposito può essere causato da variazioni minime nella temperatura dei mari, la presenza dei quadrupedi indica con certezza se un terreno sia stato sommerso o meno dalle acque. Gli animali terrestri non testimoniano però solo del passaggio di un terreno da uno stato sommerso a uno emerso, ma anche della rapidità delle mutazioni che hanno coinvolto terre già emerse: qualora le cause che mutano le condizioni di vita di un luogo agissero con lentezza, i quadrupedi avrebbero il tempo di spostarsi e raggiungere aree più accoglienti. I depositi fossili rivelano invece che le distruzioni di specie sono pressoché totali e violente. È questo il caso dei mammut ritrovati in Siberia, vittime, secondo Cuvier, della più recente rivoluzione che abbia sconvolto la Terra: se la causa che ha ucciso gli animali fosse stata diversa da quella che ha reso il clima del luogo gelido, le carcasse dei quadrupedi non si sarebbero potute conservare fino al punto da mantenere intatti anche i peli e le carni degli animali. «Questa causa, conclude Cuvier, è dunque stata istantanea come il suo effetto» (ivi, p. 54, trad. mia).

Inoltre, gli strati geologici noti descrivono una storia discontinua della fauna: non vi è possibilità che i cambiamenti del globo siano stati lenti e che le vecchie specie che abitavano in un contesto siano mutate e si siano *adattate* al nuovo in una prospettiva trasformistica *à la* Lamarck, poiché non vi è traccia di forme intermedie che connettano gli animali che hanno vissuto in due strati geologici contigui (cfr. ivi, p. 112, trad. mia). Ogni catastrofe ha sconvolto le condizioni di vita di un ambiente, estinguendone spesso gli abitanti e rendendolo ospitale per altri: Cuvier, evitando così di affrontare il problema dell'origine delle specie e fuggendo l'ipotesi di una creazione *ad hoc* di nuovi animali a seguito di ogni rivoluzione della Terra, sostiene che la ripopolazione avvenga per migrazione (cfr. ivi, pp. 118-9, trad. mia). L'alleanza tra indagine sui fossili e interrogazione geologica ri-

vela dunque come quella della Terra sia una storia di catastrofi successive, più estese e generalizzate agli albori dei tempi e poi sempre più localizzate: «questi grandi e terribili eventi sono chiaramente impressi ovunque per l'occhio che ne sa leggere la storia nei loro monumenti» (ivi, p. 55, trad. mia).

Cuvier si interroga allora sulle cause che hanno prodotto le rivoluzioni del pianeta, domandandosi se quelle che «agiscono ancora oggi alla superficie del globo» siano sufficienti a dare origine a fenomeni catastrofici: il naturalista analizza così i processi che presiedono a crolli, eruzioni vulcaniche, alluvioni e alla formazione di depositi marini, stalattiti, falesie e dune. In queste, così come nelle cause astronomiche, egli non vede che azioni che modificano minimamente – in intensità e in estensione – e lentamente la superficie terrestre: «si cercherà invano, nelle forze che agiscono oggi alla superficie della Terra, delle cause sufficienti per produrre le rivoluzioni e le catastrofi di cui il suo involucro mostra le tracce»¹⁷.

È proprio la ricerca affannosa di un principio motore della storia della Terra che sfugga alle cause lente e ripetute che spiega, secondo Cuvier, l'assurdità di molti dei sistemi geologici elaborati fino a quel momento: essi, più ancora che offrire ipotesi e soluzioni, testimoniano di una mancanza – quella di «cause differenti da quelle che vediamo agire nell'oggi» (ivi, p. 68, trad. mia) – e dell'urgenza di un problema. A rivelarsi inadeguati sono pertanto i presupposti dell'attualismo, vale a dire di quella teoria che, adottata in quegli anni da James Hutton (1726-1797) nella *Theory of the Earth* (1795), sostiene che la storia della Terra sia mossa da cause identiche a quelle che agiscono ancora nel presente¹⁸.

17. Cuvier (1992, pp. 66-7, trad. mia). Per l'analisi delle cause attuali si veda ivi (pp. 60-8).

18. James Hutton nacque a Edimburgo nel 1726 e studiò nella città natale, prima di spostarsi, nel 1748, a Parigi e, l'anno seguente, a Leida, dove discusse una tesi in medicina sulla circolazione del sangue. Fino al 1768 si dedicò all'agricoltura, studio che lo condusse a interessarsi dei processi di formazione del suolo. Nel 1785 espose i suoi principi alla Società Reale di Edimburgo, che diede alle stampe un riassunto e, poi, un resoconto della sua conferenza (1788, *Theory of the Earth*). Nel 1795, Hutton pubblicò in due volumi – un terzo, postumo, comparve solo nel 1899 – una descrizione completa della sua teoria, sotto il titolo *Theory of the Earth with Proof and Illustrations* (Hutton, 1795). Hutton non ottenne però celebrità grazie ai suoi libri, ma alla volgarizzazione della sua teoria ad opera del suo allievo John Playfair (1748-1819). L'opera di Playfair fu edita nel 1802 in inglese e tradotta in francese nel 1815 con il titolo *Explication de Playfair sur la théorie de la Terre par Hutton* (Playfair, 1802) (cfr. Gohau, 1990, pp. 264-8). Le riflessioni di Hutton su ciò che oggi si definisce una “discordanza angolare”, vale a dire una discontinuità in una formazione geologica a causa del sollevamento degli strati del terreno, mostrarono con chiarezza la necessità

Per Cuvier, del resto, la ripetizione dell'omogeneo non produce l'eterogeneo: «so che qualche naturalista conta molto sulle migliaia di secoli che accumula con un tratto di penna. Tuttavia, in materie di questo genere, noi non possiamo quasi giudicare cosa un tempo lungo produrrebbe, se non moltiplicando con il pensiero ciò che produce in un tempo minimo» (ivi, p. 117, trad. mia). Nell'ottica di Cuvier gli effetti si sommano nella durata secondo una ragione aritmetica e non geometrica: una causa che produce un effetto in un certo lasso di tempo, in un tempo doppio non fa che produrre un effetto doppio. Ciò che il naturalista denuncia nell'abuso del tempo come fattore che trasforma l'omogeneo in eterogeneo è così non solo, con tutta probabilità, la filosofia di Lamarck (cfr. Rudwick, 1972, pp. 124-6), ma anche la logica settecentesca della catastrofe che, come si è mostrato, si appropria del modello delle piccole percezioni leibniziane per trasformare il continuo in discontinuo e la quantità – la ripetizione di un medesimo fenomeno – in qualità – un fenomeno di natura differente da quelli di partenza. La catastrofe non è, per Cuvier, un processo che si attiva quando una serie di cause arrivano a un punto di soglia che precipita la catena degli eventi, trasformando così una serie aritmetica in una geometrica, ma un accadimento che è, fin dal primo istante, eccezionale, inatteso e catastrofico. Essa, a differenza di ciò che accade nella storia degli uomini, nella quale cause e moventi rimangono costanti, segna una radicale discontinuità con il passato e con la sua legalità specifica: «il filo delle operazioni

di presupporre tempi lunghi – abissali secondo Playfair – nella storia della Terra: è in questa prospettiva che egli è considerato il “padre” del *tempo profondo* nel pensiero geologico britannico (cfr. Gould, 1987, trad. it. pp. 73-5). La teoria di Hutton sottolinea l'importanza dei fenomeni magmatici nelle vicende del pianeta (sul “plutonismo” di Hutton cfr. Gohau, 1990, pp. 268-72) e inserisce, come ha mostrato Stephen J. Gould, la storia della Terra in una temporalità ciclica, che attiva sempre processi “ripartivi” (cfr. Gould, 1987, trad. it. pp. 83-109): «La macchina del mondo autorinnovantesi di Hutton lavora su un ciclo in tre fasi che si ripete senza fine. Innanzitutto, la topografia della Terra, si deteriora, mentre fiumi e onde erodono le rocce, formando suoli sui continenti e trasportando i prodotti dell'erosione nei mari. In secondo luogo, i frammenti sbriciolati e ridotti in polvere dei vecchi continenti, vengono depositati in strati orizzontali nei bacini oceanici. All'accumularsi degli strati, il loro stesso peso genera calore e pressione sufficienti per rendere fluidi gli strati più bassi. In terzo luogo, il calore dei sedimenti che fondono e dei magmi che si insinuano in profondità, fa sì che “la materia si espanda con una forza sorprendente”, producendo un esteso sollevamento e generazione di nuovi continenti nei siti dei vecchi oceani [...]. Ogni fase comporta automaticamente la successiva» (ivi, trad. it. pp. 77-8). Per una panoramica sul pensiero di Hutton, oltre alle pagine di Gould già richiamate si rimanda a Gohau (1990, pp. 261-79). Cuvier cita Hutton e Playfair tra i pensatori che hanno elaborato teorie della Terra insoddisfacenti (cfr. Cuvier, 1992, p. 72).

è spezzato, il cammino della natura è cambiato e nessuno degli agenti che essa utilizza oggi non le sarebbe stato sufficiente per produrre le opere del passato»¹⁹. Tutto ciò spiega perché Cuvier preferisca al termine “catastrophe” quello di “révolution”²⁰: caricato della forma temporale che gli ha impresso la Rivoluzione francese, quest’ultimo arriva infatti a indicare una frattura netta tra il presente e il passato. Se la catastrofe è continuità che si muta in discontinuità, la rivoluzione è ormai pura discontinuità, che distingue in maniera inequivocabile e separa i tempi storici.

Le *Recherches* fanno così di ogni epoca della storia della Terra una vera e propria sacca spazio-temporale discontinua rispetto a quelle che le sono contigue. Ogni ambiente ha i suoi confini netti – così come li hanno i depositi stratigrafici – che la definiscono e la delimitano: la storia della Terra è fatta da tante scene separate, chiuse e compiute in loro stesse. *Natura facit saltus*.

Se i fossili, letti in parallelo con gli strati nei quali sono depositati, restituiscono una serie di informazioni sulle epoche della Terra, di rimando, queste ultime permettono a Cuvier di osservare con uno sguardo specifico i fossili stessi. Fin dalle prime pagine delle *Recherches*, Cuvier sostiene che la nuova antiquaria di cui egli è il rappresentante «presuppone una scienza appena sfiorata in precedenza, quella delle leggi che presiedono alla *coesistenza delle forme* delle diverse parti degli esseri organizzati» (Cuvier, 1992, p. 45, trad. mia). Questa “scienza nuova”, propria all’anatomia comparata, conduce il naturalista a scoprire nella «correlazione delle forme» (ivi, p. 97, trad. mia) il principio che sta alla base dell’organizzazione del vivente nel suo complesso: in un organismo è il coordinamento delle funzioni in vista delle necessità fisiologiche proprie a una specie a stabilire i rapporti reciproci tra le parti. Ciò significa che due componenti qualsiasi del sistema animale non si saldano meccanicamente, ma si corrispondono l’un l’altro al fine di risultare adeguati alla specifica forma della vita propria alla totalità organica a cui afferiscono. In questo senso, ogni “organo” non

19. Ivi, p. 60, trad. mia. Per il paragone tra storia politica e storia naturale si veda ivi, p. 59 e il *Mémoire sur les espèces d’éléphants vivantes et fossiles* nel quale si sostiene che «le azioni degli uomini [...] si assomigliano tutte» (Cuvier, 1799, p. 3, trad. mia).

20. Secondo Rudwick, l’uso preferenziale di “révolution” da parte di Cuvier si giustifica anche in ragione di una concezione ordinata e newtoniana della natura: «Cuvier stesso usava raramente la parola “catastrofi”, perché la sua sfumatura di disastro era in gran parte estranea alla sua concezione di tali eventi regolari e naturali; egli preferiva il termine “rivoluzioni”, dal sapore più newtoniano» (Rudwick, 1972, p. 132, trad. mia). Sull’uso di “rivoluzione” in Cuvier e sui caratteri del suo catastrofismo cfr. Cohen (2012, pp. 658-60).

si definisce a partire dal funzionamento che gli è proprio, ma solo in relazione alla funzione che esso è chiamato a esercitare in un sistema: Cuvier, come ha notato Michel Foucault, «dissolve, se non l'individualità, almeno l'indipendenza dell'organo» (Foucault, 1966, trad. it. p. 286). In un essere organizzato, *il tutto viene così logicamente prima delle parti*, delineando un vero e proprio *finalismo funzionale* (cfr. Balan, 1979, p. 75), che valorizza l'aspetto anatomico e strutturale del vivente a discapito dei suoi tratti morfologici. È in questa prospettiva che, per Cuvier, non ogni chimera o ircocervo è possibile: mai è esistito né mai esisterà un animale che combini gli stomaci multipli di un erbivoro con gli artigli di un predatore. All'idea settecentesca, ma di stampo lucreziano, delle infinite combinazioni della materia, che danno origine a molteplici abbozzi di animali e di «mondi deformati (*mondes estropiés*)», come scrive Diderot nella *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*²¹, si sostituisce un principio teleologico che limita il possibile e la sua estensione nel senso di un'economia dei rapporti funzionali tra le parti anatomiche (cfr. Mazzocut-Mis, 2012, p. 142).

Nel 1830, in occasione della celebre *querelle* alla quale allude anche Balzac nell'*Avant-propos* della *Comédie humaine*, Geoffroy Saint-Hilaire oppone al principio funzionalista della correlazione delle forme di Cuvier quello strutturalista del *piano unico di composizione organica*²². Geoffroy, a differenza di Cuvier, non va alla ricerca delle *differenze* specifiche tra i viventi, ma ne indaga le *analogie*: è guardando oltre le singole composizioni anatomiche che egli individua un *piano costante e trascendente*, di natura geometrica e posizionale, che permane al di là dell'individualità della forma, costituendo una sorta di punto di fuga ideale di tutti i possibili. In

21. Diderot fa ipotizzare al cieco-filosofo Saunderson della *Lettres sur les aveugles* che gli animali si siano formati a partire dalla fermentazione di una materia che sperimenta meccanicamente – senza alcuna finalità – i possibili: «La mia ipotesi è, dunque, che all'origine, quando la materia in fermentazione faceva espandere l'universo, i miei simili fossero molto comuni. Perché non dovrei credere a proposito dei mondi quello che credo degli animali? Quanti mondi deformati, mancanti, si sono dissolti, si riformano e si dissipano forse in ogni istante, negli spazi lontani, dove io non posso toccare e voi non potete vedere; ma ove continua il movimento e continuerà a combinare delle masse di materia finché non giungeranno a qualche conformazione nella quale possano perdurare». L'idea di una combinazione meccanica degli atomi – vere e proprie lettere dell'alfabeto del reale – che produce animali destinati a scomparire o a sopravvivere solo se in «equilibrio» interno e contestuale – in quanto organismo e in quanto organismo nel mondo – deriva direttamente dal *De rerum natura* di Lucrezio: cfr. Lucrezio (2007, v, vv. 449-493, trad. it. pp. 356-61; V, vv. 837-924, trad. it. pp. 384-91). Su Diderot e Lucrezio, si veda Gigandet (2012).

22. Sulla disputa del 1830 si vedano Mazzocut-Mis (2012; 2014); Appel (1987); Piveteau (1950).

questa prospettiva, la specie non è altro che una deformazione *meccanica* del modello, che non fa che rimandare alla sostanziale unità di struttura di tutto il mondo organico²³.

L'anatomia è, dunque, per Geoffroy il sapere che esplora la continuità del vivente, mentre per Cuvier essa è la disciplina che ne sottolinea le discontinuità: se per il primo, un frammento osseo rimanda a un *piano* unico e alle leggi meccaniche e geometriche della deformazione²⁴, per il secondo ogni "organo" rinvia inequivocabilmente solo al tutto di cui fa parte. Ogni dettaglio della struttura animale porta in sé impressa l'immagine della totalità della forma: ciascun frammento d'osso non è il componente di un meccanismo, ma la proiezione di una piegatura e di una funzione – di una finalità –, proprie solo a una specie. Sono questi i presupposti che permettono al naturalista, come Cuvier ripete più volte lungo tutto il *Discours préliminaire*, di «distinguere una specie a partire da un solo frammento d'osso» (Cuvier, 1992, p. 45, trad. mia):

In una parola, la forma del dente porta con sé quella del condilo; la forma dell'omoplata, quella delle unghie, così come l'equazione di una curva porta con sé tutte le sue proprietà [...]. Allo stesso modo l'unghia, l'omoplata, il condilo, il femore e tutte le altre ossa prese separatamente rimandano al dente, o si rimandano reciprocamente; e cominciando da ciascuna di essa isolatamente, colui che possedesse razionalmente le leggi dell'economia organica, potrebbe ricostituire tutto l'animale (ivi, p. 100, trad. mia).

23. «Il nucleo del programma di ricerca di Geoffroy è appunto l'idea del *piano unico di composizione organica* (un piano ideale, un'astrazione che fornisce lo schema delle possibili trasformazioni dei *materiali degli organi* di tutti gli esseri viventi) che informa tutti gli esseri organizzati e che viene messo in evidenza grazie a un principio analogico. La plasticità delle forme, ricondotta a un unico piano di formazione, consente una spiegazione in termini meccanicistici e non finalistici. Il programma di Geoffroy si basa sullo studio dei puri rapporti di posizione e indaga la variabilità-invariabilità delle forme organiche attraverso costruzioni geometriche. L'ipotesi fondamentale, che indirizza la ricerca di Geoffroy, è quindi quella che stabilisce che si abbiano delle leggi universalmente valide per tutto il regno organico e che esista una sostanziale unità di struttura a sua volta organizzata in base a universali della struttura, sottoposti a rigidi vincoli e a un altrettanto rigido determinismo» (Mazzocut-Mis, 2012, p. 143).

24. In questa prospettiva il mostruoso, essendo ciò che si situa al limite della forma e la interroga, costituisce un piano di indagine chiave per Geoffroy. Egli riconosce così lo statuto autonomo della teratologia, neologismo elaborato dal figlio di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Isidore (1805-1861). Su tali questioni si rimanda a Mazzocut-Mis (2021; 1993). Si veda anche l'antologia di scritti, tradotti in italiano da Maddalena Mazzocut-Mis, di Étienne e Isidore Geoffroy Saint Hilaire (1995).

Ex ungue leonem. Di tale arte aveva dato prova lo stesso Cuvier quando, dopo il ritrovamento negli strati di gesso di Montmartre di un fossile che egli aveva riconosciuto, secondo il principio della correlazione delle forme, come un marsupiale, sostenne che il suo metodo si sarebbe potuto considerare valido qualora, nella prosecuzione degli scavi, si fossero ritrovate le ossa pelviche proprie a un marsupiale, cosa che effettivamente accadde. Nonostante ciò, le previsioni di Cuvier si fondarono non sulla conoscenza compiuta dell'animale fossile, ma sulla comparazione tra i ritrovamenti e le ossa di marsupiali americani e australiani viventi (cfr. Rudwick, 1972, pp. 113-5). Cuvier mise cioè in atto una dimostrazione *analogica* e non *logica*, poiché fondata su leggi empiriche e non razionali, come invece avrebbe imposto il suo sistema (cfr. Cuvier, 1992, p. 102)²⁵: se il metodo dell'anatomista riconosce il tutto sempre prioritario rispetto alla parte, la mancanza storica e contingente del tutto può essere parzialmente superata dallo studio dell'anatomia comparata, alla quale Cuvier, all'inizio delle *Recherches*, sostiene di essersi dedicato a lungo (cfr. *ivi*, p. 45). Essa fornisce infatti informazione mediate sulle specie estinte attraverso l'indagine su quelle, loro congeneri, ancora viventi:

noi siamo guidati unicamente da questo metodo, e esso solo ci è quasi sempre stato sufficiente per ricondurre ogni osso alla sua specie, quando si trattava di una specie vivente; al suo genere, quando la specie era sconosciuta; al suo ordine, quando si trattava di un nuovo genere; infine, alla sua classe, quando esso apparteneva a un ordine non ancora fissato e per assegnargli, in questi tre ultimi casi, i caratteri propri a distinguerlo dagli ordini, dai generi o dalle specie più simili (*ivi*, p. 105, trad. mia).

Nonostante ciò, l'unità reale del vivente resta per Cuvier la specie: tra specie congeneri non vi è alcuna parentela storica, né una derivazione o una trasformazione come invece ritengono possibile Lamarck e Geoffroy²⁶, ma solo una comunanza di progetto e una, più o meno estesa, sovrapposizione di finalità. Lo studio comparato dei depositi stratigrafici e dei fossili mostra infatti con chiarezza come le specie non mutino: i banchi di materia non rivelano tracce di forme intermedie o abbozzi di esseri in trasformazione. Le specie si estinguono, ma non si evolvono. Cuvier trovò conferma di tutto ciò anche nel confronto tra le mummie di animali riportate da Geoffroy

25. Sulla tensione tra la logica della dimostrazione di Cuvier e le sue applicazioni empiriche cfr. Cohen (2011a, pp. 115-22).

26. Sul trasformismo di Geoffroy e Lamarck si veda Corsi (1983, pp. 315-64).

nel corso della spedizione napoleonica in Egitto e i loro corrispettivi viventi: nel corso di tanti secoli non si era prodotta, in nessuna specie osservata, alcuna modificazione anatomica²⁷. L'ibis, in particolare, costituì l'istanza cruciale della ricerca di Cuvier sulle mummie: in un *mémoire* che completa il *Discours préliminaire* egli dimostra che le presunte differenze tra l'uccello degli Egizi e quello dei contemporanei deriva solo da un difetto di identificazione di quest'ultimo. A confermare la tesi di Cuvier sulla permanenza nel tempo delle specie stanno poi anche «le figure di animali e uccelli, incisi su numerosi obelischi portati a Roma dall'antico Egitto. Tutte queste figure sono, nel complesso, [...], di una somiglianza perfetta con gli oggetti che noi vediamo oggi» (ivi, p. 117, trad. mia).

Del resto, per Cuvier, le forme non mutano perché non possono, a rigor di logica, mutare. Una lieve differenza anatomica porterebbe con sé una differente finalità del corpo e dunque un'immediata ridefinizione dell'organismo nel suo complesso: non è un dettaglio a poter modificare una totalità poiché il progetto precede, nel tempo e nel pensiero, la parte, determinandola. In questo senso, la differenza tra due specie esiste già da subito o non esiste: essa non è una deformazione graduale delle parti, ma l'espressione della logica dell'organismo nel suo complesso. Il principio di correlazione fa delle forme non un prodotto contingente della storia, ma il suo necessario e stabile presupposto, rivelando così una prospettiva radicalmente *fissista*:

Tutti gli esseri organizzati formano una totalità, un sistema unico e chiuso (*tout être organisé forme un ensemble, un système unique et clos*), nel quale tutte le sue parti si corrispondono a vicenda, e concorrono alla medesima azione definitiva grazie a una reazione reciproca. Nessuna di queste parti può cambiare senza che anche le altre cambino; di conseguenza ognuna di esse, presa separatamente, indica e restituisce tutte le altre (ivi, p. 97, trad. mia).

Non diversamente da ciò che accade nel caso dell'ambiente, anche l'individuo appare a Cuvier come un sistema chiuso e compiuto (cfr. Cohen, 2011a, p. 19): ogni scena del mondo è un incastro geometrico di forme – un equilibrio puntuale e non osmotico –, che restituisce un'immagine statica

27. Cfr. Cuvier (1992, pp. 117-8). Sulle collezioni egizie riportate da Geoffroy e sulla loro importanza per l'anatomia comparata dell'epoca si veda *Rapport des professeurs du muséum, sur les Collections d'histoire naturelle rapportées d'Égypte, par É. Geoffroy*, stilato da Lacépède, professore di erpetologia e ittiologia al Muséum national d'histoire naturelle, pubblicato negli *Annales du muséum national d'histoire naturelle* dell'anno XI (1802). Cfr. Lacépède (1802).

del reale. La corrispondenza di geologia e fisiologia non è qui l'esito, ma la condizione di possibilità della vita. In questa prospettiva, il tempo non è che il limite estremo della forma, vale a dire ciò che si manifesta solo come rivoluzione e *apocalissi*, conducendo al passaggio da una scena del mondo a un'altra.

Tutto ciò permette di tornare a interrogare l'atteggiamento che Cuvier assume di fronte alla rovina. Se il naturalista si appropria del linguaggio dell'antiquaria naturale settecentesca, lo fa in un sistema di rimandi chiusi, in cui la parte rinvia, senza possibilità di errore, alla totalità. È proprio tale aspetto della traccia che Cuvier sottolinea quando paragona il proprio metodo a quello dello Zadig di Voltaire: quelli che scopre l'anatomista «sono segni più *sicuri* [corsivo mio] di tutti quelli di Zadig» (Cuvier, 1992, p. 102, trad. mia)²⁸. Cuvier interpreta così il rapporto tra la traccia e la totalità in un senso puramente referenziale, modificando, di riflesso, anche lo statuto della rovina che su di esso si basa: la parte non è niente di più che un rimando geometrico e trasparente al tutto. Lo Zadig di Cuvier è chiamato così a intrecciare un rapporto tra due stati – la traccia e l'originale – senza tempo, vale a dire tra due oggetti che coincidono fin da subito e per sempre: il tempo e la contingenza degli eventi che si frappongono tra di essi non sono che un ostacolo che ritarda o impedisce il riconoscimento e che deve, pertanto, essere rimosso. La linea di frattura che separa la traccia dalla totalità è, allo stesso tempo, una compiuta linea di sutura: la distanza che le ha divise è una contingenza che non modifica la necessità della forma.

Cuvier giunge così a «*chiudere*» la rovina, facendone una traccia perfetta di una totalità. Per ottenere la certezza univoca del rimando, egli deve però *rinunciare al tempo* come dimensione fondativa della rovina, *rinunciando*, assieme ad esso, *alla rovina stessa*. Il tentativo settecentesco di intrecciare antiquaria e storia naturale, del quale Cuvier si fa erede, infatti, non si esaurisce né si limita al tentativo di riconnettere il tutto con le parti che le sono proprie, ma cerca di esplorare lo spazio che, nello stesso mo-

28. Sul metodo di Zadig cfr. CAP. 4. Proprio a partire dal passo di Cuvier, il darwiniano Thomas Henry Huxley (1825-1895), in una conferenza intitolata *On the method of Zadig. Retrospective prophecy as a function of science* (1880), sottolinea la legittimità epistemologica di quei saperi che, come la paleontologia, la geologia e l'archeologia, si muovono su registri temporali differenti: il *metodo di Zadig*, fondandosi sul principio di uniformità della natura e sulla sagacia interpretativa dello studioso, permette di formulare «profezie retrospettive (*retrospective prophecies*)» (Huxley, 1896, p. 5, trad. mia), che interpretano le tracce del passato a partire dal presente. Se Cuvier sottolinea la certezza geometrica del suo metodo ricostruttivo, Huxley ne sottolinea il carattere intuitivo e artigianale. Cfr. Ginzburg (1979, pp. 83-4); Cohen (2011a, p. 122).

mento, le divide e le unisce. La rovina non mette in comunicazione due momenti della storia al di là di essa, ma attraversa la storia, lasciandola risuonare e interrogando così le strutture e i caratteri del tempo. Lo spazio tra i due poli che danno origine alla rovina – il frammento e la totalità – è cioè quello nel quale è possibile attivare una dinamica dell'intelligenza che non si limita a ricondurre la parte al tutto, ma che esplora le vicissitudini della parte e del tutto. La rovina interroga cioè la tensione del tempo: essa rende visibile la dialettica tra le continuità e le discontinuità della storia e tra i modi dell'oblio e della memoria. Essa scopre nella forma un deposito di tutto il tempo e ne rende visibile la natura irreversibile, biografica e radicalmente digressiva. La rovina, per la tradizione di cui Cuvier tenta di appropriarsi, non conduce al riconoscimento del tutto attraverso la parte, ma esplora i modi della loro corrispondenza opaca, ricominciando sempre e di nuovo a indagare il tempo e le sue strutture. Per riprendere una metafora cara a tutto la filosofia del Settecento da Fontenelle a Boulanger, la rovina non è solo l'immagine del progetto di un palazzo, ma anche la memoria vivente dei modi nei quali quell'edificio è stato variamente e infinitamente abitato.

Se nel Settecento, a margine di Lisbona e delle scoperte di Pompei ed Ercolano e nelle ricerche di Buffon e Boulanger, la rovina è il dispositivo che rende visibile l'intelaiatura del tempo configurandosi come un vero e proprio oggetto metaforico²⁹, al punto da permettere di definire "rovina" qualsiasi traccia, materiale o meno, che trattenga, assieme, il tempo e i modi nei quali il tempo muta e degrada la forma, per Cuvier essa non è altro che lo strumento di un tecnico e di un geometra. La rovina cessa così di essere un processo e una tensione per divenire un modo della decodificazione univoca del reale. Cuvier si appropria di una tradizione e la porta a compimento, ridefinendone i presupposti e trasformandone l'oggetto: quella che il naturalista delinea è un'antiquaria senza rovine.

Se egli indugia su una delle molteplici storie che la rovina trattiene e racconta, così come aveva fatto Boulanger di fronte alle mura di Langres, o se si lascia trasportare, non diversamente dall'Axel di Verne, da una *réverie* paleontologica, ciò non accade che per qualche istante, come avviene nelle ultime righe del *Discours préliminaire*: «e l'uomo, al quale non è stato accordato che un istante sulla Terra, avrà la gloria di rifare la storia di miglia-

29. Come sottolinea Elisa Gregori la rovina nel XVIII secolo «diviene un oggetto metaforico, memoria vivente, che richiama alla vita un passato privilegiato e vi immerge coloro che la guardano» (Gregori, 2010, p. 25, trad. mia).

ia di secoli che hanno preceduto la sua esistenza, e di migliaia di esseri che non sono stati suoi contemporanei!» (ivi, p. 150, trad. mia). Del resto, per Cuvier, «le scienze, come gli uomini, hanno le loro età» e il poeta della forma non è che l'illusione giovanile e perduta di un geometra delle rovine: «le scienze come i popoli passano dalla poesia per arrivare alla storia» (Cuvier, 1801, p. 255, trad. mia).

Bibliografia

- ABIVEN K. (2018), *L'anecdote, conte et histoire à la fois. Sur les traces textuelles d'une frontière du dire-vrai*, in M. Hersant, R. Jomand-Baudry (éds.), *Conte et Histoire (1690-1800)*, Classiques Garnier, Paris, pp. 329-44.
- ABRAMOVICI J.-C. (2005), «*La montagne étincelait de joie et de rage*». *Volcans, peuple et révolution*, in D. Bertrand (éd.), *Nature et politique. Logique des métaphores telluriques*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 91-100.
- AILLOUD-NICOLAS C. (2008), *Scènes de théâtre: Le tremblement de terre de Lisbonne (1755) et Le jugement dernier des rois (1793)*, in A.-M. Mercier Faivre, C. Thomas (éds.), *L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtimeut divin au désastre naturel*, Droz, Genève, pp. 403-17.
- ALKON P. K. (1987), *Origins of Futuristic Fictions*, The University of Georgia Press, Athens-London.
- ALLROGGEN-BEDEL A. (1986), *Tanucci e la cultura antiquaria del suo tempo*, in R. Ajello, M. D'Addio (a cura di), *Bernardo Tanucci. Statista, letterato, giurista*. Atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario. 1783-1983, vol. II, Jovene, Napoli, pp. 519-36.
- ALTINI C. (a cura di) (2013), *Utopia. Storia e teoria di un'esperienza filosofica e politica*, il Mulino, Bologna.
- AMODIO P. (2005), *Luoghi del bonheur. Elementi per un'antropologia tra libertinismi e mondo dei lumi*, Giannini Editore, Napoli.
- ANSTEY P. R. (2018), *Bacon, Experimental Philosophy and French Enlightenment Natural History*, in R. Garrod, P. J. Smith (ed.), *Natural History in Early Modern France. The Poetics of an Epistemic Genre*, Brill, Leiden-Boston, pp. 205-40.
- APPEL T. A. (1987), *The Cuvier – Geoffroy Debate. French Biology in the Decades Before Darwin*, Oxford University Press, New York-Oxford.
- ARASSE D. (1996), *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris (nuova ed.).
- ARGENVILLE A.-J. D. D. (1742), *L'Histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la lithologie et la conchyliologie, dont l'une traite des pierres et l'autre des coquillages*, chez de Bure l'Âiné, Paris.

- ARISTOTELE (1996), *Retorica*, Testo originale a fronte, testo critico, traduzioni e note a cura di M. Dorati, introduzione di F. Montanari, Mondadori, Milano.
- ID. (1998), *Poetica*, traduzione e introduzione di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari.
- ASSOUN P.-L. (2015), *Tuer la mort. Le désir révolutionnaire*, PUF, Paris.
- AUERBACH E. (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern (trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., traduzione di A. Romagnoli, H. Hinterhäuser con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, Einaudi, Torino 2000).
- ID. (1952), *Philologie der Weltliteratur*, in *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum siebzigsten Geburtstag*, Francke Verlag, Bern-München (trad. it. *Filologia della letteratura mondiale*, traduzione di R. Engelmann, Book Editore, Castel Maggiore 2006).
- AUGÉ M. (2003), *Le temps en ruine*, Éditions Galilée, Paris (trad. it. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, traduzione di A. Serafini, Bollati Boringhieri, Torino 2004).
- BACCHI E. (2018), *Vestigia, reliquia e fragmenta: l'Umanesimo a caccia dell'Antico*, in M. Marcheschi (a cura di), *Rottami, rovine, minuzzerie. Pensare per frammenti*, prefazione di F. Desideri, Ets, Pisa, pp. 11-23.
- BACHELARD G. (1957), *La poétique de l'espace*, PUF, Paris.
- BACON F. (2009), *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, UTET, Torino (nuova ed.).
- BACZKO B. (1978), *Lumières de l'utopie*, Payot, Paris (trad. it. *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, traduzione di M. Botto, D. Gibelli, Einaudi, Torino 1979).
- ID. (1997), *Job, mon ami. Promesses de bonheur et fatalité du mal*, Gallimard, Paris (trad. it. *Giobbe amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male*, traduzione di P. Virno, Manifestolibri, Roma 1999).
- BALAN B. (1979), *L'ordre et le temps. L'anatomie comparée et l'histoire des vivants au XIX^e siècle*, Vrin, Paris.
- BALIBAR É. (1998), *Le traité lockien de l'identité*, in J. Locke, *Identité et différence*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 9-101.
- BALTRUŠAITIS J. (1995), *Les perspectives dépravées*. vol I: *Aberrations*, Flammarion, Paris (nuova ed.).
- ID. (1996), *Les perspectives dépravées*. vol II: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Flammarion, Paris (nuova ed.).
- ID. (1997), *Les perspectives dépravées*. vol III: *La quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe*, Flammarion, Paris (nuova ed.).
- BALZAC H. DE (1831), *La peau de chagrin. Roman philosophique*, 2 voll., C. Gosselin, Paris (trad. it. *La pelle di zigrino*, introduzione di L. Binni, traduzione e note di C. Ortesta, Garzanti, Milano 2000).
- BARÈRE DE VIEUZAC B. (1794, an II), *Convention nationale. Rapport sur les crimes de l'Angleterre envers le peuple français, & sur ses attentats contre la liberté des nations*, [Imprimerie nationale], [Paris].

- BARON DE TOTT F. (1784), *Mémoires du Baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*, t. IV, s.e., Amsterdam.
- BARREIRA DE CAMPOS I. M. (1998), *O grande terremoto (1755)*, Editorial Parceria, Lisboa.
- BARROVECCHIO A.-S. (éd.) (2004), *Voltaireomania. L'avocat Jean-Henri Marchand face à Voltaire*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.
- EAD. (2005), *À propos de Voltaire, de maître André et du Tremblement de terre de Lisbonne: histoire d'une supercherie tragique de l'avocat Jean-Henri Marchand*, in E. D. Braun, J. B. Radner (eds.), *The Lisbon Earthquake of 1755. Representations and Reactions*, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 156-72.
- BARTHA-KOVÁCS K. (2010), *L'écriture des ruines au XVIII^e siècle: vestiges et vertige*, in "Verbum Analecta Neolatina", 12, 2, pp. 269-78.
- BARTHÉLEMY J.-J. (1801), *Voyage en Italie imprimé sur les lettres originales écrites au Comte de Caylus*, chez F. Buisson, Paris.
- BAXANDALL M. (1995), *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven-London.
- BAYLE P. (2007), *Pensées diverses sur la comète*, présentation par J. Bost, H. Bost, GF-Flammarion, Paris.
- BELO A. (2014), *La nouvelle du tremblement de terre: de Lisbonne à Genève et retour*, in "Atlante. Revue d'études romanes", 1, pp. 111-35.
- BELTING H. (2008), *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C. H. Beck, München (trad. it. *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, traduzione di M. Gregorio, Bollati Boringhieri, Torino 2010).
- BENÍTEZ M. (1996a), *Éléments d'une sociologie de la littérature clandestine au XVIII^e siècle: lecteurs et éditeurs du Telliamed*, in Id., *La Face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits clandestins de l'âge classique*, Universitas-Voltaire Foundation, Paris-Oxford, pp. 238-63.
- ID. (1996b), *Benoit de Maillet et l'origine de la vie dans la mer: conjecture amusante o hypothèse scientifique?*, in Id., *La Face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits clandestins de l'âge classique*, Universitas-Voltaire Foundation, Paris-Oxford, pp. 290-304.
- BENJAMIN W. (1982), *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *I «passages» di Parigi*, 2 voll., a cura di R. Tiedemann, traduzione a cura di E. Ganni Einaudi, Torino 2010).
- ID. (2003), *Opere complete*. vol. V: *scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- BERGERET DE GRANCOURT P. J. O. (1895), *Bergeret et Fragonard. Journal inédit d'un voyage en Italie. 1773-1774*, éd. par M. A. Tornezy, May et Motteroz, Paris.

- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE J.-H. (2003), *Paul e Virginie*. Testo francese a fronte, a cura di D. Monda, introduzione di M. Rueff, BUR, Milano.
- ID. (2007), *Études de la nature*, éd. par C. Duflo, Presses de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne.
- ID. (2020), *Studi sulla natura*, a cura di M. Menin, Mimesis, Milano.
- BERNIER M.-A. (2005), *Les incertitudes de l'histoire, ou comment le XXIV^e siècle de Charles-Nicolas Cochin imagine l'art du XVIII^e siècle*, in Id., S. Charles (éds.), *Scepticisme et modernité*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, pp. 191-202.
- ID. (2006), *Les Lumières au prisme de la décadence des lettres et du goût*, in S. Verwacke, É. Van der Schueren, T. Belleguic (éds.), *Les songes de Clio. Fiction et histoire sous l'Ancien Régime*, Presses de l'Université de Laval, Québec, pp. 201-14.
- BERTRAND G. (2008), *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e – début XIX^e siècle*, Publications de l'École française de Rome, Roma.
- BESTERMAN T. (1956), *Voltaire et le désastre de Lisbonne ou la mort de l'optimisme*, in "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century", 2, pp. 7-24.
- BIANCHINI F. (1697), *Istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi*, de Rossi, Roma.
- BINOCHÉ B. (2007), *La raison sans l'Histoire*, PUF, Paris.
- ID. (2013), *Les trois sources de la philosophie de l'histoire (1764-1798)*, PUF, Paris, nuova ed.
- ID. (2018), *Nommer l'histoire. Parcours philosophiques*, Éditions EHESS, Paris.
- BIZOT P. (1687), *Histoire métallique de la République de Hollande*, chez Daniel Horthemels, Paris.
- BLIX G. (2009), *From Paris to Pompeii. French Romanticism and the Cultural Politics of Archaeology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- BLOCH E. (1968), *Atheismus in Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Ateismo nel cristianesimo. Per la religione dell'Esodo e del Regno*. "Chi vede me vede il Padre", traduzione di F. Coppellotti, Feltrinelli, Milano 2005, nuova ed.).
- BLUMENBERG H. (1960), *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, H. Bouvier, Bonn (trad. it. *Paradigmi per una metaforologia*, traduzione di M. V. Serra Hansberg, revisione di M. Russo, prefazione di A. Borsari, con un commento di E. Meilandri, Cortina Editore, Milano 2009).
- ID. (1974), *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (nuova ed.) (trad. it. *La legittimità dell'età moderna*, traduzione di C. Marelli, Marietti, Genova 1992).
- ID. (1979), *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Naufragio con spettatore. Paradigma di*

- una metafora dell'esistenza*, traduzione di F. Rigotti, revisione di B. Argenton, il Mulino, Bologna 1985).
- ID. (1981), *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *La leggibilità del mondo*, traduzione di B. Argenton, a cura di R. Bodei, il Mulino, Bologna 1984).
- BOCCAGE A.-M. L. P. F. DU (1764), *Recueil des œuvres de Madame du Bocage des Académies de Padoue, de Bologne, de Rome et de Lyon*, t. III, chez les frères Perisse, Lyon.
- BODEI R. (2008), *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano.
- BOISSY D'ANGLAS F.-A. (1794), *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement, & sur divers établissemens nécessaires à l'enseignement public, adressées à la Convention nationale et au Comité d'instruction publique*, [Imprimerie nationale], [Paris].
- BONNET J.-C. (éd.) (1988), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin, Paris.
- ID. (2020), *Les connivences secrètes. Diderot, Mercier, Chateaubriand*, CNRS Éditions, Paris.
- BORGES J. L. (1960), *El hacedor*, Emecé Editor, Buenos Aires (trad. it. *L'artefice*, traduzione di F. Tintori Montalto, in Id., *Tutte le opere*. vol. 1, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984, pp. 1094-267).
- BORGHERO C. (1983), *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Franco Angeli, Milano.
- BOSSUET J.-B. (1681), *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin*, chez Sebastien Mabre-Cramoisy, Paris.
- ID. (1929a), *Sermon pour la troisième dimanche après Pâques. Sur la Providence* (1656), in *Sermons*, t. III, Classiques Garnier, Paris, pp. 310-37.
- ID. (1929b), *Premier sermon pour un des jours de la deuxième semaine de Carême. Prêché à la cour. Sur la Providence* (1662), in *Sermons*, t. II, Classiques Garnier, Paris, pp. 202-20.
- BOST H. (2021), *Bayle calviniste libertin*, Honoré Champion, Paris.
- BOUCHER G. (2009), *Histoire, Révolution et esthétique. Le temps et ses représentations dans le Tableau de Paris et le Nouveau Paris de Louis Sébastien Mercier*, Thèse de doctorat, Université de Montréal – Université Paris-Sorbonne.
- EAD. (2014), *Écrire le temps. Les tableaux urbains de Louis Sébastien Mercier*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal.
- [BOULANGER N.-A.] (1761), *Recherches sur l'origine du despotisme oriental. Ouvrage posthume de Mr. B. L. D. P. E. C., s.e., s.l.*
- ID. (1766), *L'Antiquité dévoilée par ses usages ou Examen critique des principales Opinions, Cérémonies & Institutions religieuses & politiques des differens Peuples de la Terre*, chez Marc-Michel Rey, Amsterdam.

- ID. (1978), *L'Antiquité dévoilée par ses usages*, éd. par P. Sandrin, Les Belles Lettres, Paris.
- ID. (2006), *Œuvres complètes. vol. II: Anecdotes physiques de l'histoire de la nature avec la Nouvelle Mappemonde et la Mémoire sur une nouvelle mappemonde*, Édition critique. Textes établis et commentés par P. Boutin, Honoré Champion, Paris.
- BOULERIE F. (2005), *Dire le désastre de Lisbonne dans la presse française, 1755-1757*, in "Lumières", 6, pp. 59-76.
- BOURY D. (2004), *La philosophie médicale de Théophile de Bordeu (1722-1776)*, Honoré Champion, Paris.
- BRAUN T. E. D., RADNER J. B. (eds.) (2005), *The Lisbon earthquake of 1755. Representations and reactions*, Voltaire Foundation, Oxford.
- BREDEKAMP H. (2012), *Leibniz, Herrenhausen und die Revolution der Gartenkunst*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin.
- BRICE G. (1752), *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable. Nouvelle Edition*, 4 voll., Libraires Associés, Paris.
- BROGI S. (2006), *I filosofi e il male. Storia della teodicea da Platone a Auschwitz*, Franco Angeli, Milano.
- ID. (2012), *Nessuno vorrebbe rinascere. Da Leopardi alla storia di un'idea tra antichi e moderni*, Ets, Pisa.
- BROSSES C. DE (1750), *Lettres sur l'état actuel de la ville souterraine d'Herculée*, s.e., [Dijon].
- ID. (1777), *Histoire de la République romaine, dans le cours du VII^e siècle; par Salluste*, 3 voll., chez L. N. Frantin, Dijon.
- ID. (1798, an VIII), *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, 3 voll., Ponthieu, Paris.
- BROT M. (2017), *Diderot et les vies privées de Sénèque, Claude et Néron*, in "Écrire l'histoire", 17, pp. 57-64.
- EAD. (2018), *Dossier critique de l'article ANECDOTES, (Hist. anc. & mod.) (Encyclopédie, t. I, pp. 452b-453a)*, in *Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie*, (11280/7dc35de0; consultato il 29 agosto 2022).
- BUFFON G.-L. L. DE (1749), *Histoire naturelle, générale et particulière avec la description du cabinet du roy. Tome premier*, Imprimerie Royale, Paris (trad. it. *Storia naturale. Primo discorso. Sulla maniera di studiare la Storia naturale. Secondo discorso. Storia e teoria della Terra*, a cura di M. Renzoni, Boringhieri, Torino 1959).
- ID. (1778a), *Histoire naturelle, générale et particulière, contenant les Époques de la nature. Supplément. Tome neuvième*, Imprimerie Royale, Paris (trad. it. *Epoche della natura*, traduzione di M. Renzoni, Boringhieri, Torino 1960).
- ID. (1778b), *Histoire naturelle, générale et particulière, contenant les Époques de la nature. Supplément. Tome cinquième*, Imprimerie Royale, Paris.
- ID. (1971), *Correspondance générale*, 2 voll., recueillie et annotée par H. Nadault, Slatkine, Genève.

- BURDA H. (1967), *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, W. Fink, München.
- BURKE E. (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, R. Dodsley-J. Dodsley, London (trad. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Palermo, 1985).
- ID. (1790), *Reflections on the Revolution in France*, J. Dodsley, London (trad. fr. *Réflexion sur la Révolution de France*, chez Laurent Fils-Chez Edward-Pall-Mall, Paris-London 1790).
- BURNET T. (1681), *Telluris Theoria Sacra. Orbis Nostri Originem & Mutationes Generales, quas Aut jam subiit, aut olim subiturus est, Complectens. Libro duo priores de Diluvio & Paradiso*, Typis R.N.; Impensis Gualt. Kettilby, London.
- ID. (1684), *The Theory of the Earth: Containing an Account of the Original of the Earth, and of all the General Changes Which it Hath Already Undergone, or is to Undergo, Till the Consummation of all Things. The Two First Books, Concerning the Deluge, and Concerning Paradise*, Printed by R. Norton, for Walter Kettilby, London.
- ID. (1688-1689), *Telluris Theoria Sacra. Orbis Nostri Originem & Mutationes Generales, quas Aut jam subiit, aut olim subiturus est, Complectens*. 2 voll., Typis R.N., Impensis Gualt. Kettilby, London (nuova ed.).
- ID. (1691), *The Theory of the Earth: Containing an Account of the Original of the Earth, and of all the General Changes Which it Hath Already Undergone, or is to Undergo, Till the Consummation of all Things*, 2 voll., Printed by R. Norton, for Walter Kettilby, London (2^a ed.)
- CAHN TH. (1962), *La vie et l'œuvre d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire*, PUF, Paris.
- CALVINO I. (1993), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano.
- CAMMAGRE G. (2016), *Ruines et retraites, de Diderot à Volney*, in "Dix-huitième Siècle", 48, pp. 181-95.
- CAMP P. (2013), "Belle horreur". *Hubert Robert's scenic space and the Paris Opéra fire of 1781*, in "Performance Research", 18, 1, pp. 44-51.
- CAMPI R. (2001), *Le conchiglie di Voltaire*, premessa di P. Bagni, Alinea Editrice, Firenze.
- CANTAREL-BESSON Y. (éd.) (1981), *La Naissance du musée du Louvre*. vol 1: *La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- CARLSON M. A. (1966), *The Theatre of the French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca (NY).
- CASANOVA G. (1788), *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle le Plombs. Écrite à Dux en Bohême l'an 1787*, chez Le Noble de Schönfeld, Leipzig.
- CASSIRER E. (1932) *Die Philosophie der Aufklärung*, J. C. B. Mohr, Tübingen (trad. it. *La filosofia dell'illuminismo*, traduzione di E. Pocar, La Nuova Italia, Firenze 1973).

- CATELIN S. (2014), *Sérendipité. Du conte au concept*, Éditions du Seuil, Paris.
- CAVAILLÉ J.-P. (1991), *Descartes. La fable du monde*, Vrin, Paris.
- CAYLUS A.-C.-P. D. T. (1877), *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765) suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même*, 2 voll., publiées par C. Nisard, à l'Imprimerie nationale, Paris.
- CHATEAUBRIAND F.-R. D. (1802, an X), *Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, 5 voll., Migneret, Paris (trad. it. *Genio del cristianesimo*. Testo francese a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di S. Faraoni, presentazione e revisione generale di G. Girgenti, Bompiani, Milano 2008).
- ID. (2010), *Viaggio in Italia*. Testo francese a fronte, a cura di P. Tucci, Carocci Editore, Roma.
- ID. (2011), *Œuvres complètes*. voll. VII-IX-X: *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, Honoré Champion, Paris.
- CIARDI M. (2002), *Atlantide. Una controversia scientifica da Colombo a Darwin*, Carocci, Roma.
- CICERONE MARCO TULLIO (2007), *Lettere ai familiari*. Testo latino a fronte, 2 voll., a cura di A. Cavarzere, introduzione di E. Narducci, BUR, Milano.
- CLAY R. (2012), *Iconoclasm in revolutionary Paris: the transformation of signs*, Voltaire Foundation, Oxford.
- COCHIN C.-N. (1755a), *Mercur de mois de Juin de l'année 2355*, in "Mercur de France", luglio 1755, pp. 159-72.
- ID. (1755b), *Suite du Mercur de mois de Juin de l'année 2355*, in "Mercur de France", agosto 1755, pp. 214-20.
- ID. (1755c), *Suite des Mémoires d'une Société de gens de Lettres publiés en l'année 2355*, in "Mercur de France", settembre 1755, pp. 204-22.
- ID. (1756a), *Suite des Mémoires d'une Société de gens de Lettres publiés en l'année 2355*, in "Mercur de France", gennaio 1756, pp. 152-69.
- ID. (1756b), *Suite des Mémoires d'une Société de gens de Lettres, publiés en l'année 2355*, in "Mercur de France", luglio 1756, 2, pp. 187-202.
- ID. (1756c), *Suite des Mémoires d'une Société de gens de Lettres, publiés en l'année 2355*, in "Mercur de France", dicembre 1756, pp. 183-96.
- COCHIN C.-N. , BELLICARD J.-C. (1754), *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum avec quelques réflexions sur la Peinture et la Sculpture des Anciens; & une courte description de quelques Antiquités des environs de Naples*, chez C.A. Jombert, Paris.
- COEUILLE J.-B. (1768), *Les Ruines*, chez la V. Regnard, Paris.
- COHEN C. (2011a), *La méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Éditions du Seuil, Paris.
- EAD. (2011b), *Science, libertinage et clandestinité à l'aube des Lumières. Le transformisme de Telliamed*, PUF, Paris.
- EAD. (2012), *La Terre en ruines*, in "Critiques", 783-784, 8, pp. 653-65.

- COLEMAN W. (1964), *George Cuvier zoologist. A Study in the History of Evolution Theory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- COLIVA A. et al. (2011), *I Borghese e l'antico*, Skira, Milano.
- COMETA M. (1993), *Duplicità del classico. Il mito del tempio di Giove Olimpico da Winckelmann a Leo Von Klenze*, Medina, Palermo.
- CONDILLAC É. B. D. (1984), *Traité des sensations (1754). Traité des animaux (1755)*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- CONNELY J. L. (1972), *The Grand Gallery of the Louvre and the Museum Project: Architectural problems*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 31, 2, pp. 120-32.
- CORSI P. (1983), *Oltre il mito. Lamarck e le scienze naturali del suo tempo*, il Mulino, Bologna.
- COSENZA M. (2020), *All'ombra dei Lumi. Jacques-André Naigeon*, Federico II University Press, Napoli.
- COUSIN DE GRAINVILLE J.-B.-F. X. (1805), *Le dernier homme*. 2 voll., chez Deterville, Paris.
- CRISTANI G. (1994), *Tradizione biblica, miti e rivoluzioni geologiche negli Anecdotes de la nature di Nicolas-Antoine Boulanger*, in "Giornale critico della filosofia italiana", 73, 75, pp. 92-123.
- ID. (2003), *D'Holbach e le rivoluzioni del globo. Scienze della terra e filosofie della natura nell'età dell'Encyclopédie*, L.S. Olschki Editore, Firenze.
- ID. (2012), *Teologia e dispotismo in Nicolas-Antoine Boulanger*, in D. Felice (a cura di), *Studi di Storia della Filosofia Politica*, Clueb, Bologna, pp. 187-208.
- CRISTOFOLINI P. (1995), *Vico et l'histoire*, PUF, Paris.
- CRONCK N. (2007), *Voltaire autoplagaire*, in O. Ferret, C. Volpillac-Augier, G. Goggi (éds.), *Copier/coller: écriture et réécriture chez Voltaire*. Actes du colloque international, Pise, 30 juin-2 juillet 2005, Ets, Pisa, pp. 9-28.
- CURRAN B. A. (2012), *Teaching (and Thinking About) the High Renaissance: With Some Observations on its Relationship to Classical Antiquity*, in J. Burke (ed.), *Rethinking the High Renaissance: The Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*, Ashgate, Farnham, pp. 27-56.
- CUTLER A. (2003), *The Seashell on the Mountaintop. A Story of Science, Sainthood, and the Humble Genius who Discovered a New History of the Earth*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *La conchiglia del diluvio. Niccolò Stenone e la nascita della scienza della Terra*, traduzione di M. Gardella, Il Saggiatore, Milano 2007).
- CUVIER G. (1799, an VII), *Mémoire sur les espèces d'éléphants vivantes et fossiles*, in "Mémoire de l'Institut national des sciences et des arts. Sciences mathématiques et physiques", t. II, fructidor an VII, pp. 1-22.
- ID. (1801, an IX), *Extrait d'un ouvrage sur les espèces de quadrupèdes dont on a trouvé les ossemens dans l'intérieur de la Terre, adressé aux savans et aux ama-*

- teurs des sciences*, in “Journal de Physique, de Chimie et d’Histoire naturelle”, 52, germinal an IX, pp. 253-67.
- ID. (1825), *Discours sur les révolutions de la surface du globe, et sur les changemens qu’elles ont produits dans le règne animal*, chez G. Dufour et Ed. D’Ocagne, Paris.
- ID. (1992) *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes. Discours préliminaire* (1812), présentation, notes et chronologie par P. Pellegrin, GF-Flammarion, Paris.
- D’HONDT J. (1985), *Recherches sur les sources cachées de la pensée de Hegel*, PUF, Paris.
- DANTE ALIGHIERI (1991), *Commedia*. vol. I: *Inferno*, Mondadori, Milano.
- DARWIN C. (1881), *The formation of Vegetable Mould, Through the Action of Worms, with Observations on Their Habitat*, John Murray, London (trad. it. *L’azione dei vermi*, a cura di G. Scarpelli, traduzione di M. Graffi, Mimesis, Milano 2012).
- DE BAECQUE A. (1993), *Le corps de l’histoire. Métaphores et politique, 1770-1800*, Calmann-Levy, Paris.
- DE BAERE B. (2006), *Pluche lecteur de la «Telluris theoria sacra» de Burnet*, in F. Gevrey, J. Boch, J.-L. Haquette (éds), *Écrire la nature au XVIII^e siècle. Autour de l’abbé Pluche*, PUPS, Paris, pp. 41-54.
- ID. (2007), *Représentation et visualisation dans l’histoire naturelle de Buffon*, in “Dix-huitième Siècle”, 39, pp. 613-38.
- DE CAYEUX J. (éd.) (2000), *Les Hubert Robert dans la Collection Veyrenc au Musée de Valence*, Imprimerie Jalin, Valence.
- DE CERTEAU M. (1985), *Histoire et anthropologie chez Lafitau*, in C. Blanckaert (éd.), *Naissance de l’Ethnologie? Anthropologie et missions en Amérique. XVI^e-XVIII^e siècle*, Les Éditions du Cerf, Paris, pp. 63-89.
- DE MICHELIS C., PIZZAMIGLIO G. (sotto la direzione di) (1982), *Vico e Venezia*, Leo Olschki, Firenze.
- DE PERETTI F.-X. (2016), *Figures du voyage, de l’errance et de l’exil chez Descartes*, in “Papers on French Seventeenth Century Literature”, 43, 84, pp. 61-81.
- DE SETA C. (2001), *L’Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli (nuova ed.).
- DE ZAN M. (1987), *Voltaire e Mme du Châtelet, membri e corrispondenti della Accademia delle scienze di Bologna*, in “Studi e memorie per la storia dell’Università di Bologna”, 6, pp. 141-57.
- DELON M. (1988), *L’idée d’énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, PUF, Paris.
- ID. (1989), *Le bonheur négatif selon Bernardin de Saint-Pierre*, in “Revue d’Histoire littéraire de la France”, 5, pp. 791-801.

- ID. (2016), *Profondeur de la ruine*, in S. Lojkine, A. Paschoud, B. Selmeçci Castioni (sous la direction de), *Diderot et les temps*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 265-71.
- ID. (2021), *Poétique et politique des ruines. De Diderot à Germain de Staël*, in “Revue d’histoire littéraire de la France”, 121, 3, pp. 643-58.
- DÉMORIS R. (2008), *De quelques usages de la ruine au XVIII^e siècle: Cochin, Caylus, Diderot*, in “Dix-huitième Siècle”, 40, pp. 619-35.
- DERRIDA J. (1990), *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, Éditions de la réunion des musées nationaux, Paris (trad. it. *Memorie di cieco. L’autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, traduzione di A. Cariolato, F. Ferrari, Abscondita, Milano 2015).
- DESCARTES R. (1637), *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison & chercher la vérité dans les sciences plus la Dioptrique, les Meteores et la Geometrie, qui sont des essais de cete methode*, Ian Maire, Leyde (trad. it. *Discorso sul metodo per ben condurre la propria ragione, e ricercare la verità nelle scienze. Più la Diottrica, le Meteore e la Geometria che sono saggi di questo Metodo*, in Id., *Opere 1637-1648*. Testo francese e latino a fronte, a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano 2009, pp. 5-657).
- ID. (1644), *Principia philosophiæ*, Ludovicum Elzevirium, Amsterdam (trad. it. *I principi della filosofia*, in Id., *Opere 1637-1648*. Testo francese e latino a fronte, a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano 2009, pp. 1695-2237).
- ID. (1664), *Le monde de M. Descartes ou le Traité de la lumière*, chez Theodore Girard, Paris (trad. it. *Il mondo di René Descartes o Trattato della luce*, in Id., *Opere postume 1650-2009*. Testo francese e latino a fronte, a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano 2009, pp. 212-359).
- ID. (1701), *Regulæ ad directionem ingenii*, in Id., *Opuscula posthuma physica et mathematica*, ex typographia P. & J. Blaeu, Amsterdam (trad. it. *Regole per la direzione dell’ingegno*, in Id., *Opere postume 1650-2009*. Testo francese e latino a fronte, a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano 2009, pp. 673-815).
- ID. (2009), *Tutte le lettere 1619-1650*. Testo francese, latino e olandese a fronte, a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano (nuova ed.).
- DHOMBRES N., DHOMBRES J. (1989), *Naissance d’un pouvoir. Sciences et savants en France, 1793-1824*, Payot, Paris.
- Dictionnaire de l’Académie françoise* (1694), t. I, chez la Veuve Jean Baptiste Coignard-Jean Baptiste Coignard, Paris.
- Dictionnaire universel françois et latin* (1721), chez F. Delaulne-H. Foucault-M. Clousier-J.-G. Nyon-E. Ganeau-N. Gosselin, Trévoux (nuova ed.).
- Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux* (1740), t. V, Pierre Antoine, Nancy.
- DIDEROT D. (1894), *L’Anticomane*, in “Revue d’Histoire littéraire de la France”, t. I, pp. 173-4.

- ID. (1976a), *Lettre sur le commerce de la librairie*, in *Œuvres complètes*. vol. VIII: *Encyclopédie (Lettres M-Z)*. *Lettre sur le commerce de la librairie*, éd. par H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Paris, pp. 465-567.
- ID. (1976b), *Pensées détachées: contributions à l'Histoire des deux indes*, vol. I, a cura di G. Goggi, s.e., Siena.
- ID. (1979), *Œuvres complètes*. vol. X: *Le drame bourgeois. Fiction II*, éd. par H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Paris.
- ID. (1980), *Œuvres complètes*. vol. XIII: *Arts et Lettres, 1739-1766. Critique I*, éd. par H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Paris.
- ID. (1981a), *L'Histoire et le secret de la peinture en cire*, in Id. *Œuvres complètes*. vol. IX: *L'interprétation de la nature (1753-1765). Idées III*, éd. par H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Paris, pp. 123-76.
- ID. (1981b), *Sur la vie et les ouvrages de Boulanger*, in Id. *Œuvres complètes*. vol. IX: *L'interprétation de la nature (1753-1765). Idées III*, éd. par H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Paris, pp. 439-55.
- ID. (1984), *Œuvres complètes*. vol. XVIII: *Arts et Lettres, 1767-1770. Critique II*, éd. par H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Paris.
- ID. (1986), *Œuvres complètes*. vol. XV: *Le pour et le contre ou Lettres sur la postérité. Beaux-Arts II*, éd. par H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Paris.
- ID. (1995), *Œuvres complètes*. vol. XX: *Paradoxe sur le comédie. Critique III*, éd. par H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Paris.
- ID. (2019), *Opere filosofiche, romanzi e racconti*. Testo francese a fronte, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Bompiani, Milano.
- ID. (2021), *I salons*. Edizione integrale, a cura di M. Mazzocut-Mis, con i *Saggi sulla pittura* e i *Pensieri sparsi*, a cura di M. Modica, testo francese a fronte, Bompiani, Milano 2021.
- DIDEROT D., D'ALEMBERT J. L. R. (éds.) (1751-1772), *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 28 voll., Le Breton-Briasson-David-Durand, Paris.
- DIDIER B. (1989), *Le Jugement dernier des rois de Sylvain Maréchal*, in Ead. (éd.), *Écrire la Révolution*, PUF, Paris, pp. 171-80.
- DIDI-HUBERMAN G. (2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, traduzione di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino 2007).
- ID. (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, traduzione di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006).
- ID. (2008), *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, traduzione di C. Tartarini, Bollati Boringhieri, Torino 2009).

- DOMMANGET M. (1950), *Sylvain Maréchal, l'égalitaire, «l'homme sans Dieu». Sa vie, son œuvre (1750-1803)*, Spartacus, Paris.
- DU MARSAIS C. C. (2010), *Le Philosophe (1716-1720)*, in *Philosophes sans Dieu. Textes athées clandestins du XVIII^e siècle*, éd. par A. Mothu, G. Mori, Honoré Champion, Paris, pp. 21-39.
- DUBIN N. L. (2012), *Futures & Ruins. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Getty Research Institute, Los Angeles (2^a ed.).
- DUBRAY J. (2008), *La Pensée de l'abbé Grégoire: despotisme et liberté*, Voltaire Foundation, Oxford.
- DUCHET M. (1971), *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Maspero, Paris.
- DUFLO C. (2008), *Ombres des Lumières*, in T. Kolderup, S.-E. Fauskevåg (éd.), *À l'ombre des Lumières. Littérature et pensée française du XVIII^e siècle*, L'Harmattan-Solum Forlag, Paris-Oslo 2008, pp. 13-28.
- ID. (2013), *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, CNRS Éditions, Paris.
- ID. (2016), *Le débat sur la postérité et la philosophie du temps*, in S. Lojkin, A. Paschoud, B. Selmeçci Castioni (éd.), *Diderot et le temps*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 291-300.
- ID. (2019), *Philosophie des pornographes. Les ambitions philosophiques du roman libertin*, Éditions du Seuil, Paris.
- DÜNNE J. (2016), *Die katastrophische Feerie. Geschichte, Geologie und Spektakel in der modernen französischen Literatur*, Konstanz University Press, Konstanz.
- ID. (2020), *Escribiendo el "tiempo profundo": Ficciones fundacionales y el Antropoceno*, in "Orbis Tertius", 25, 31 (<https://doi.org/10.24215/18517811e146>; consultato il 21 agosto 2022).
- DUPATY C.-M. (1788), *Lettres sur l'Italie en 1785*, t. II, chez de Senne, Rome-Paris.
- ECO U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- EHRARD J. (1991), *De Diderot à Panckoucke: deux pratiques de l'alphabet*, in A. Becq (éd.), *L'Encyclopédie. Actes du colloque de Caen (12-16 janvier 1987)*, Aux Amateurs de Livres-Klincksieck, Paris, pp. 234-52.
- ID. (1994), *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle (1963)*, A. Michel, Paris (nuova ed.).
- ÉPHRÈME M. (2022), *L'autre d'Holbach: l'encyclopédiste traducteur de chimie et d'histoire naturelle*, in L. Nicoli (ed.), *The Great protector of Wits. Baron d'Holbach and its Times*, Brill, Leiden, pp. 149-69.
- FANTIN-DESODOARDS A.-É.-N. (1797, an V), *Histoire philosophique de la Révolution de France. Nouvelle édition, revue par l'auteur*, t. I, chez Maradan, Paris.
- FAROULT G. (éd.) (2016), *Hubert Robert 1733-1808: un peintre visionnaire*, Musée du Louvre-Somogy, Paris.
- FAULOT A. (2016), *Questions d'identité dans les romans-mémoires de Prévost (1728-1763)*, Thèse de doctorat, Université de Picardie.

- FAUVERGUE C. (2004), *Diderot traducteur de Leibniz*, in “Recherches sur Diderot et sur l’*Encyclopédie*”, 36, pp. 109-23.
- EAD. (2006), *Diderot, lecteur et interprète de Leibniz*, Honoré Champion, Paris.
- FAZIO G. (2015), *Il tempo della secolarizzazione. Karl Löwith e la modernità*, Mimesis, Milano.
- FEDERICI VESCOVINI G. (1997), *Descartes et les sciences curieuses: le raisonnement ex suppositione et le Moyen âge*, in J. Biard, R. Rashed (éds.), *Descartes et le Moyen âge*. Actes du colloque organisé à la Sorbonne du 4 au 7 juin 1996 par le Centre d’histoire des sciences et des philosophies arabes et médiévales (URA 1085, CNRS/ÉPHÉ) à l’occasion du quatrième centenaire de la naissance de Descartes, Vrin, Paris, pp. 119-38.
- FELLOWS O. (1969), *Buffon and Rousseau: Aspects of a Relationship*, in “PMLA”, 75, 3, pp. 184-96.
- FERRARI S. (2015), *La scultura antica tra Montesquieu e Winckelmann: il De l’usage des statues chez les anciens di Ottaviano Guasco*, in “Anabases. Traditions et Réceptions de l’Antiquité”, 21, pp. 11-24.
- “Feuille du salut public” (1793), 29 vendémiaire (20 octobre 1793), 112.
- FLAMARION É. (1997), «Fides an perfidia»? *Salluste et les régents jésuites dans la France du XVIII^e siècle*, in R. Poignault (éd.), *Présence de Salluste*, actes du colloque de Tours, Université de Tours, Tours, pp. 143-55.
- FLAUBERT G. (1881), *Bouvard et Pécuchet*, Alphonse Lemerre Éditeur, Paris (trad. it. *Bouvard e Pécuchet*, traduzione di E. Ferrero, in Id., *Opere*. vol. II: 1863-1880, a cura di G. Bogliolo, Mondadori, Milano 2000, pp. 921-1256).
- FONTENELLE B. L. B. D. (1688), *Digression sur les anciens et les modernes*, in Id. *Poésies pastorales, avec un Traité sur la nature de l’épigramme et une Digression sur les anciens et les modernes*, chez M. Guérout, Paris (trad. it. *Digressione degli antichi e dei moderni*, a cura di A. M. Iacono, Ets, Pisa 2019).
- ID. (1708), *Diverses observations de physique générale*, in “Histoire de l’Académie royale des sciences”, pp. 20-35.
- ID. (1729), *Éloge de M. Bianchini*, in “Histoire de l’Académie royale des sciences”, pp. 102-15.
- ID. (1731), *Éloge de M. Ruysch*, in “Histoire de l’Académie royale des sciences”, pp. 100-9.
- ID. (2021), *Cœuvres complètes*, vol. III: *Relation de l’Île de Bornéo. Histoire des oracles*, Honoré Champion, Paris.
- FORERO-MENDOZA S. (2002), *Le temps des ruines. L’éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Champ Vallon, Seyssel.
- FORO P. (2007), *Charles de Brosses entre Salluste et le patrimoine antique de Rome*, in “Anabases”, 5, pp. 149-59.
- FOUCAULT M. (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris (trad. it. *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze uma-*

- ne, con un saggio critico di G. Canguilhem, traduzione di E. Panaitescu, BUR, Milano 1998).
- FRANTZ P. (2000), *Rire et théâtre carnavalesque pendant la Révolution*, in “Dix-huitième Siècle”, 32, pp. 291-306.
- ID. (2015), *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, Paris (nuova ed.).
- FRANZINI E. (2001), *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- ID. (2009), *Elogio dell'illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano.
- ID. (2014), *Diderot e l'immagine del mondo*, in “Historia philosophica”, 12, pp. 99-105.
- FREDMAN A. G. (1955), *Diderot and Sterne*, Columbia University Press, New York.
- FRÉRON É. C. (1758), *Ruines de Lisbonne gravées*, in “L'Année Littéraire”, pp. 22-4.
- FUMAROLI M. (2001), *Les abeilles et les araignées*, Gallimard, Paris (trad. it. *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, traduzione di G. Cillario, M. Scotti, Adelphi, Milano 2005).
- FURETIÈRE A. (1690), *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, t. I, Arnout et Reinier Leers, La Haye-Amsterdam.
- GAILLARD A. (2003), *Le corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Honoré Champion, Paris.
- GARELLI G. (2016), *Introduzione. Sub-limen*, in “Cosmo. Comparative Studies in Modernism”, 8, pp. 7-12.
- GARIN E. (1990), *L'«unità» nella storiografia filosofica*, in Id., *La filosofia come sapere storico*, Laterza, Roma-Bari, pp. 3-17.
- GAULMIER J. (1959), *Volney. Un grand témoin de la Révolution et de l'Empire*, Hachette, Paris.
- “Gazette des tribunaux ou Recueil de Jurisprudence et de législation” (1792), t. III, chez C. F. Perlet et L. P. Couret, Paris.
- GENTILE G. (1908), *Il concetto della storia della filosofia. Prolusione letta il 10 gennaio 1907 nella R. Università di Palermo*, Bizzoni, Pavia.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE E., GEOFFROY SAINT-HILAIRE I. (1995), *Anatomia del mostro. Antologia di scritti di Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, a cura di M. Mazzocut-Mis, La Nuova Italia, Firenze.
- GERSAINT E.-F. (1736), *Catalogue raisonné de coquilles et d'autres curiosités naturelles*, Chez Flahault-Prault, Paris.
- GIACOMONI P. (2019), *Il nuovo laboratorio della natura. La montagna e l'immaginario del mondo dal Rinascimento al Romanticismo*, Franco Angeli, Milano.
- GIBBON E. (1761), *Essai sur l'étude de la littérature*, chez T. Beckett, P. A. De Hondt, Londres.
- GIGANDET A. (2012), *La leçon des atomes. L'influence lucrétienne chez Diderot*, in “Rivista di Storia della Filosofia”, 67, 2, pp. 253-66.

- GINZBURG C. (1979), *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in A. Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino, pp. 57-106.
- ID. (2017), *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Adelphi, Milano.
- ID. (2018), *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Adelphi, Milano.
- GIORZA E. (2021a), *L'Illuminismo tra religione e politica. I philosophes di fronte al popolo*, il Mulino, Bologna.
- EAD. (2021b), *La metafisica della materia in d'Holbach*, in C. Altini, B. Cavarra, G. Cerro (a cura di), *Nel labirinto della materia. Il dibattito filosofico e teologico dalla tarda antichità all'età moderna*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 177-95.
- GLADU K. (2020), *Colifichet et bagatelles littéraires ou la galanterie à la mode*, in A. Audy-Trottier et al. (éds.), *Ut pictura poesis: dialogues entre les arts à l'époque moderne (XV^e-XVIII^e siècles)*, XIV^e colloque «Jeunes chercheurs» du CIERL et du CIREM 16-18, Hermann, Paris, pp. 97-116.
- GLIOZZI G. (1977), *Adamo e il nuovo mondo. La nascita dell'antropologia come ideologia coloniale: dalle genealogie bibliche alle teorie razziali (1500-1700)*, La Nuova Italia, Firenze.
- ID. (1986), *Le teorie della razza nell'età moderna*, Loescher, Torino.
- GLORIEUX G. (2002), *À l'enseignement de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame. 1694-1750*, préface de D. Roche, Champ Vallon, Seyssel.
- GOETHE J. W. (1978), *Italienische Reise (1816-1817; 1829)*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München (trad. it. *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Castellani, commento di H. von Einem adattato da E. Castellani, prefazione di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1983).
- ID. (1986), *Aus mein Leben. Dichtung und Wahrheit (1811-1833)*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Dalla mia vita. Poesia e verità*, introduzione di K. D. Müller, traduzione di E. Ganni, Einaudi, Torino 2019).
- GOHAU G. (1990), *Les sciences de la Terre au XVII^e et XVIII^e siècles. Naissance de la géologie*, Albin Michel, Paris.
- GOHIN F. (1903), *Les transformation de la langue française pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle (1740-1789)*, Belin Frères, Paris.
- GOLDONI C. (2001), *Il servitore di due padroni. La famiglia dell'antiquario. La bottega del caffè*, a cura di G. Davico Bonino, Garzanti, Milano.
- GOUDARD A. (1756), *Relation historique du tremblement de terre survenu à Lisbonne le premier novembre 1755*, chez Philanthrope, La Haye.
- GOUHIER H. (1978), *La «perfectibilité» selon J.-J. Rousseau*, in "Revue de Théologie et de Philosophie", 110, 4, pp. 321-39.
- GOULD S. J. (1987), *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.-London

- (trad. it. *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, traduzione di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1989).
- GOULEMOT J.-M. (1996), *Le règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions, XVII^e-XVIII^e siècle*, Albin Michel, Paris.
- GRAMSCI A. (1973), *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio, E. Fubini, Einaudi, Torino.
- ID. (2007), *Quaderni del carcere*, 4 voll., Einaudi, Torino.
- GRANT E. (1981), *Much Ado about Nothing. Theories of space and vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, New York.
- GRÉGOIRE H. (1794a, an II), *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme, et sur les moyens de le réprimer* (séance du 14 fructidor, an II), [Imprimerie nationale], [Paris].
- ID. (1794b, an III), *Second Rapport sur le Vandalisme* (séance du 8 brumaire, an III), [de l'Imprimerie nationale], [Paris].
- ID. (1794c, an III), *Troisième rapport sur le vandalisme* (séance du 24 frimaire, an III), [Imprimerie nationale], [Paris].
- GREGORI E. (2010), *Un virtuose des ruines. Chateaubriand au pays des antiquités et de l'archéologie*, CLEUP, Padova.
- GRELL C. (1981), *Troie et la Troade de la Renaissance à Schliemann*, in "Journal des savants", 1, pp. 47-76.
- EAD. (1982), *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*, Centre Jean Bérard, Napoli.
- EAD. (2008), *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France. 1680-1789*, 2 voll., Voltaire Foundation, Oxford (nuova ed.).
- GRELL C., MICHEL C. (1993), *Érudits, hommes de lettres et artistes en France au XVIII^e siècle face aux découvertes d'Herculanum*, in L. Franchi Dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, pp. 133-44.
- GRIENER P. (2007) *Ottaviano di Guasco, intermédiaire entre la philosophie française et les antiquités de Rome*, in L. Norci Cagiano (a cura di), *Roma triumpans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento. Atti del convegno internazionale di studi*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 25-51.
- GUASCO O. (1768), *De l'usage des statues chez les anciens*, chez J. L. de Boubers, Bruxelles.
- GUASTINI D. (2004), *Aristotele e la metafora: ovvero un elogio dell'approssimazione*, in "Isonomia", 2004 (<https://isonomia.uniurb.it/vecchiaserie/guastini/guastini2004.pdf>; consultato il 19 agosto 2022).
- GUICHARD C. (2012), *Parterre*, in A. Lafont (éd.), 1740, *Un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, INHA-Fage, Lyon-Paris, pp. 179-87.

- EAD. (2015), *La coquille au XVIII^e siècle: un objet frontière?*, in “Techniques & Culture”, 59, pp. 151-63.
- GUICHET J.-L. (2002), *L’homme et la nature chez Rousseau*, in “Revue de sciences philosophiques et théologiques”, 86, pp. 69-84.
- GUIDI S. (2016), *Il luogo e l’assoluto. “Spazi immaginari” e metafisica dello spazio tra medioevo e età moderna*, in M. Murzi, I. Pozzoni (a cura di), *I moderni orizzonti della scienza e della tecnica*, Limina Mentis, Villasanta, pp. 215-30.
- HADOT P. (2004), *Le voile d’Isis. Essai sur l’histoire de l’idée de nature*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il velo di Iside. Storia dell’idea di natura*, traduzione di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2006).
- HAMICHE D. (1973), *Le théâtre et la Révolution. La lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793*, Union générale d’éditions, Paris.
- HAMPTON J. (1955), *Nicolas-Antoine Boulanger et la science de son temps*, Droz-Giard, Genève-Lille.
- HARDER H. (1981), *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Slatkine, Genève.
- HARDOUIN J. (1727), *Doutes proposez sur l’âge de Dante*, in “Mémoires pour l’histoire des Sciences et des beaux Arts”, 8, pp. 1516-35.
- HARTOG F. (2003), *Régimes d’historicité: présentisme et expériences du temps*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Regimi di storicità: presentismo e esperienze del tempo*, introduzione di A. Buttitta, traduzione di L. Asaro Sellerio, Palermo 2007).
- HAUC J. C. (2004), *Ange Goudard, un aventurier des Lumières*, Honoré Champion, Paris.
- HAZARD P. (1938), *Esquisse d’une histoire tragique du Portugal devant l’opinion publique du XVIII^e siècle*, in “Revue de Littérature Comparée”, 18, pp. 59-68.
- ID. (1961), *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Librairie Arthème Fayard, Paris (trad. it. *La crisi della coscienza europea*, UTET, a cura di P. Serini, introduzione di G. Ricuperati, Torino 2007).
- [HOLBACH P. T. D’] (1770), *Système de la nature*, 2 voll., [Marc Michel Rey], Londres [Amsterdam] (trad. it. *Sistema della natura*, a cura di A. Negri, UTET, Torino 1978).
- HOOKE R. (1705), *The Posthumous Works of Robert Hooke. Containing his Cutlerian Lectures, and other Discourses read at the Meetings of the Illustrious Royal Society*, Richard Waller, London.
- HOQUET T. (2005), *Buffon: histoire naturelle et philosophie*, Honoré Champion, Paris.
- ID. (2007), *Buffon illustré. Les gravures de l’Histoire naturelle (1749-1767)*, Publications scientifiques du Muséum, Paris.
- ID. (2010), *History without Time. Buffon’s Natural History as a Nonmathematical Physique*, in “Isis”, 101, 1, pp. 30-61.

- HUMBOLDT W. V. (2007), *Scritti filosofici*, a cura di G. Moretto e F. Tessitore, UTET, Torino.
- HUME D. (1759), *Dissertations sur les passions, sur la tragédie, sur la règle du goût*, traduit de l'Anglois, chez. J. H. Schneider, Amsterdam.
- HUTTON J. (1795), *Theory of the Earth with Proof and Illustrations*, 2 voll., Cadell junior, and Davies, and William Creech, London-Edinburgh.
- HUXLEY T. H. (1896), *Science and Hebrew Tradition*, Appleton and Company, New York.
- I presocratici. Testimonianze e frammenti* (1969), 2 voll., a cura di G. Giannantoni, Laterza, Bari.
- IACONO A. M. (1985), *Teorie del feticismo. Il problema filosofico e storico di un immenso malinteso*, Giuffré, Milano.
- ID. (1998), *Paura e meraviglia. Storie filosofiche del XVIII secolo*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- ID. (2003), *Il borghese e il selvaggio. L'immagine dell'uomo isolato nei paradigmi di Defoe, Turgot e Adam Smith*, Ets, Pisa (nuova ed.).
- ID. (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano-Torino.
- ID. (2013), *L'evento e l'osservatore. Ricerche sulla storicità della conoscenza*, Ets, Pisa (nuova ed.).
- ID. (2021), *Verità senza corrispondenza. Profondità priva di distanza*, in "Educazione sentimentale", 36, pp. 11-21.
- Introduction à la chronologie, ou Methode tres-facile pour arriver à la connoissance des temps par celle des cycles* (1667), G. Josse, Paris.
- IOLI R. (2018), *Il felice inganno. Poesia, finzione e verità nel mondo antico*, postfazione di S. Nannini, Mimesis, Milano.
- JEANNERET M. (1997), *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Macula, Paris.
- JUNOD P. (1983), *Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur*, in *L'homme face à son histoire*, Payot, Lausanne, pp. 23-47.
- ID. (2007), *Poétique des ruines et perception du temps: Diderot et Hubert Robert*, in Id., *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, Infolio, Gollion, pp. 397-404.
- JUSSIEU A. (1718), *Des causes des Impressions des Plantes marquées sur certaines Pierres des environs de Saint-Chaumont dans le Lyonnais*, in "Histoire de l'Académie Royale des Sciences", pp. 287-97.
- KAFKER F. A., KAFKER S. L. (2006), *The Encyclopedists as Individuals: a Biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopédie*, Voltaire Foundation, Oxford (nuova ed.).
- KASSABOVA B. (2014), *The Louvre in Ruins: A Revolutionary Sublime*, in "L'Esprit Créateur", 54, 2, pp. 78-87.
- KENDRICK T. D. (1956), *The Lisbon Earthquake*, Meuthen & Co., London.

- KENNY N. (2004), *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford University Press, Oxford.
- KERSAINT A.-G. (1792), *Discours sur le monuments publics*, P. Didot l'Ainé, Paris.
- KERSLAKE L. (1982), *The sources of some literary articles in the Encyclopédie*, in "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century", 215, pp. 139-61.
- KLEE P. (1956), *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co, Basel (trad. it. *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I: *Il pensiero immaginale*, a cura di M. Barison, traduzione di M. Spagnol, F. Saba Sardi, Mimesis, Milano 2011).
- KLINKERT T. (2013), *Science, mysticisme et écriture chez Balzac* («La peau de Chagrin» et «Louis Lambert»), in "L'Année balzacienne", 2013, 14, 1, pp. 41-53.
- KOSELLECK R. (1979), *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, traduzione di A. Marietti Solmi, Clueb, Bologna 2007).
- ID. (2006), *Begriffsgeschichten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, traduzione di C. Sandrelli, introduzione di L. Scuccimarra, il Mulino, Bologna 2009).
- KOZUL M. (2016), *Les Lumières imaginaires. Holbach et la traduction*, Voltaire Foundation, Oxford.
- KREMER N. (2016), *La verve et l'esquisse dans la critique d'art de Diderot*, in S. Lojkiné, A. Paschoud (éds.), *Diderot et le temps*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 221-31.
- KUPIEC A. (2003), *Le dernier homme de Grainville. Religion et Révolution*, in "Tumultes", 20, 1, pp. 31-48.
- La Bibbia concordata* (1982), tradotta dai testi originali con introduzioni e note a cura della Società biblica di Ravenna, Mondadori, Milano.
- LA ROQUE (1783), *Voyage d'un amateur des arts, En Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoye, en Italie, en Suisse, fait dans les Années 1775-1776-1777-1778*, t. III, s.e., Amsterdam.
- LACÉPÈDE B. G. E. L. (1790), *Vues sur l'enseignement public*, Desenne, Paris.
- ID. (1802, an. IX), *Rapport des professeurs du muséum, sur les Collections d'histoire naturelle rapportées d'Égypte, par É. Geoffroy*, in "Annales du muséum national d'histoire naturelle", t. I, chez les frères Levrault, Paris, pp. 234-41.
- LÆRKE M., ANDRAULT R. (eds.) (2018), *Steno and the Philosophers*, Brill, Leiden.
- LAFONT A. (éd.) (2012), *1740, Un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, INHA-Fage, Lyon-Paris.
- LAISSUS Y. (1964), *Les cabinet d'histoire naturelle*, in R. Taton (éd.), *Enseignement et diffusion des sciences au XVIII^e siècle*, Hermann, Paris, pp. 659-711.
- LALANDE J.-J. L. D. (1769), *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les Années 1765 & 1766*, t. VII, chez Desaint, Venise.
- ID. (1786), *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les Années 1765 & 1766*, t. VII, chez la Veuve Desaint, Paris (nuova ed.).

- LANDUCCI S. (2014), *I filosofi e i selvaggi*, Einaudi, Torino (nuova ed.).
- LARUE R. (2013), *Voltaire, laboureur et naturaliste. Ferney et la genèse des Singularités de la nature*, in "Dix-huitième Siècle", 45, pp. 167-80.
- LATAPIE F. D. P. (1953), *Description des fouilles de Pompeii*, a cura di P. Barière, note di A. Maiuri, in "Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti", 28, pp. 223-48.
- LECA-TSIOMIS M. (1999), *Écrire l'Encyclopédie. Diderot: de l'usage des dictionnaires à la grammaire philosophique*, Voltaire Foundation, Oxford.
- LEFAY S. (2010), *La voix des pierres: Bernardin de Saint-Pierre et le goût des inscriptions*, in C. Seth, É. Wauthers (éds.), *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, pp. 187-97.
- LEHMANN J. G. (1759), *Traité de physique, d'histoire naturelle, de minéralogie et de métallurgie*, 3 voll., J.-T. Hérisant, Paris.
- LEIBNIZ G. W. (1710), *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, 2 voll., Troyel, Amsterdam (trad. it. *Saggi di teodicea. Sulla bontà di Dio, la libertà dell'uomo e l'origine del male*, traduzione di M. Marilli, introduzione di G. Cantelli, BUR, Milano 1993).
- ID. (1749), *Protogaea*, sumptibus J. G. Schmidii, Goettingae (trad. ingl. *Protogaea*, eds. by C. Cohen, A. Wakefield, The University of Chicago Press, Chicago-London 2008).
- ID. (1765), *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in Id. *Ceuvres philosophiques latines & françoises*, chez Jean Schreuder, Amsterdam-Leipzig, pp. 1-496 (trad. it. *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di M. Mugnai, Editori Riuniti, Roma 1982).
- ID. (1875-1890), *Die philosophische Schriften*, 7 voll., C. I. Gerhardt, Berlin-Halle.
- ID. (1954), *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison. Principes de la philosophie, ou Monadologie*, PUF, Paris (trad. it. *Principi della filosofia o Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*. Testo francese a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati a cura di S. Cariati, Bompiani, Milano 2001).
- LELARGE DE LIGNAC J.-A. (1751), *Lettres à un Américain [sic] sur l'Histoire naturelle, générale et particulière de M. de Buffon*, 5 voll., s.e., Hambourg.
- Lettre à M. l'abbé Aubert, rédacteur des «Petites affiches de Paris», sur un moyen certain, et qui lui est proposé, de donner successivement plus de vogue à son journal* (1790), s.e., s.l.
- Lettre sur l'impossibilité phisique d'un tremblement de terre à Paris. A une dame retirée à la campagne par crainte de cet événement*, s.e., s.l, s.a.
- LOCKE J. (1700), *An Essay concerning Humane Understanding*, Awnsham-John Churchill, London (4^a ed.) (trad. it. *Saggio sull'intelletto umano*, testo inglese a fronte, a cura di V. Cicero, M. G. D'Amico, introduzione di P. Emanuele, Bompiani, Milano 2004).

- LOJKINE S. (2007), *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Éditions Chambon, Paris.
- LOTTERIE F. (2006), *Progrès et perfectibilité: un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Voltaire Foundation, Oxford.
- EAD. (2007), *Un «temps incommensurable»? La littérature du tournant du siècle face au défi révolutionnaire*, in P. Petitier, G. Séginger (éds.), *Les formes du temps. Rythme, histoire, temporalité*, Presses universitaires de Strasbourg, pp. 131-46.
- LOVEJOY A. (1936), *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts-London (trad. it. *La Grande Catena dell'Essere*, traduzione di L. Formigari, Feltrinelli, Milano 1966).
- LOVELAND J. (2001), *Rhetoric and Natural History. Buffon in Polemical and Literary Context*, Voltaire Foundation, Oxford.
- LÖWITH K. (1949), *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, prefazione di P. Rossi, traduzione di F. Tedeschi Negri, Il Saggiatore, Milano 2004).
- LOZAT M., PETRELLA S. (éds.) (2019), *La plume et le calumet. Joseph-François Lafitau et les «sauvages américains»*, Classiques Garnier, Paris.
- LUCANO MARCO ANNEO (1988), *La guerra civile*. Testo latino a fronte, a cura di R. Badali, UTET, Torino.
- LUCREZIO TITO CARO (2007), *De rerum natura*, a cura di G. Milanese, introduzione di E. Narducci, Mondadori, Milano.
- LUDWIG R. (2014), *Synonymie, analogie et métaphore: rhétorique et cognition au XVIII^e siècle*, in M. Vallenthini, C. Vincent, R. Godel (éds.), *Classer les mots, classer les choses. Synonymie, analogie et métaphore au XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, Paris, pp. 19-44.
- LÜSEBRINK H.-J., REICHARDT R. (1988), *Révolution à la fin du XVIII^e siècle*, in "Mots", 16, pp. 35-68.
- MACHEREY P. (2018), *En lisant Jules Verne*, De l'incidence éditeur, Caen.
- MACCHIA G. (1985), *Le rovine di Parigi*, Mondadori, Milano.
- MACHIAVELLI N. (1995), *Il principe*, a cura di G. Inglese, con un saggio di F. Chabod, Einaudi, Torino.
- MAGRUDER K. V. (2000), *Theories of the Earth from Descartes to Cuvier: Natural Order and Historical Contingency in a Contested Textual Tradition*, Ph. D. Dissertation, Oklahoma University.
- MAILLET B. DE (1748), *Telliamed*, 2 voll., chez L'Honoré et fils, Amsterdam.
- MAJEWSKI H. F. (1967), *Mercier and the Preromantic Myth of the End of the World*, in "Studies in Romanticism", 7, 1, pp. 1-14.
- MALHERBE M. (2010), *L'histoire en tableau. Le cas de Condorcet*, in B. Binoche (éd.), *Nouvelles lectures du Tableau historique de Condorcet*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, pp. 95-118.

- MANETTI G. (1994), *Indizi e prove nella cultura greca: forza epistemica e criteri di validità dell'inferenza semiotica*, in "Quaderni storici", 29, 85, 1, pp. 19-42.
- MANTION J.-R. (1988), *Déroutes de l'art. La destination de l'œuvre d'art et le débat sur le musée*, in J.-C. Bonnet (éd.), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin, Paris, pp. 97-129.
- ID. (1995), *L'œil: modes d'emploi. Les psychés de Louis Sébastien Mercier*, in J.-C. Bonnet (éd.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Une hérétique en littérature*, Mercure de France, Paris, pp. 153-98.
- MANZO S. (2012), *Francis Bacon's Natural History and Civil History: A Comparative Survey*, in "Early Science and Medicine", 17, 1-2, pp. 32-61.
- [MARCHAND J.-H.] (1755), *Le Tremblement de Terre de Lisbonne, tragédie en cinq actes par M. André, perruquier*, De l'Imprimerie du Public, Lisbonne.
- MARCHESCHI M. (2015), *Tra rappresentazione e materia. Pigmalione, Diderot e il materialismo d'immaginazione*, in A. Romani (a cura di), *Il riflesso della finzione. Saggi su filosofia e letteratura tra Settecento e Novecento*, Ets, Pisa.
- ID. (2016), "Et qu'allaient-ils faire à Lisbonne?": *Diderot e la catastrofe come filosofia*, in "Lo Sguardo - Rivista di filosofia", 21, pp. 31-48.
- ID. (2017), *Storia e geografia della ragione umana nel Settecento francese: tempo e spazio tra i selvaggi americani e il terremoto di Lisbona*, in A. Di Riccio (a cura di), *Storicità della ragione*, Ets, Pisa, pp. 17-31.
- ID. (2018), *L'araignée dans sa toile. Immagini della fisiologia diderotiana*, in "Studi filosofici", 41, pp. 71-93.
- ID. (2020a), *Ut pictura poesis: la physiologie poétique de Diderot*, in A. Audy-Trottier et al. (éds.), *Ut pictura poesis: dialogues entre les arts à l'époque moderne (XV^e-XVIII^e siècles)*, XIV^e colloque «Jeunes chercheurs» du CIERL et du CIREM 16-18, Hermann, Paris, pp. 147-70.
- ID. (2020b), *Spinoza e la materia. Totalità, organismo e libertà nello spinosime di metà Settecento*, in C. Altini (a cura di.), *La fortuna di Spinoza in età moderna e contemporanea*. vol. 1: *Tra Seicento e Settecento*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 167-87.
- ID. (2020c), *L'art de «mieux concilier le mensonge avec la vérité»: la cuisine tra retorica e gusto intorno all'opera di Diderot*, Tesi di dottorato, Fondazione Collegio San Carlo di Modena - Université Paris Nanterre.
- ID. (2021), *L'espace des ragoûts. Diderot, la robe de chambre et Pénélope dans une taverne à bière*, in "Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti", 22, pp. 65-81.
- ID. (2022a), *L'art «d'arranger les boucles» et «la façon de mettre les Artichaux à la poivrade»: les enjeux de la querelle entre Diderot et le P. Berthier, jésuite*, in S. Albertan, M. Buffat, F. Lotterie (éds.), *Diderot, la religion, le religieux*, Société Diderot, Paris, pp. 209-21.
- ID. (2022b), *L'araignée dans sa toile: l'identité entre matière et image dans la philosophie de Diderot*, in "Diderot Studies", 37, pp. 143-72.
- MARÉCHAL P. S. (1794) *Le Jugement dernier des rois*, chez C.-F. Patris, Paris.

- MARION J.-L. (2009), *Sur la théologie blanche de Descartes. Analogie, création des vérités éternelles et fondement*, Edition corrigée et complétée, PUF, Paris.
- MARTINI G. (1945), *Le stravaganze critiche di padre Jean Hardouin*, in *Scritti di paleografia e diplomatica in onore di Vincenzo Federici*, Olschki, Firenze, pp. 351-64.
- MASSEAU D. (2004), *Caylus, Diderot et les philosophes*, in N. Cronck, K. Peeters (éds.), *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres*. Actes du colloque international Université d'Anvers (UFSIA) et Voltaire Foundation Oxford (26-27 mai 2000), Rodopi, Amsterdam-New York, pp. 45-57.
- ID. (2006), *L'idée de décadence à la fin de l'Ancien Régime: enjeu d'une polémique ou inquiétude passagère?*, in A. Valérie, B. Bruno (éds.), *Le XVIII^e, un siècle de décadence?*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, pp. 81-96.
- MATYASZEWSKI P. (2020), *La possibilité d'une île, ou le Jugement dernier des rois de Sylvain Maréchal (1793)*, in "Cahiers ERTA", 22, pp. 71-88.
- MAVIDAL J., LAURENT É. (éds.) (1883), *Archives parlementaires*. vol. XVI: *du 31 mai 1790 au 8 juillet 1790*, Société d'imprimerie et librairie administratives et des chemins de fer Paul Dupont, Paris.
- IID. (éds.) (1887), *Archives parlementaires*. vol. XXVI: *du 12 mai au 5 juin 1791*, Société d'imprimerie et librairie administratives et des chemins de fer Paul Dupont, Paris.
- IID. (éds.) (1888), *Archives parlementaires*. vol. XXIX: *du 29 juillet au 27 août 1791*, Société d'imprimerie et librairie administratives et des chemins de fer Paul Dupont, Paris.
- MAVIDAL J., LAURENT É. et al. (éds.) (1896a), *Archives parlementaires*. vol. XLVII: *du 21 juillet 1792 au 20 août 1792*, Société d'imprimerie et librairie administratives et des chemins de fer Paul Dupont, Paris.
- MAVIDAL J., LAURENT É. et al. (éds.) (1896b), *Archives parlementaires*. vol. XLVIII: *du 11 août 1792 au 25 août 1792*, Société d'imprimerie et librairie administratives et des chemins de fer Paul Dupont, Paris.
- MAVIDAL J., LAURENT É. et al. (éds.) (1906), *Archives parlementaires*. vol. LXX: *du 30 juillet 1793 au 9 août 1793*, Société d'imprimerie et librairie administratives et des chemins de fer Paul Dupont, Paris.
- MAVIDAL J., LAURENT É. et al. (éds.) (1910), *Archives parlementaires*, vol. LXXVI: *du 4 octobre 1793 au 27^e jour du Premier Mois de l'an II (vendredi 18 octobre 1793)*, Société d'imprimerie et librairie administratives et des chemins de fer Paul Dupont, Paris.
- MAXWELL K. (1995) *Pombal, Paradox of the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MAZZOCUT-MIS M. (1993), *The "Unity of Organic Composition" and the Birth of Teratology*, in "Rivista di Storia della scienza", 2, 1, 2, pp. 27-45.
- EAD. (2001a), *L'origine di un doppio equivoco. Johann Wolfgang Goethe ed Étienne Geoffroy Saint-Hilaire*, in "Materiali di Estetica", 3, pp. 187-221.

- EAD. (2001b), *La morfologia di Goethe tra funzionalismo e strutturalismo*, in “Annali dell’Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione germanica”, 9, 1-2, pp. 127-47.
- EAD. (2012), *Una scienza per ogni mostro. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Balzac e la querelle... sulla “zebra mostruosa”*, in “Lo Sguardo - Rivista di Filosofia”, 9, 2, pp. 137-49.
- EAD. (a cura di) (2013), *Mostro. L’anomalia e il deforme nella natura e nell’arte*, Guerini e Associati, Milano (nuova ed.).
- EAD. (2014), *Dalla “scala” al “piano”. Appunti per un’indagine interpretativa*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e sapere dell’estetico”, 7, 2, pp. 7-24.
- EAD. (2021), *La nascita della teratologia*, in “Studi di estetica”, 49, 4, 2, pp. 183-200.
- MCCALLAM D. (2006), *The Volcano: from Enlightenment to Revolution*, in “Nottingham French Studies”, 45, pp. 52-68.
- MCCLELLAN A. (1994), *Inventing the Louvre. Art, politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MCCREADY S. (2001), *Performing Time in the Revolutionary Theatre*, in “Dalhousie French Studies”, 55, pp. 26-30.
- MCPHEE J. (1980), *Basin and Range*, Farrar, Strauss e Giroux, New York.
- “Mémoire pour l’histoire des sciences et des beaux arts” (1736).
- MERCIER L.-S. (1771), *L’an deux mille quatre cent quarante. Rêve s’il ne fût jamais*, s.e., Londres.
- ID. (1797), *Le nouveau Paris*, 6 voll., chez Fuchs, C. Pougens et C. F. Cramer, Paris.
- ID. (1994), *Tableau de Paris*, 2 voll., édition établie sous la direction de J.-C. Bonnet, Mercure de France, Paris.
- ID. (1999), *Mon bonnet de nuit*, édition établie sous la direction de J.-C. Bonnet, Mercure de France, Paris.
- “Mercure de France” (1747), octobre 1747.
- “Mercure de France” (1756a), janvier 1756.
- “Mercure de France” (1756b), février 1756.
- METKEN G. (1978), *Les ruines anticipées (à la fin, la réalité rejoint la fiction)*, in A. Porier, P. Poirier (éds.), *Domus aurea. Fascination des ruines*, Centre George Pompidou, pp. 19-24.
- MICHEL C. (1993), *Charles-Nicolas Cochin et l’art des Lumières*, École française de Rome, Roma.
- MILLER M. A. (2011), *A Natural History of Revolution: Violence and Nature in the French Revolutionary Imagination, 1789-1794*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- MINERBI BELGRADO A. (1983), *Paura e ignoranza. Studio sulla teoria della religione in d’Holbach*, Olschki, Firenze.
- MOMIGLIANO A. (1984a), *Storia antica e antiquaria*, in Id., *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino, pp. 3-45.

- ID. (1984b), *Storicismo rivisitato*, in Id., *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino, pp. 455-64.
- MONTAIGNE M. DE (2012), *Saggi*, Testo francese a fronte, a cura di F. Garavini, A. Tournon, Bompiani, Milano.
- MONTÈGRE G. (2011), *Science et archéologie au siècle des Lumières: Pompéi et la vision de l'antique dans les Éphémérides du naturaliste François de Paule Latapie*, in M. Royo et al. (éds.), *Du voyage savant aux territoires de l'archéologie. Voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, De Boccard, Paris, pp. 127-48.
- MONTESQUIEU C.-L. D. S. (1721), *Lettres Persanes*, Pierre Brunel, Amsterdam (trad. it. *Lettere persiane*, a cura di C. Agosti, traduzione di A. Ruata, Feltrinelli, Milano 1981).
- ID. (1734), *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, chez Jacques Desbordes, Amsterdam (trad. it. *Considerazioni sulle cause della grandezza dei romani e della loro decadenza*, a cura di M. Mori, Einaudi, Torino 1980).
- ID. (1991), *Pensées. Le spicilège*, éd. par L. Desgraves, Robert Laffont, Paris.
- MORAVIA S. (1971), *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia*, La Nuova Italia, Firenze.
- MORI G. (2020), *Bayle philosophe*. Nouvelle édition, Honoré Champion, Paris.
- ID. (2022), *Athéisme et dissimulation au XVII^e siècle. Guy Patin et le Theoprastus redivivus*, Honoré Champion, Paris.
- MORIEUX R. (2011), *Des montagnes sous la mer. La géologie du XVIII^e siècle et l'impossible distinction entre mer et montagne*, in A. Cabantous et al. (éds.), *Mer et montagne dans la culture européenne (XVI^e-XIX^e siècle)*, PUR, Rennes.
- MORO A. L. (1740), *De' crostacei e degli altri corpi marini che si trovano su' monti*, Stefano Monti, Venezia.
- MORTIER R. (1967), *L'idée de décadence littéraire au XVIII^e siècle*, in "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century", 57, pp. 1013-29.
- ID. (1969), *Clartés et ombres au siècle des Lumières. Études sur le XVIII^e siècle littéraire*, Droz, Genève.
- ID. (1974), *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Droz, Genève.
- MOTSCH A. (2001), *Lafitau et l'émergence du discours ethnographiques*, Septentrion-Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Sillery (Québec)-Paris.
- MOULIN F. (2017), *Embellir, bâtir, demeurer. L'architecture dans la littérature des Lumières*, Classiques Garnier, Paris.
- NANNONI E. (1991), *Le peuple-volcan: analyse d'une métaphore*, in A. Peyronie (éd.), *Révolution française, peuple et littératures. Images du peuple révolutionnaire, théâtralité sans frontières*, Actes du XXII^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée (Nantes-Angers 1989), Klincksieck, Paris, pp. 41-7.

- NAVILLE P. (1967), *D'Holbach et la philosophie scientifique au XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris (trad. it. *D'Holbach e la filosofia scientifica del XVIII secolo*, traduzione di L. Derla, Feltrinelli, Milano 1976).
- NEIMAN S. (2002), *Evil in Modern Thought. An alternative History of Philosophy*, Princeton University Press, Princeton-Oxford (trad. it. *In cielo come in terra. Storia filosofica del male*, traduzione di E. Mineo, edizione italiana a cura di F. Giardini, Laterza, Roma-Bari 2011).
- NOVALIS (1981-1983), *Schriften*, voll. II-III: *Das philosophische Werk I – Das philosophische Werk II*, Kohlhammer, Stuttgart (nuova ed.) (trad. it. *Scritti filosofici*, a cura di F. Desideri, G. Moretti, Morcelliana, Brescia 2019).
- NUZZO E. (2022), *Concezioni e figure del tempo e sequenze temporali in Vico. Attorno a tempo e politica nella riflessione vichiana*, in G. M. Barbauto, G. Scarpatò (a cura di), *Polis e polemòs. Giambattista Vico e il pensiero politico*, Mimesis, Milano.
- O'DEA M. (2008), *Le mot «catastrophe»*, in A.-M. Mercier Faivre, C. Thomas (éds.), *L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtimeut divin au désastre naturel*, Droz, Genève, pp. 35-48.
- ORLANDO F. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino.
- OSSOLA C. (1985), *Figurazione retorica e interni letterari: "salons" e "tableaux" (secoli XVI-XVIII)*, in "Lettere italiane", 37, 4, pp. 471-92.
- OUTRAM D. (1984), *Vocation, science and authority in post-revolutionary France*, Manchester University Press, Manchester.
- OVIDIO PUBLIO NASONE (1979), *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino.
- PANOFSKY E. (1960), *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Hessling, Berlin (nuova ed.) (trad. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, traduzione di E. Cione, introduzione di M. Ghelardi, Bollati Boringhieri, Torino).
- PAOLETTI G. (2010), *Condorcet et le «tableau historique»: les sens du mot et l'émergence de l'idée*, in B. Binoche (éd.), *Nouvelles lectures du Tableau historique de Condorcet*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, pp. 129-61.
- ID. (2015), *Primus in orbe deos fecit timor: religion, temporalité et histoire chez Vico et Hobbes*, in Id. (éd.), *Que faire de l'histoire? Philosophie et conscience historique au siècle des Lumières*, Ets-Vrin, Pisa-Paris, pp. 93-116.
- ID. (2017), *Pensare la Rivoluzione. Benjamin Constant e il Gruppo di Coppet*, Ets, Pisa.
- ID. (2023a), *Passioni del tempo. Origine della religione e utilità della storia da Hobbes a Hume*, Carocci, Roma.
- ID. (2023b), *Perfettibilità*, in S. Bassi (a cura di), *Le parole dei moderni*, Carocci, Roma.

- ID. (2023c), *Quadro storico* (tableau historique), in S. Bassi (a cura di), *Le parole dei moderni*, Carocci, Roma.
- PARDUCCI T. (2018), «*Squallidi, tronchi e slogati*»: *i frammenti vichiani tra metodo e metafora*, in M. Marcheschi (a cura di), *Rottami, rovine, minuzzerie. Pensare per frammenti*, prefazione di F. Desideri, Ets, Pisa, pp. 25-37.
- PARENTE A. R. (2007), *Caylus et l'archéologie en Italie au XVIII^e siècle. Herculaneum et Veleia en perspective*, in "Les Nouvelles de l'archéologie", 110, pp. 17-23.
- PARMENTIER M. (2014), *Voltaire et l'optimisme leibnizien*, in "Atlante. Revue d'études romanes", 1, pp. 137-65.
- PASTOUREAU M. (2011), *Bestiaires du Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Paris.
- PATIN C. (1695), *Histoire des médailles ou introduction à la connoissance de cette science*, chez la Veuve Mabre Cramosi, Paris.
- PAVY-GUILBERT É. (2013), *L'ekphrasis et l'appel de la théorie au XVIII^e siècle*, in "Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image" (https://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/pavy.pdf; consultato il 30 agosto 2022).
- EAD. (2014), *L'image et la langue: Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Classiques Garnier, Paris.
- PEIRCE C. S. (1984), *Le leggi dell'ipotesi. Antologia dei Collected Papers*, testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini, R. Grazia, G. Proni, con la collaborazione di M. Ferrari, Bompiani, Milano.
- PELLETIER A. (2012), *Cabinet*, in A. Lafont (éd.), 1740, *Un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, INHA-Fage, Lyon-Paris, pp. 60-75.
- PERRAULT C. (1688-1697), *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues. Avec le Poème du Siècle de Louis le Grand; et une Epistre en Vers sur le Genie*, 4 voll., chez Jean Baptiste Coignard, Paris.
- PIVETEAU J. (1950), *Le débat entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire sur l'unité de plan et de composition*, in "Revue d'histoire des sciences et de leurs applications", 3, 4, pp. 343-63.
- PIZZA A. (2019), *La Parigi "moderna" di Charles Baudelaire e Walter Benjamin*, in A. Borsari, M. Cassani Simonetti, G. Iacoli (a cura di), *Architettura. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Mimesis, Milano, pp. 39-54.
- PIZZAMIGLIO G. (2018), *Seriman Zacaria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92 (https://www.treccani.it/enciclopedia/zaccaria-seriman_%28Dizionario-Biografico%29/; consultato il 10 settembre 2022).
- PLACANICA A. (1985), *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Einaudi, Torino.
- ID. (1993), *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Donzelli, Roma.
- PLATONE (1971), *Crizia*, in Id., *Opere complete*, vol. VI: *La Repubblica, Timeo, Crizia*, Laterza, Bari, pp. 455-76.
- ID. (2003), *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, BUR, Milano.

- ID. (2005), *Le leggi*, Testo greco a fronte, traduzione di F. Ferrari, S. Poli, introduzione di F. Ferrari, BUR, Milano.
- PLAYFAIR J. (1802), *Illustrations of the Huttonian Theory of the Earth*, Cadell junior-Davies-William Creech, London-Edinburgh (trad. fr. *Explication de Playfair sur la théorie de la Terre par Hutton*, traduction par C.-A. Basset, Bossange-Masson, Paris 1815).
- PLINIO IL VECCHIO GAIO SECONDO (1982), *Storia naturale*. vol. I: *Cosmologia e geografia*. Libri 1-6, edizione diretta da G. B. Conte con la collaborazione di A. Barchiesi, G. Ranucci, prefazione di I. Calvino, saggio introduttivo di G. B. Conte, nota bio-bibliografica di A. Barchiesi, C. Frugoni, G. Ranucci, traduzioni e note di A. Barchiesi, R. Centi, M. Corsaro, A. Marcone, G. Ranucci, Einaudi, Torino.
- ID. (1983), *Storia naturale*. vol. II: *Antropologia e zoologia*. Libri 7-II, edizione diretta da G. B. Conte con la collaborazione di A. Barchiesi, G. Ranucci, traduzioni e note di A. Borghini, E. Giannarelli, A. Marcone, G. Ranucci, Einaudi, Torino.
- ID. (1988), *Storia naturale*. vol. V: *Mineralogia e storia dell'arte*. Libri 33-37, edizione diretta da G. B. Conte con la collaborazione di A. Barchiesi, G. Ranucci, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Einaudi, Torino.
- PLINIO IL GIOVANE GAIO CECILIO SECONDO (1994), *Lettere ai familiari*. Testo latino a fronte. vol. I: *Libri 1-IX*, introduzione e commento di L. Lenaz, traduzione di L. Rusca, BUR, Milano.
- PLUCHE N.-A. (1732-1750), *Le Spectacle de la nature* (1732-1750), 9 voll., chez la Veuve Estienne-Jean Desaint, Paris.
- POIRIER J.-P. (2005), *Le tremblement de terre de Lisbonne*, Odile Jacob, Paris.
- POMIAN K. (1984), *L'ordre du temps*, Gallimard, Paris (trad. it. *L'ordine del tempo*, traduzione di P. Arlorio, C. De Marchi, C. Prandi, Einaudi, Torino 1992).
- ID. (1987), *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris (trad. it. *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, traduzione di G. Arnaldi, D. Modonesi, M. Romano, D. Tortorella, Il Saggiatore, Milano 2007).
- POMMIER É. (1991), *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Gallimard, Paris.
- ID. (1992), *Discours iconoclaste, discours culturel, discours national, 1790-1794*, in S. Bernard-Griffiths, M.-C. Chemin, J. Ehrard (éds.), *Révolution française et «vandalisme révolutionnaire»*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand (15-17 décembre 1788), Universitas, Paris, pp. 299-316.
- PONS A. (1989), *Charles Renouvier et l'uchronie*, in "Commentaire", 47, 3, pp. 573-82.
- POSANI LÖWENSTEIN M. (2019), *Rovine immaginarie. Diderot, Hume, Voltaire*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 5, 11, 2, pp. 677-705.

- POULOT D. (1997), *Musée nation patrimoine. 1789-1815*, Gallimard, Paris.
- PRAZ M. (1990), *Gusto neoclassico*, BUR, Milano (nuova ed.).
- PRETI G. (1976), *Continuità e discontinuità nella storia della filosofia*, in Id., *Saggi filosofici*. vol. II: *Storia della logica e storiografia filosofica*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 217-43.
- Procès verbal de la Convention nationale* (1793), t. XIX, Imprimerie nationale, Paris.
- PROCOPIO (2010), *Storie segrete*, trad. it. di P. Cesaretti, introduzione, revisione critica del testo e note di F. Conca, BUR, Milano.
- PROUDHOMME L.-M. (1789), "Révolution de Paris dédiée à la Nation et au district des Petits Augustins", 1 (12-17 juillet 1789).
- ID. (1796), *Histoire générale et impartiale des erreurs, des fautes et des crimes commis pendant la Révolution française*, t. 1, s.e., Paris.
- PROUST J. (1974), *Les jugements dernier des rois*, in *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Klincksieck, Paris, pp. 371-9.
- ID. (1975), *De Sylvain Maréchal à Maiakovski: contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire*, in J. H. Fox, M. H. Waddicor, D. A. Watts (eds.), *Studies in Eighteenth-Century French Literature presented to Robert Niklaus*, University of Exeter, Exeter, pp. 215-24.
- PSEUDO-LONGINO (1991), *Del Sublime*. Testo greco a fronte, a cura di F. Donadi, BUR, Milano.
- PUCCI G. (1993), *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- ID. (2006), *Il buon uso delle rovine*, in G. Tortora (a cura di), *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma, pp. 291-306.
- QUARFOOD C. (1998), *Condillac, statyn och barnet: en studie i upplysningens filosofi och pedagogik*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm (trad. fr. *Condillac, la statue et l'enfant. Philosophie et pédagogie au siècle des Lumières*, traduction par Y. Johansson L'Harmattan, Paris 2002).
- QUENET G. (2000), *La catastrophe, un objet historique?*, in "Hypothèses", 3, 1, pp. 11-20.
- QUINTILIANO MARCO FABIO (2007), *Istituzione oratoria*, 2 voll., a cura di A. Beta, E. D'Incerti Amadio, introduzione di G. Kennedy, Mondadori, Milano.
- RABELAIS F. (1955), *Gargantua et Pantagruel*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, pp. 1-891 (trad. it. *Gargantua e Pantagruel*, a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1993).
- [RADET J.-B.] (1781), *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur sur les tableaux exposés au Salon en 1781*, À L'Isle Sonnante, Paris.
- RANCIÈRE J. (1996), *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*, in "L'inactuel", 6, pp. 53-68.
- RAPPAPORT R. (1997), *When Geologist were Historians, 1665-1750*, Cornell University Press, Ithaca-London.

- RÉAU L. (1994), *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, édition augmentée par M. Fleury, G.-M. Leporux, Laffont, Paris.
- RÉAUMUR R.-A. F. D. (1720), *Remarques sur les coquilles fossiles de quelques cantons de la Touraine, & sur l'utilité qu'on en tire*, in "Histoire de l'Académie royale des sciences. Avec le Mémoire de Mathématique & de Physique pour la même Année", pp. 400-16.
- RÉGENT-SUSINI A. (2013), *Perspectives dépravées, perspectives rectifiées: l'histoire universelle peinte par Bossuet*, in "Littératures classiques", 82, pp. 201-16.
- RÉTAT P. (1971), *Le Dictionnaire de Bayle et la lutte philosophique au XVIII^e siècle*, Les Belles Lettres, Paris.
- RETIF DE LA BRETONNE N.-E. (1788-1794), *Les nuits de Paris ou le Spectateur nocturne*, XVI voll., [s.e.], Londres.
- "Révolution de Paris" (1789), 11 (19-25 septembre 1789).
- "Révolution de Paris" (1793), 211 (20 juillet-3 août 1793).
- REX W. E. (2001), *L'ARCHE DE NOÉ et autres articles religieux de l'abbé Mallet dans l'Encyclopédie*, in "Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie", 30, pp. 127-47.
- REY A. (1989), «Révolution». *Histoire d'un mot*, Gallimard, Paris.
- RICHARD J.-P. (1967), *Paysage de Chateaubriand*, Éditions du Seuil, Paris.
- RICHER A. (1758), *Essai sur les grands évènements par les petites causes*, Hardy, Genève-Paris.
- RITZ O. (2016), *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, Classiques Garnier, Paris.
- ROGER J. (1953), *Un manuscrit inédit perdu et retrouvé: les Anecdotes de la nature de Nicolas-Antoine Boulanger*, in "Revue des sciences humaines", 71, pp. 231-54.
- ID. (1971), *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Armand Colin, Paris (2^a ed.).
- ID. (1973), *La théorie de la Terre au XVII^e siècle*, in "Revue d'histoire des sciences", 26, 1, pp. 23-48.
- ID. (1979), *Chimie et biologie: des «molécules organiques» de Buffon à la «physiochimie» de Lamarck*, in "History and Philosophy of the Life Sciences", 1, 1, pp. 43-64.
- ID. (1989), *Buffon. Un philosophe au Jardin du Roi*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- ROHRBASSER J.-M. (2010), *Le tremblement de terre de Lisbonne: un mal pour un bien?*, in "Annales de démographie historique", 120, 2, pp. 199-216.
- ROLAND DE LA PLATIÈRE J.-M. (1780), *Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malthe*, t. IV, s.e., Amsterdam.
- ROSSI P. (1979), *I segni del tempo. Storia della Terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Feltrinelli, Milano.

- ROUSSEAU J. J. (1762), *Émile, ou de l'Éducation*, Jean Naulme, La Haye (trad. it. *Emilio o dell'educazione*, in Id., *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni, Firenze 1972, pp. 347-712).
- ID. (1971), *Scritti politici*, 3 voll., a cura di M. Garin, Laterza, Bari-Roma.
- ID. (1755), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, chez M. M. Rey, Amsterdam (trad. it. *Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini*, a cura di V. Gerratana, Editori Riuniti, Roma 2006).
- ID. (1974), *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, t. XXII: *Novembre-Décembre 1764*, éd. R.A. Leigh, The Voltaire Foundation-J. Touzot, Oxford Paris.
- RUDWICK M. J. S. (1972), *The meaning of fossils. Episodes in the History of Palaeontology*, Macdonald-American Elsevier Inc., London-New York.
- ID. (1997), *Georges Cuvier, Fossils Bones, and Geological Catastrophes*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- RÜTTEN R. (1989), *Das Schau-Spiel Le jugement dernier des rois von Sylvain Marechal und die neue Bildlichkeit*, in "Kritische Berichte", 17, 4, pp. 5-23.
- SAADA A. (2008), *Le désir d'informer: le tremblement de terre de Lisbonne, 1755*, in A.-M. Mercier Faivre, C. Thomas (éds.), *L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtimeut divin au désastre naturel*, Droz, Genève, pp. 209-30.
- SAADA A., SGARD J. (2005), *Tremblements dans la presse*, in T. E. D. Braun, J. B. Radner (eds.), *The Lisbon earthquake of 1755. Representations and reactions*, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 208-24.
- SAHUT M.-C. (éd.) (1979), *Le Louvre d'Hubert Robert*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- SAINT GIRONS B. (2005), *Le sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, Paris (trad. it. *Il sublime*, traduzione di G. Colosi Russotti, il Mulino, Bologna 2006).
- SAINT-NON J.-C. R. D. (1781-1786), *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., s.e., Paris.
- SALAÜN F. (2010) *Besoin de fictions. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Hermann, Paris.
- SANDRIN P. (1986), *Nicolas-Antoine Boulanger (1722-1759) ou avant nous le déluge*, Voltaire Foundation, Oxford.
- SANNA M. (2020), *Misurare la distanza. Note sul rapporto tra sguardo e verità nella filosofia moderna*, Ets, Pisa.
- SAVETTIERI C. (2017), «*Tutto è disperazione in questo dipinto*». *Interpretazione del Déluge di Anne-Louis Girodet*, ETS, Pisa.
- SCHLOBACH J. (1976), *Pessimisme des philosophes? La théorie cyclique de l'histoire au XVIII^e siècle*, in "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century", 45, pp. 1971-87.

- ID. (1980), *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung*, W. Fink, München.
- SCHMITT S. (2008), *Voltaire et Buffon: une «brouille pour des coquilles»?*, in “Revue Voltaire”, 8, pp. 225-37.
- ID. (2018), *La permanence des savoirs antiques dans l’histoire naturelle du second XVIII^e siècle*, in R. Garrod, P. J. Smith (eds.), *Natural History in Early Modern France. The Poetics of an Epistemic Genre*, Brill, Leiden-Boston, pp. 241-62.
- SCHNAPP A. (1993), *La conquête du passé. Aux origines de l’archéologie*, Éditions Carré, Paris (trad. it. *La conquista del passato. Alle origini dell’archeologia*, traduzione e cura di G. P. Tabone, prefazione di E. Le Roy Ladurie, Leonardo, Milano 1994).
- ID. (2016), «*Robert des ruines*». *Le peintre face aux monuments antiques*, in G. Faroult (éd.), *Hubert Robert 1733-1808: un peintre visionnaire*, Musée du Louvre-Somogy, Paris, pp. 85-93.
- ID. (2019), *Les ruines sont-elles nécessaires?*, in “*Les nouvelles de l’archéologie*”, 157-158, pp. 136-41.
- ID. (2020), *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Éditions du Seuil, Paris 2020.
- SCILLA A. (1996), *La vana speculazione disingannata dal senso* (1670), a cura di M. Segala, introduzione di P. Rossi, Giunti, Firenze.
- SCRIBANO E. (1978), “*Amour de soi*” e “*amour-propre*” nel secondo Discours di Rousseau, in “*Rivista di filosofia*”, 12, pp. 487-98.
- SEGUIN M. S. (2001), *Science et religion dans la pensée française du XVIII^e siècle: le mythe du déluge universel*, Honoré Champion, Paris.
- EAD. (2003), *Déluge et déluges: de la pluralité des mondes au polygénisme*, in “*Dix-septième siècle*”, 221, 4, pp. 685-94.
- EAD. (2006), *Philosophe des Lumières malgré lui: de quelques lecteurs clandestins de l’abbé Pluche*, in F. Gevrey, J. Boch, J.-L. Haquette (éds.), *Écrire la nature au XVIII^e siècle. Autour de l’abbé Pluche*, PUPS, Paris, pp. 163-75.
- EAD. (2008), *Voltaire et les sciences de la terre*, in “*Revue Voltaire*”, 8, pp. 239-49.
- SENECA LUCIO ANNEO (1778), *Les œuvres de Sénèque le philosophe*, t. VI, trad. fr. par le feu M. La Grange, chez les frères de Bure, Paris.
- ID. (1999), *Dialoghi*, Testo latino a fronte, a cura di P. Ramondetti, UTET, Torino.
- SERIMAN Z. (1764), *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite australi, ed ai regni delle scimie e de’ cinocefali nuovamente tradotti da un manoscritto inglese*, vol. III, Berna.
- SETH C. (2005), «*Je ne pourrai pas en faire le récit*»: *le tremblement de terre de Lisbonne vu par Le Brun, Marchand et Genlis*, in E. D. Braun, J. B. Radner (eds.), *The Lisbon earthquake of 1755. Representations and reactions*, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 172-90.

- SEZNEC J. (1949), *Herculaneum and Pompeii in French Literature of the Eighteenth Century*, in "Archaeology", 2, 3, pp. 150-8.
- ID. (1957), *Essai sur Diderot et l'Antiquité*, Clarendon Press, Oxford.
- SHAKESPEARE W. (2006), *Amleto*, Testo inglese a fronte, cura, introduzione e note di K. Elam, con un saggio di V. Papetti, traduzione di G. Baldini, BUR, Milano.
- SICCO D. (2016), «*Il ne s'agit pas de savoir beaucoup, mais de savoir bien*»: metodo storico e utilità della storia in Volney, in S. Messina, V. Ramacciotti (a cura di), *L'età della storia*, Accademia University Press, Torino, pp. 179-98.
- SIMMEL G. (1907), *Die Ruine*, in "Der Tag", 96, pp. 124-30 (trad. it. *Le rovine*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Armando editore, Roma 2006, pp. 70-81).
- SOBOUL A. (2005), *Dictionnaire historique de la Révolution française*, publié sous la direction scientifique de J.-R. Suratteau, F. Gendron, PUF, Paris.
- SOLINAS G. (1965), *Illuminismo e storia naturale in Buffon*, in "Rivista Critica di Storia della Filosofia", 20, 3, pp. 267-312.
- ID. (1973), *La Protogaea di Leibniz ai margini della rivoluzione scientifica*, in Id., *Saggi sull'illuminismo*, Pubblicazioni dell'Istituto di filosofia, Cagliari, pp. 9-69.
- SPAVIN R. (2018), *Les Climats du pouvoir. Rhétorique et politique chez Bodin, Montesquieu et Rousseau*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford.
- SPEER A. (1969), *Erinnerungen*, Verlag Ullstein GmbH-M-Berlin Propyläen Verlag, Frankfurt am Main-Berlin (trad. it. *Memorie del Terzo Reich*, traduzione di E. Maffi, Q. Maffi, Mondadori, Milano 1997).
- SPIAGGIARI W. (2007), *Da Lisbona alle Calabrie: la catastrofe e i Lumi*, in S. Fabrizio-Costa (a cura di), *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo italiano*, Peter Lang, Bern, pp. 225-56.
- SPINK J. S. (1960), *French Free Thought from Gassendi to Voltaire*, The Athlone Press of the University of London, London (trad. it. *Il libero pensiero in Francia da Gassendi a Voltaire*, introduzione di N. Badaloni, traduzione e cura di L. Roberti Sacerdote, Vallecchi, Firenze 1974).
- SPON J. (1673), *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon*, Faeton, Lyon.
- STACEY J. (2022), *Narrative, Catastrophe and Historicity in Eighteenth-Century French Literature*, Voltaire Foundation, Oxford.
- STAËL-HOLSTEIN A.-L.-G. N. DE (1796), *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, chez Jean Mourer-Hignou et Comp., Lausanne.
- STAROBINSKI J. (1999), *Action et Réaction. Vie et aventures d'un couple*, Seuil, Paris.

- ID. (2006), *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Gallimard, Paris (nuova ed.) (trad. it. *L'invenzione della libertà, 1700-1789*, traduzione di M. Busino-Maschietto, Abscondita, Milano 2018).
- STENGER G. (2017), *Voltaire naturaliste*, in *Les Œuvres complètes de Voltaire*. vol. 65B: *Les Singularités de la nature*, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 3-100.
- STENSEN N. (1669), *De solido intra solidum naturaliter contento dissertationis prodromus*, ex Typographia sub signo stellae, Firenze.
- STIERLE K. (1980), *Baudelaire and the Tradition of the Tableau de Paris*, in "New Literary History", 1980, 11, 2, pp. 345-61.
- ID. (1993), *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, Carl Hanser Verlag, Munich-Wien (trad. fr. *La capitale des signes. Paris et son discours*, traduction par M. Rocher-Jacquín, préface de J. Starobinski, Fondation Maison des sciences de l'homme, Paris 2001).
- STOICHITA V. (1999), *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Droz, Genève (2^e ed.).
- TAGLIAPIETRA A. (2008), *Costruire a partire dalle rovine. Figure dialettiche fra catastrofe e progresso*, in "La società degli individui", 31, pp. 18-37.
- TALQUET PH. (2001), *Georges Cuvier et l'enseignement des sciences en France*, in N. Hulin (éd.), *Études sur l'histoire de l'enseignement des sciences physique et naturelles*, ENS Éditions, Paris, pp. 31-48.
- ID. (2006), *Cuvier. Naissance d'un génie*, Odile Jacob, Paris.
- TATIN-GOURIER J.-J. (1999), *Les résurgences des représentations catastrophiques de l'histoire à la fin du XVIII^e siècle*, in "Lumen", 18, pp. 175-84.
- TERZI P. (2021), *Contingency, Freedom, and Uchronic Narratives: Charles Renouvier's Philosophy of History in the Shadow of the Franco-Prussian War*, in "Journal of the History of Ideas", 82, 2, pp. 257-78.
- TEYSSOT G., LEVINE J. (1990), « *The Simple Day and the Light of the Sun* »: *Lights and Shadows in the Museum*, in "Assemblage", 12, pp. 58-83.
- TISSOT C.-L. (1794), *Les salpêtriers républicains*, chez la citoyenne Tubot, Paris.
- TOPAZIO V. W. (1967), *D'Holbach, Man of Science*, in "Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies", 53, 4, pp. 63-8.
- TOTO F. (2019), *L'origine e la storia. Il Discorso sull'origine dell'ineguaglianza di Rousseau*, Ets, Pisa.
- TOULMIN S., GOODFIELD J. (1965), *The Discovery of Time*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- TOURNEUX M. (1878), *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, vol. III, Garnier Frères, Paris.
- TRAVAGLINI G. (2007), *Vedere il simile. La metafora, l'anima e le cose in Aristotele*, Ets, Pisa.
- TSIEN J. (2001), *The Bad Taste of Others. Judging Literary Value in Eighteenth-Century France*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

- TUCIDIDE (2007), *La guerra del Peloponneso*. Testo greco a fronte, 2 voll., a cura di L. Canfora, Mondadori, Milano.
- TURCOT L. (2007), *Le promeneur à Paris au XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris.
- VALLEMONT P. L. L. DE (1627), *Les Élémens de l'histoire*, t. I, J. Anisson, Paris-Amsterdam (2^a ed.).
- VAN ANDRINGA W. (2021), *Archéologie du geste. Rites et pratiques à Pompéi*, Hermann, Paris.
- VASAK A. (2007), *Météorologies. Discours sur le ciel et le climat des Lumières au romantisme*, Honoré Champion, Paris.
- VENTURI F. (1958), *Postille inedite di Voltaire ad alcune opere di Nicolas-Antoine Boulanger e del barone d'Holbach*, in "Studi francesi", 5, pp. 231-40.
- ID. (1976), *Settecento riformatore*. vol. II: *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti, 1758-1774*, Einaudi, Torino.
- ID. (1988), *Giovinetza di Diderot (1713-1753)*, Sellerio Editore, Palermo.
- VERENE D. P. (1981), *Vico. La scienza della fantasia*, a cura di F. Voltaggio, prefazione di V. Mathieu, Armando, Roma.
- VERNE J. (1864), *Voyage au centre de la Terre*, J. Hetzel, Paris (trad. it. *Viaggio al centro della Terra*, traduzione di S. Valenti, Feltrinelli, Milano 2019).
- VERSINI L. (2006), *Ovide inspireur de Montesquieu et de Diderot*, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", 58, pp. 327-39.
- VICO G. (2013), *La Scienza nuova 1744*, a cura di P. Cristofolini, M. Sanna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- VIDAL-NAQUET P. (2006), *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*, Les Belles Lettres, Paris.
- VIDLER A. (1995), *Mercier urbaniste: l'utopie du réel*, in J.-C. Bonnet (éd.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Une hérétique en littérature*, Mercure de France, Paris, pp. 223-43.
- VILATE J. (1794, an III), *Continuation des causes secrètes de la Révolution du 9 au 10 thermidor*, s.e., Paris.
- VILLIERS N.-M. (1793, an II), *Barra, ou la mère républicaine*, P. Causse, Dijon.
- VINCENTI L. (2004), *Rousseau et l'amour de soi*, in J. Salem, A. Charrak (éds.), *Rousseau et la philosophie*, Éditions de la Sorbonne, Paris, pp. 143-54.
- VIZCARRA Y. (2015), *Restauration, destruction, conservation: questions de politique urbaine chez Louis-Sébastien Mercier*, in C. Liaroutzos (éd.), *Que faire avec les ruines? Poétique et politique des vestige*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 23-33.
- VOIRIOT C. (2016), *Hubert Robert: dans l'intimité d'un opiniâtre sympathique*, in G. Faroult (éd.), *Hubert Robert 1733-1808: un peintre visionnaire*, Musée du Louvre-Somogy, Paris, pp. 29-39.
- VOLNEY C.-F. D. C. (1787), *Voyage en Syrie et en Égypte pendant les années 1783, 1784, & 1785*, 2 voll., chez Volland, Desenne.

- ID (1791), *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*, chez Desenne, Volland, Plassan, Paris (trad. it. *Le rovine, ossia meditazione sulle rivoluzioni degli imperi*, a cura di A. Tagliapietra, M. Bruni, traduzione di M. Bruni, Mimesis, Milano 2016).
- VOLPILHAC-AUGER C. (2007), *À la recherche de l'arche perdue ou ancre et coquilles chez Voltaire*, in O. Ferret, C. Volpilhac-Auger, G. Goggi (éds.), *Copier/colle: écriture et réécriture chez Voltaire*, Actes du colloque international (Pise 30 juin-2 juillet 2005), ETS, Pisa, pp. 1-12.
- EAD. (2008), *Les deux infinis. Montesquieu historien des catastrophes*, in A.-M. Mercier Faivre, C. Thomas (éds.), *L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtement divin au désastre naturel*, Droz, Genève, pp. 119-32.
- VOLPILHAC-AUGER C., HADJADJ D., JAM J.-L. (1992), *Des vandales au vandalisme*, in S. Bernard-Griffiths, M.-C. Chemin, J. Ehrard (éds.), *Révolution française et «vandalisme révolutionnaire»*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 15-17 décembre 1788, Universitas, Paris, pp. 15-27.
- VOLTAIRE F. M. A. (1734), *Lettres écrites de Londres sur les Anglois, et autres sujets*, [Bowyer], Basle [Londres] (trad. it. *Lettere inglesi*, traduzione di M. Mandarini, a cura di P. Alatri, Editori Riuniti, Roma 1971).
- ID. (1748), *Zadig ou la destinée. Histoire orientale*, s.e., s.l. (trad. it. *Zadig o del destino. Storia orientale*, in Id., *Candido-Zadig-Micromega-L'ingenuo*, introduzione e traduzione di M. Moneti, Garzanti, Milano 2000, pp. 97-167).
- ID. (1751), *Le Siècle de Louis XIV*, C. F. Henning, Berlin (trad. it. *Il secolo di Luigi XIV*, traduzione di U. Morra, con un saggio di G. Macchia, introduzione di E. Sestan, Einaudi, Torino 2004, nuova ed.).
- ID. (1759), *Candide ou l'optimisme*, s.e., [Genève] (trad. it. *Candido*, in Id., *Candido-Zadig-Micromega-L'ingenuo*, introduzione e traduzione di M. Moneti, Garzanti, Milano 2000, pp. 1-95).
- ID. (1768), *L'Homme aux quarante écus*, [Cramer], [Genève] (trad. it. *L'uomo dai quaranta scudi*, in Id., *L'Ingenuo, L'uomo dai quaranta scudi*, prefazione di S. Nata, traduzione e cura di L. Bianchi, Feltrinelli, Milano 1998).
- ID. (1984), *La Défense de mon oncle*, in *Les Œuvres complètes de Voltaire*. vol. 64: *La Défense de mon oncle. À Warburton*, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 3-450.
- ID. (1990), *Les Œuvres complètes de Voltaire*. vol. 63A: *1767 I*, Voltaire Foundation, Oxford.
- ID. (2004), *Les Œuvres complètes de Voltaire*. vol. 30C: *Œuvres de 1746-1748 (III)*, Voltaire Foundation, Oxford.
- ID. (2008a), *Digital correspondence of Voltaire*, general editor N. Cronck, Oxford.
- ID. (2008b), *Les Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 136: *Corpus de notes marginales de Voltaire (1): A-Buzonnière*, Voltaire Foundation, Oxford.
- ID (2013), *Dizionario filosofico. Tutte le voci del Dizionario filosofico e delle Domande sull'Enciclopedia*, Testo francese a fronte, a cura di D. Felice, R. Cambi, Bompiani, Milano.

- ID. (2017a), *Les Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 60A: *Nouveaux Mélanges (1765)*, Voltaire Foundation, Oxford.
- ID. (2017b), *Les Colimaçons du révérend père l'Escarbotier*, in *Les Œuvres complètes de Voltaire*. vol. 65B: *Les Singularités de la nature*, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 101-48.
- ID. (2017c), *Les Singularités de la nature*, in *Les Œuvres complètes de Voltaire*. vol. 65B: *Les Singularités de la nature*, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 149-357.
- ID. (2020), *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, 2 voll., édition par R. Pomeau, Classiques Garnier, Paris (nuova ed.).
- VOLTAIRE F. M. A., ROUSSEAU J. J., KANT I. (2004), *Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, introduzione e cura di A. Tagliapietra, traduzioni di S. Manzoni, E. Tetamo, con un saggio di P. Giacomoni, Bruno Mondadori, Milano.
- VON HARMIN H. (ed.) (2018), *Stoici antichi. Tutti i frammenti*, a cura di R. Radice, presentazione di G. Reale, Bompiani, Milano (nuova ed.).
- VYVERBERG H. (1958), *Historical pessimism in the French Enlightenment*, Harvard University press, Cambridge, Massachusetts.
- WALPOLE H. (1891), *The letters of Horace Walpole. Fourth Earl of Orford*, vol. II, edited by P. Cunningham, Richard Bentley and Son, London.
- WALZER M. (1985), *Exodus and Revolution*, Basic Books, New York (trad. it. *Esodo e rivoluzione*, traduzione di M. D'Alessandro, Feltrinelli, Milano 2004).
- WARBURG A. M. (2000), *Gesammelte Schriften*. vol. II: *Der Bilderatlas-Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin (trad. it. *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink, edizione italiana a cura di M. Gherlardi, Nino Aragno, Torino 2002).
- WEINSHENKER A. B. (1973), *Diderot's Use of the Ruin-Image*, in "Diderot Studies", 16, pp. 309-39.
- WENGER A. (2012), *Le médecin et le philosophe. Théophile de Bordeu selon Diderot*, Hermann, Paris.
- WERNER S. (1975), *Diderot's great scroll: narrative art in Jacques le fataliste*, Voltaire Foundation, Oxford.
- WILD F. (2001), *Naissance du genre des Ana (1574-1712)*, Classiques Garnier, Paris.
- WINCKELMANN J. J. (1764a), *Lettre sur les découvertes de Herculanium*, traduit de l'Allemand, chez N. M. Tilliard, Dresde.
- ID. (1764b), *Geschichte der Kunst des Alterthums*, in der Waltherischen Hof-Buchhandlung, Dresden (trad. it. *Storia dell'arte nell'antichità*, in Id., *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Einaudi, Torino 2008, pp. 93-142).
- ID. (1925), *Ausgewählte Briefe*, Insel, Leipzig.
- WOLFE C. T. (2009), "Cabinet d'Histoire Naturelle", or: *The Interplay of Nature and Artifice in Diderot's Naturalism*, in "Perspectives on Science", 17, 1, pp. 58-77.

BIBLIOGRAFIA

- WOLLHEIM R. (1974), *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- ZEVİ F. (1988), *Gli scavi di Ercolano e le Antichità*, in R. Ajello *et al.* (a cura di), *Le antichità di Ercolano*, Guida, Napoli, pp. 9-38.

Indice dei nomi

- Abiven Karine, 173, 174n
Abramovici Jean-Cristophe, 242n
Acciaiuoli Filippo, 23 e n
Addison Joseph, 228
Ailloud-Nicolas Catherine, 46n, 49
Alano da Lilla, 137
Alberti Leon Battista, 132, 227
Albertini Francesco, 98
Alcubierre Roque Joaquín de, 96, 97n,
98 e n
Alessandro Magno, 89, 175, 273, 281
Alexandre Pierre, 44n
Alix Pierre-Michel, 249
Alkon Paul K., 198n
Allroggen-Bedel Agnes, 89n, 103n
Altini Carlo, 200n
Amodio Paolo, 214n
Andraut Raphaële, 117n
Angiviller Charles Claude Flahaut de
La Billarderie conte d', 222, 226
Anstey Peter R., 65n
Appel Toby A., 295n
Arasse Daniel, 135, 137n, 175
Areteo di Cappadocia, 106
Argenville Antoine-Joseph Dezallier
d', 120 e n
Aristotele, 18n, 46, 134, 149 e n
Armenio Cristoforo, 160
Assoun Paul-Laurent, 266n
Aubert Jean-Louis, 256
Auerbach Erich, 29, 156
Augé Marc, 79n
Augusto Gaio Giulio Cesare, 203, 271n
Bacchi Elisa, 99n
Bachelard Gaston, 201
Bachelier Jean-Jacques, 140
Bacon Francis, 65n, 124 e n, 180n
Baczko Bronislaw, 36n, 38n, 42n, 198n
Baër Charles-Frédéric, 23, 24n
Baiardi Ottavio Antonio, 89
Bailly Jean Sylvain, 24, 253
Balan Bernard, 295
Balibar Étienne, 203n
Baltrušaitis Jurgis, 40, 116n, 174n, 245n
Balzac Honoré de, 281-3, 283n, 284 e n,
286, 289, 295
Barère de Vieuzac Bertand, 245 e n,
246-8, 254-5, 266 e n
Baron de Tott François, 216n, 217
Barra Joseph, 250
Barreira de Campos Isabel Maria, 36n
Barrière Pierre, 87n
Barrovecchio Anne-Sophie, 45 e n
Bartha-Kovács Katalin, 141n
Barthélemy Jean-Jacques, 100n
Bartholin Thomas, 117n
Baudelaire Charles, 202n
Baxandall Michael, 20n
Bayle Pierre, 11 e n, 232
Bellicard Jérôme-Charles, 86n, 96, 99-
100, 102, 112, 197
Belo André, 44n
Belting Hans, 50n, 132
Benítez Miguel, 67n, 68n, 153n
Benjamin Walter, 135, 138n, 202 e n
Berendis Hieronymus Dietrich, 89n

- Bergeret de Grancourt Pierre Jacques Onésyme, 86n, 97 e n, 99, 104, 109, 112
- Bernardin de Saint-Pierre Jacques-Henri, 32, 79-80, 113, 134n, 226 e n, 230 e n, 231 e n, 237n, 238, 268-9, 269n, 279n
- Bernier Marc-André, 19n, 94n, 197n, 199n, 219n
- Bertrand Gilles, 84n
- Besterman Theodore, 37n
- Bianchini Francesco, 138, 159
- Binoche Bertrand, 17 e n, 19, 30n, 219n
- Bizot Pierre, 170
- Blix Göran, 85, 102n
- Bloch Ernst, 20n
- Blumenberg Hans, 31n, 45n, 102n, 122n, 164n
- Bocage Anne-Marie Le Page Fiquet du, 88 e n, 95, 110, 111n
- Bodei Remo, 229
- Boileau-Despréaux Nicolas, 228, 236
- Boissy d'Anglas François-Antoine, 263-6
- Bonanni Filippo, 123
- Bonnet Charles, 283n
- Bonnet Jean-Claude, 204n, 253n
- Bordeu Théophile de, 60n
- Borges Jorge Luis, 40
- Borghero Carlo, 139n, 182n, 197n
- Borra Giovanni Battista, 194n
- Bossuet Jacques-Bénigne, 38 e n, 39 e n, 40, 74
- Bost Hubert, 11n, 232n
- Bost Joyce, 11n
- Boucher François, 97n
- Boucher Geneviève, 203n, 205n, 207n, 261n, 262n
- Boulanger Nicolas-Antoine, 27-8, 32, 69n, 76, 119, 126 e n, 127 e n, 128-9, 131-2, 134-6, 145, 159, 166 e n, 169, 171-2, 172n, 173-6, 176n, 177-80, 180n, 181 e n, 182 e n, 183-5, 185n, 186-8, 188n, 189-90, 190n, 191 e n, 206, 215, 258, 286-7, 300
- Boulerie Florence, 44n
- Bourguet Louis, 130
- Boury Dominique, 60n
- Boutin Pierre, 126n
- Bouverie John, 194n
- Braun Theodore E. D., 36n
- Bredenkamp Horst, 121n
- Brice Germain, 196 e n
- Brogi Stefano, 42n
- Brosses Charles de, 85 e n, 86 e n, 88-9, 92-3, 101, 110-2, 121n, 155, 220 e n, 221 e n
- Brot Muriel, 173n
- Browne Thomas, 9
- Bruno Giordano, 27 e n
- Buffon Georges-Louis Leclerc de, 30n, 31-2, 61 e n, 62 e n, 63 e n, 64 e n, 65 e n, 66 e n, 67, 69 e n, 70-7, 91 e n, 101, 111, 113-5, 118-9, 124-7, 127n, 130-1, 145, 155 e n, 156 e n, 159, 166, 172, 177-8, 237, 247, 283n, 287-90, 300
- Burda Hubert, 12n
- Burke Edmund, 228-9, 229n, 230 e n, 249
- Burnet Thomas, 26, 48n, 50, 65 e n, 66, 70 e n, 128 e n, 129 e n, 130-1, 146, 159, 232, 287
- Caffe Louis, 275
- Cahn Théophile, 283n
- Calvino Italo, 33
- Cambon Pierre-Joseph, 263
- Cammagre Geneviève, 141n
- Camp Panill, 228n
- Campanella Tommaso, 149n
- Campi Riccardo, 155n, 185n
- Camus Albert, 9
- Cantarel-Besson Yveline, 222n
- Carlo I di Borbone di Napoli, 83-4, 89 e n, 90n
- Carlo IX di Valois, 114
- Carlo Magno, 205

- Carlson Marvin A., 242n
 Carracci Luigi, 94
 Carvalho e Melo Sebastião José de, 42 e n, 77
 Casanova Giacomo, 36-7
 Cassirer Ernst, 17
 Catelin Sylvie, 160n, 162n
 Caterina II di Russia, 242-3
 Catullo Gaio Valerio, 200
 Cavaillé Jean-Pierre, 148n, 149n
 Caylus Anne-Claude-Philippe de Tubières conte di, 100n, 103n, 135 e n, 139 e n, 140
 Celso, 106
 Chambers Ephraim, 127n
 Chardin Jean-Baptiste-Siméon, 136-8
 Chateaubriand François-René de, 12 e n, 32, 100n, 204n, 216n, 266-7, 267n, 268 e n, 269-70, 270n, 271 e n, 272-5, 275n, 276-8, 278n, 279
 Châtelet Émilie du, 50
 Chaumette Pierre-Gaspard, 249 e n, 255, 258
 Ciardi Marco, 23 e n, 24n, 28
 Cicerone Marco Tullio, 16 e n, 139, 200
 Cicerone Tullia, 16
 Clay Richard, 253 e n, 254, 256n, 257-8, 262
 Clérisseau Charles-Louis, 134, 222-3
 Clerselier Claude, 147
 Cochin Charles-Nicolas (detto Le Fils), 86 e n, 93, 96, 99-100, 102, 112, 197 e n, 198-9, 199n, 200-1
 Cœuille Jean-Baptiste, 195 e n, 196 e n, 205
 Cohen Claudine, 66n, 67n, 68n, 69, 70n, 129n, 294n, 297n, 298, 299n
 Coleman William, 282n
 Coliva Anna, 13n
 Cometa Michele, 178n
 Condillac Étienne Bonnot de, 64 e n
 Condorcet Marie-Jean-Antoine-Nicolas de Caritat de, 19, 40n
 Connely James L., 222n, 223n
 Conte Gian Biagio, 30n
 Copernico Niccolò, 43, 149n
 Corneille Pierre, 236
 Corsi Pietro, 287n, 297n
 Cosenza Mario, 187n
 Coste Pierre, 202n
 Cousin de Grainville Jean-Baptiste-François Xavier, 237 e n, 238-9
 Cramer Karl Friedrich, 208
 Cristani Giovanni, 26, 53n-4n, 115n, 118n, 182n, 185n, 190n
 Cristofolini Paolo, 233n
 Cronck Nicholas, 152n
 Curran Brian A., 98n
 Cutler Alan, 117n
 Cuvier Georges-Léopold-Chrétien-Frédéric-Dagobert, 14-6, 32, 113, 123, 133, 160, 279, 281-2, 282n, 283 e n, 284-5, 285n, 286 e n, 287-92, 292n, 293 e n, 294 e n, 295-7, 297n, 298 e n, 299 e n, 300-1
 Cyrano de Bergerac Savinien de, 68 e n
 D'Alembert Jean-Baptiste Le Rond, 24n, 31n, 41 e n, 43, 47, 53, 55-7, 60n, 77, 95, 114-5, 115n, 121, 122n, 131n, 138, 151n, 159, 173 e n, 177, 183, 220, 225, 235
 D'Argens Jean-Baptiste Boyer, 86n
 D'Hondt Jacques, 194
 Dacier André, 22
 Dalzel Andrew, 22n
 Dambilaville Étienne Noël, 179n, 191
 Dante Alighieri, 137
 Danton Georges Jacques, 249
 Darwin Charles, 59
 Daubenton Louis-Jean-Marie, 122n
 David François-Anne, 244n
 David Jacques-Louis, 245
 Dawkins James, 194n
 De Baecque Antoine, 246n
 De Baere Benôit, 26, 63n, 128

- De Cayeux Jean, 12n
 De Certeau Michel, 211n
 De Michelis Cesare, 11n
 De Peretti François-Xavier, 210n
 De Seta Cesare, 84n, 85n, 86n, 108n
 De Wailly Charles, 223
 De Zan Mauro, 50n
 Delisle Joseph-Nicolas, 86n
 Della Torre Giovanni Maria, 112
 Delon Michel, 141n e n, 230n, 242n
 Démoris René, 141n
 Denon Vivant, 108n
 Derrida Jacques, 15, 215
 Descartes René, 25n, 62 e n, 66, 145-6, 146n, 147 e n, 148 e n, 149 e n, 150-1, 164 e n, 172, 210n
 Dhombres Jean, 290n
 Dhombres Nicole, 290n
 Diderot Denis, 12 e n, 20 e n, 23, 24n, 30n, 31 e n, 32, 41, 41n, 43-4, 47, 53, 55-7, 57n, 58n, 59 e n, 60 e n, 61, 64n, 77, 85n, 86n, 95, 102-3, 107, 114-5, 115n, 121, 122n, 127 e n, 128, 131n, 135, 138-9, 139n, 140-1, 141n, 142 e n, 143 e n, 144 e n, 155n, 159, 172n, 173 e n, 174 e n, 177, 179, 183, 190-1, 195, 217, 218n, 220-2, 225, 225n, 226-8, 230, 235-6, 278, 295 e n
 Didier Béatrice, 242n, 243n, 245n
 Didi-Huberman Georges, 18n, 104n, 167n
 Diodoro Siculo, 183
 Domenichino Domenico Zampieri detto, 100
 Dommanget Maurice, 242n
 Dortus de Mairan Jean-Jacques, 74
 Du Marsais César Chesneau, 63n, 64n
 Du Peyrou Pierre-Alexandre, 61n
 Dubin Nina L., 134, 207n, 222n, 224n, 264n, 267
 Dubray Jean, 264n
 Duchamp Marcel, 167n
 Duchet Michèle, 210n
 Duflo Colas, 17n, 20n, 205n, 225, 226n, 230n
 Dünne Jörg, 284n, 286n
 Dupaty Charles-Marguerite-Jean-Baptiste Mercier, 84 e n, 91, 102, 104-6, 111
 Dupaty Louis-Marie-Charles-Henri Mercier, 91
 Eco Umberto, 162, 167
 Ehrard Jean, 60n, 63n, 69n
 Elio Donato, 46
 Enrico II di Valois, 114
 Enrico IV di Borbone, 203
 Éphrème Mélanie, 184n
 Epicuro, 42, 95, 117
 Epinay Louise Florence Pétronille d', 141
 Eraclito, 181
 Erdmann Johann Eduard, 52n
 Euripide, 94
 Evanzio, 46
 Falconet Étienne Maurice, 140, 225-6
 Fantin-Desodoards Antoine-Étienne-Nicolas, 250, 252
 Faroult Guillaume, 207n, 208n, 216, 223-4, 224n, 226, 254n, 267
 Faulot Audrey, 203n
 Fauvergue Claire, 52n
 Fazio Giorgio, 28
 Federici Vescovini Graziella, 25n, 149n
 Fellows Otis Edward, 61n
 Ferrari Stefano, 124n
 Ferret Olivier, 152n
 Filodemo di Gadara, 95
 Filopemene, 271
 Flamarion Édith, 221
 Flaubert Gustave, 68, 113, 119
 Fontenelle Bernard Le Bovier de, 22-3, 67n, 109 e n, 146, 159, 164, 171, 173-4, 174n, 198, 300
 Forero Mendoza Sabine, 206n

- Foro Philippe, 220n
 Foucault Michel, 121n, 295
 Fougeroux de Bondaroy Auguste-Denis, 102-3, 103n
 Fourcroy Antoine François de, 244
 Fragonard Jean-Honoré, 86 e n, 97n, 107n
 Frantz Pierre, 30n, 202n, 242n
 Franzini Elio, 20n, 58n, 204n
 Fredman Alice Green, 58n
 Fregoso Battista, 153
 Fréron Élie Catherine, 79
 Fumaroli Marc, 22n
 Furetière Antoine, 47, 52
- Gaillard Aurélia, 64n
 Galba Servio Sulpicio Cesare Augusto, 273
 Galiani Ferdinando, 141
 Galilei Galileo, 149n
 Gandy Joseph, 224n
 Garelli Gianluca, 231n
 Garin Eugenio, 285n, 286n
 Gaulmier Jean, 194n
 Gaultier Henri, 67 e n
 Gentile Giovanni, 285n, 286n
 Geoffroy Saint-Hilaire Étienne, 113, 283 e n, 284 e n, 287, 289, 295-6, 296n, 297 e n, 298n
 Geoffroy Saint-Hilaire Isidore, 296n
 Geremia, 273
 Gersaint Edme-François, 120 e n, 122-3
 Gesner Conrad, 114
 Giacomoni Paola, 71n, 75n
 Gibbon Edward, 139, 213n, 219
 Gigandet Alain, 295n
 Ginzburg Carlo, 122n, 149n, 170n, 204n, 299n
 Giorza Elena, 20n, 55n
 Girodet Anne-Louis, 26n
 Girolamo Sofronio Eusebio, 274
 Giuliano l'Apostata, 203, 205
 Gladu Kim, 200n
- Gliozzi Giuliano, 27n, 28
 Glorieux Guillaume, 120n
 Goethe Johann Wolfgang von, 36-7, 40, 83, 84n, 85, 88 e n, 91, 96, 108, 145, 283 e n
 Goffredo di Buglione, 273
 Goggi Gianluigi, 152n
 Gohau Gabriel, 49n, 69n, 72, 292n, 293n
 Gohin Ferdinand, 242n
 Goldoni Carlo, 10 e n
 Goodfield June, 70
 Gosier Nicolas, 126
 Goudard Ange, 41, 43 e n
 Gouhier Henri, 234n
 Gould Stephen Jay, 25, 70 e n, 128n, 293n
 Goulemot Jean-Marie, 219n
 Gramsci Antonio, 285 e n
 Gramsci Delio, 285n
 Grant Edward, 148n
 Grégoire Henri, 256, 264 e n, 265-6
 Gregori Elisa, 268n, 274, 300n
 Grell Chantal, 22, 22n, 78 e n, 84n, 85n, 86n, 88n, 89n, 95-7, 97n, 98 e n, 100n, 108n
 Greuze Jean-Baptiste, 144n
 Griener Pascal, 124n
 Grimm Friederich Melchior von, 45
 Grosier Jean-Baptiste, 126
 Guasco Ottaviano, 119, 124 e n, 170, 171
 Guastini Daniele, 18n
 Guichard Charlotte, 121, 121n, 122n
 Guichet Jean-Luc, 234n
 Guidi Simone, 148n
- Hadjadj Dany, 256n
 Hadot Pierre, 174n, 245n
 Hamiche Daniel, 242n
 Hampton John, 126n, 127n
 Harder Hermann, 85n
 Hardouin Jean, 139 e n
 Hartog François, 17

- Hauc Jean-Claude, 43n
 Hazard Paul, 26n, 41, 109n
 Hélietius Anne-Catherine de Ligniville Madame, 194n
 Holbach Paul Thiry d', 24 e n, 31, 41, 43, 53 e n, 54-5, 55n, 57, 59, 114-5, 115n, 184 e n, 185 e n, 190 e n, 191, 194
 Hooke Robert, 24, 116, 123 e n
 Hoquet Thierry, 62n, 63n, 65n, 73n, 76n, 91n
 Hugo Victor, 9
 Humboldt Wilhelm von, 93
 Hume David, 85n, 86n, 142n
 Hutton James, 292 e n, 293n
 Huxley Thomas Henry, 163 e n, 299n
- Iacono Alfonso Maurizio, 11n, 14n, 17, 31n, 38, 39n, 50n, 64n, 86n, 189n, 211n
 Ioli Roberta, 10n
 Isaia, 273
- Jam Jean-Louis, 256n
 James Henry, 284n
 Jaucourt Louis de, 41 e n, 77-8, 131n
 Jeanneret Michel, 60n
 José i de Bragança, 42 e n
 Junod Philippe, 12n, 195n
 Jussieu Antoine, 164-5, 185
 Jussieu Antoine-Laurent de, 282n
- Kafker Franz A., 47n, 120n
 Kafker Serena L., 47n, 120n
 Kant Immanuel, 36 e n, 37n, 42-3, 56, 234
 Kassabova Biliana, 228n
 Keill John, 186
 Kendrick Thomas Downing, 36n
 Kenny Neil, 102n
 Kersaint Armand-Guy, 259-60
 Kerlake Lawrence, 47n
 Klee Paul, 18n, 30 e n
 Klinkert Thomas, 283n
- Koselleck Reinhardt, 17, 198n, 199-200
 Kozul Mladen, 184n
 Kremer Nathalie, 144n
 Kupiec Anne, 237n
- La Fayette Marie-Joseph-Paul-Yves-Roch-Gilbert Motier marchese de, 254n
 La Mettrie Julien Offroy de, 86n
 La Motte Antoine Houdard de, 22
 La Roque J. de, 87, 96
 La Vega Francesco, 98
 Lacépède Bernard Germain Étienne de Laville-sur-Ilлон conte de, 247 e n, 250, 298n
 Lærke Morgens, 117
 Lafitau Joseph-François, 211 e n
 Lafont Anne, 120n
 Lagrange Joseph, 187n
 Lagrènee Louis Jean François, 143n
 Laissus Yves, 122n
 Lakanal Joseph, 256n, 258n
 Lalande Joseph-Jérôme Lefrançois de, 86 e n, 89 e n, 92, 95-7, 99-102, 105-10, 112, 232
 Lamarck Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet chevalier de, 113, 287 e n, 291, 293, 297 e n
 Lameth Alexandre de, 256-7
 Lamoignon-Malesherbes Guillaume-Chrétien de, 67
 Landucci Sergio, 210n
 Larue Renan, 152n
 Latapie François de Paule, 87 e n, 89, 92, 94, 99, 104, 106-7, 107n, 108-10
 Lattanzio Lucio Cecilio Firmiano, 42
 Laurent Émile, 256-7, 261, 263, 266
 Lavoisier Antoine, 244
 Le Bas Jacques-Philippe, 79-80
 Le Chevalier Jean-Baptiste, 22 e n
 Le Lorrain Louis-Joseph, 140
 Le Mascrier Jean-Baptiste, 67
 Leca-Tsiomis Marie, 127n

- Lefay Sophie, 279n
 Lèfevre Anne, 22
 Lehmann Johann Gottlob, 184, 185n
 Leibniz Gottfried Wilhelm von, 37n, 52
 e n, 116, 129 e n, 130, 133 e n, 154, 165,
 167 e n, 174, 179, 209n, 283n, 287-8
 Lelarge de Lignac Joseph-Adrien, 118
 e n
 Leonardo da Vinci, 72
 Levine Jessica, 223n
 Linné (Linneo) Carl von, 62, 114
 Lister Martin, 116
 Locke John, 63n, 202n
 Lojkine Stéphane, 136n
 Lotterie Florence, 19n, 234n, 251
 Lovejoy Arthur O., 62n, 63n
 Loveland Jeff, 63n
 Löwith Karl, 28n
 Lozat Mélanie, 211n
 Lucano Marco Anneo, 15, 16n, 271n
 Lucrezio Tito Caro, 20n, 200, 295n
 Ludwig Ralph, 31, 31n
 Luigi Filippo II di Borbone-Orléans
 Duca di Chartres, 107
 Luigi XIII di Borbone, 256
 Luigi XIV di Borbone, 194, 201-2, 222,
 256-7
 Luigi xv di Borbone, 84, 119
 Luigi xvi di Borbone, 201, 222
 Lüsebrink Hans-Jürgen, 250n
- Macchia Giovanni, 207n
 Macherey Pierre, 284n
 Machiavelli Niccolò, 39
 Magruder Kerry V., 146n
 Mahudel Nicolas, 120
 Maillet Benoit de, 60, 67 e n, 68 e n, 69
 e n, 70 e n, 71, 132, 153 e n, 154, 156,
 173, 287
 Mailly Louis de, 160
 Majewski Henry F., 207, 232
 Malagrida Gabriele, 41, 42n
 Malebranche Nicolas, 26, 173n
- Malherbe Michel, 40n
 Mallet Edme-François, 47 e n, 173n
 Manetti Giovanni, 197n
 Mann Horace, 166
 Manton Jean-Rémy, 203n, 264n
 Manzo Silvia, 124n
 Marchand Jean-Henri, 45 e n, 46, 49-
 51, 78
 Marcheschi Matteo, 30n, 31n, 58n,
 64n, 142, 143n, 190n, 200n, 202n,
 203n, 211n
 Maréchal Pierre Sylvain, 242 e n, 243 e
 n, 244 e n, 245 e n, 266
 Mariette Pierre-Jean, 196
 Marigny Abel-François Poisson de
 Vandières marchese de, 86n
 Marion Jean-Luc, 147n, 148n
 Martène Edmond, 173
 Martini Giuseppe, 139n
 Marx Karl, 234
 Masseau Didier, 139n, 216
 Matyaszewski Pawel, 242n
 Maupertuis Pierre-Louis Moreau de,
 50 e n, 86n, 289
 Mavidal Jérôme, 256-8, 263, 266
 Maxwell Kenneth, 42n
 Mazzocut-Mis Maddalena, 283n, 284n,
 295, 295n, 296n
 McClellan Andrew, 222n
 McPhee John, 25
 Medici Lorenzo Piero de', 39
 Menin Marco, 226n
 Mercier Louis-Sebastien, 32, 103 e n,
 107, 110, 133, 194 e n, 195, 199-200,
 200n, 201-2, 202n, 203 e n, 204 e n,
 205 e n, 206 e n, 207 e n, 208, 212-
 7, 219-20, 225-6, 231, 231n, 232, 234,
 236, 238, 243, 251-2, 255, 257, 259,
 259n, 261-3, 270, 278
 Mersenne Marin, 148n, 149n
 Mertrud Jean-Claude, 286
 Metken Günter, 195n
 Michel Christian, 78 e n, 86, 197n

- Michelangelo Buonarroti, 94n, 224
 Miller Mary Ashburn, 242n, 243, 244n, 245n, 246n, 247, 249n
 Milton John, 88n
 Minerbi Belgrado Anna, 190n
 Mirabeau Honoré Gabriel Riqueti de, 259-60
 Momigliano Arnaldo, 15n, 138n, 139n, 170n, 237
 Montaigne Michel de, 210n
 Montègre Gilles, 87n, 107n
 Montesquieu Charles-Louis de Secon-
 dat, 47 e n, 48 e n, 61n, 87, 124, 128, 159, 173n, 198, 200, 211, 219-20
 Montfaucon Bernard de, 139
 Moravia Sergio, 194n
 More Thomas, 199n
 Mori Gianluca, 11n, 28n, 232n
 Morieux Renaud, 75n
 Moro Anton Lazzaro, 116, 131n
 Mortier Roland, 16, 19n, 20n, 30, 134n, 141n, 195n, 267
 Motsch Andreas, 211n
 Moulin Fabrice, 222
 Mounard, 205
 Muratori Ludovico Antonio, 173
 Muti Carlo, 13n

 Nannoni Ebe, 246
 Napoleone I Bonaparte, 239, 245n, 282n
 Natoire Charles-Joseph, 97n
 Naville Pierre, 53n, 185n
 Needham John Turberville, 283n
 Neiman Susan, 42n
 Nerone Claudio Cesare Augusto Ger-
 manico, 217, 231
 Newton Isaac, 65n
 Niceron Jean-François, 40
 Nino, 208
 Noallies Natalie de, 270n
 Novalis Georg Friedrich Philipp
 Freiherr von Hardenberg, 145
 Nuzzo Enrico, 233n

 O'Dea Michel, 46n, 47n, 48n, 49, 128
 Ollivier Michel-Barthélémy, 143
 Omero, 10, 21-2, 22n, 196, 271, 273-4
 Orazio Quinto Flacco, 139
 Orlando Francesco, 214
 Orval abbé d', 78 e n
 Osiander Andreas, 149n
 Ossola Carlo, 30n, 202n
 Outram Dorinda, 282n
 Ovidio Publio Nasone, 70 e n, 77, 116, 153, 183

 Paciaudi Paolo Maria, 135n
 Panckoucke Charles-Joseph, 86n
 Panini Giovanni Paolo, 13, 222
 Panofsky Erwin, 137 e n
 Paoletti Giovanni, 11n, 19n, 40n, 189n, 252n
 Paoli Vincenzo de', 113
 Paolo di Tarso, 232
 Parducci Tommaso, 180n
 Parente Anna Rita, 135n
 Parmentier Marc, 42n
 Parrasio, 137 e n, 138n
 Pascal Blaise, 12
 Pastoureau Michel, 10n
 Pater Walter, 14
 Patin Charles, 170
 Patin Guy, 28
 Pausania, 140, 271
 Pavy-Guilbert Élise, 136n, 213
 Pedegache Miguel Tiberio Brandão
 Ivo, 22, 44, 49, 79
 Peirce Charles Sanders, 164
 Pellegrin Pierre, 282n
 Pelletier Aline, 122n
 Périer Augustin Charles, 107
 Périer Jacques Constantin, 107
 Perrault Charles, 201 e n
 Perrault Claude, 198, 222
 Petrarca Francesco, 99 e n
 Petrella Sara, 211n
 Petronio Gaio Arbitro, 189

- Peyrère Isaac de la, 27
 Piaggi Antonio, 94
 Picot Claude, 149
 Piero della Francesca, 132
 Pindaro, 271
 Piranesi Giovanni Battista, 80, 222
 Pitagora, 70, 77, 116, 195n
 Piveteau Jean, 295n
 Pizza Antonio, 202n
 Pizzamiglio Gilberto, 9n, 11n
 Placanica Augusto, 43, 46 e n, 48 e n, 49n, 51-2
 Platone, 20, 23, 24n, 25, 27-8, 72, 152, 186-7, 195n
 Playfair John, 292n, 293n
 Plinio il Giovane Gaio Cecilio Secondo, 90-1, 91n
 Plinio il Vecchio Gaio Secondo, 10 e n, 30, 91 e n, 93, 100, 111, 137, 138n, 139-40
 Plot Robert, 116
 Pluche Noël-Antoine, 26, 118 e n, 128
 Plutarco, 202n
 Poirier Jean-Paul, 22, 23n, 36n, 40, 41n, 42 e n, 43 e n, 44, 80
 Polibio, 95, 271
 Polignoto, 140
 Pomian Krysztof, 39n, 102n, 120, 123 e n, 140, 170n
 Pommier Edouard, 255 e n, 256 e n, 257, 262, 264n, 265n, 266n
 Pons Alain, 199n
 Pope Alexander, 22, 37n, 42, 233
 Porier Germain, 267
 Posani Löwenstein Manfred, 142n
 Poulot Dominique, 264n
 Poussin Nicolas, 100
 Praz Mario, 84n
 Preti Giulio, 285n
 Procopio di Cesarea, 59n, 172-3, 173n
 Proudhomme Louis-Marie, 248-9, 253, 255
 Proust Jacques, 242n
 Pseudo-Longino, 228
 Pucci Giuseppe, 84n, 134, 224n
 Puthod de Maison-Rouge François, 256, 262
 Quarfood Christine, 64n
 Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, 264 e n
 Quenet Grégory, 46
 Quintiliano Marco Fabio, 200, 213
 Rabelais François, 33, 46
 Racine Jean, 236
 Radet Jean-Baptiste, 228
 Radner John B., 36n
 Rancière Jacques, 18n
 Rapin, 41n, 79
 Rappaport Rhoda, 116 e n, 117, 124n
 Ravailac François, 203, 262
 Raynal Guillaume-Thomas François, 43
 Réau Louis, 255n
 Réaumur René-Antoine Ferchault de, 48 e n, 119
 Reboul Henri, 262
 Régent-Susini Anne, 39n, 40n
 Reichardt Rolf, 250n
 Renard Jean Augustin, 223
 Reni Guido, 100
 Renouvier Charles, 199 e n
 Rétat Pierre, 11n
 Rétif de la Bretonne Nicolas-Edme, 207n
 Rex Walter E., 47n
 Rey Alain, 250
 Rey Marc-Michel, 181
 Riccardi Niccolò, 149n
 Riccoboni Marie-Jeanne, 143
 Richard Jean-Pierre, 278 e n
 Richer Adrien, 59n, 174n, 221
 Ritz Olivier, 246n, 247-8, 248n, 249n
 Robert Hubert, 12 e n, 13-5, 97n, 98, 107n, 134, 141-2, 144, 195, 207 e

- n, 208n, 216-7, 221, 222 e n, 223-4, 224n, 225-8, 228n
- Robespierre Maximilien-François-Marie-Isidore de, 194n, 249n
- Roger Jacques, 61n, 62n, 66n, 67n, 68n, 70-1, 73-4, 76n, 126n, 127n, 146n, 156n
- Rohrbasser Jean-Marc, 43n
- Roland de la Platière Jean-Marie, 86 e n, 88 e n, 92, 95-7, 99-102, 107, 109n, 111
- Roland Marie-Jeanne Philippon Madame, 86n
- Rossi Paolo, 66n, 70n, 116 e n, 117 e n, 123n, 128n, 129-30, 131n, 133, 186
- Rousseau Jean-Jacques, 19n, 36 e n, 37n, 42 e n, 43, 56, 61 e n, 189, 195n, 200, 203n, 207, 214n, 233, 234 e n, 235, 260
- Rudbeck Olaus, 24 e n
- Rudwick Martin J. S., 115 e n, 286n, 287n, 289-90, 293, 294n, 297
- Rufo Servio Sulpicio, 16
- Rütten Raimund, 242n, 243
- Ruysch Frederik, 174n, 282
- Saada Anne, 44n, 49
- Sahut Marie Catherine, 223, 224 e n
- Saint Girons Baldine, 229
- Saint-Non Jean-Claude Richard abbé de, 107 e n, 108, 111
- Salaün Franck, 17n
- Sallustio Gaio Crispo, 85n, 220 e n, 221
- Sandrin Paul, 126n, 127 e n, 179n, 180, 181n, 187n, 188n, 191n
- Sanna Manuela, 50n
- Sanzio Raffaello, 100, 223-4, 282
- Savettieri Chiara, 26n
- Scheuchzer Johann Jakob, 146
- Schlobach Jochen, 19n, 219n
- Schmitt Stéphane, 61n, 91n, 155n, 156n, 157
- Schnapp Alain, 12n, 13, 29, 54n, 84n, 85n, 98n, 131n, 138-9, 142, 194 e n, 197n, 199n
- Schoppe Kaspar, 149n
- Schucht Giulia, 285n
- Scilla Agostino, 132-3, 133n
- Scipione Publio Cornelio Africano, 272-3
- Scribano Emanuela, 214n
- Secondat Jean-Baptiste de, 87
- Seguin Maria Susana, 26 e n, 28, 73, 118n, 150n, 157n, 184n
- Semiramide, 208
- Seneca Lucio Anneo, 15 e n, 46, 187n
- Senofane di Colofone, 116
- Seriman Zacaria, 9 e n, 10
- Seth Catriona, 45n
- Sève Jacques de, 65n
- Sez nec Jean, 84n, 103n, 137, 139n
- Sgard Jean, 44n, 49
- Shakespeare William, 12
- Sicco Debora, 212n
- Simmel Georg, 15
- Simon Richard, 26 e n
- Soane John, 224n
- Soboul Albert, 242n, 245n, 249n
- Sofocle, 94
- Solinas Giovanni, 30n, 129n
- Soufflot Jacques-Germain, 198
- Spavin Richard, 211n
- Speer Albert, 219n
- Spiaggiari William, 42n
- Spink John Stevenson, 68n, 109n
- Spon Jacques, 22, 140, 175, 178
- Stacey Jessica, 50n, 202n, 207n
- Staël-Holstein Anne-Louis-Germaine Necker de, 251, 252n
- Starobinski Jean, 19n, 39, 56n, 134n, 213n
- Stazio Publio Papinio, 90, 189
- Stenger Gerhardt, 152n
- Stensen Niels, 116-7, 117n, 146
- Sterne Laurence, 57, 58n
- Stierle Karlheinz, 202n, 203n

- Strabone, 271
 Svetonio Gaio Tranquillo, 169
- Tacito Publio Cornelio, 90-1, 95
 Tagliapietra Andrea, 36n, 37n, 235n
 Talete, 153 e n, 195n
 Tanucci Bernardo, 89 e n, 90n
 Taquet Philippe, 282n, 290n
 Tasso Torquato, 274
 Tatin-Gourier Jean-Jacques, 219n
 Terzi Pietro, 199n
 Tessier Henri-Alexandre, 282n
 Teyssot Georges, 223n
 Tissot Charles-Louis, 250
 Tito Livio, 95
 Topazio Virgil W., 53n
 Toto Francesco, 214n, 234n
 Toulmin Stephen, 70
 Tournefort Joseph Pitton de, 116, 120
 Tourneux Maurice, 45
 Tramezzino Michele, 160
 Travaglini Chiara, 18n
 Tronchin Jean-Robert, 37n, 41n
 Trudaine de Montigny Jean-Charles-Philibert, 87n
 Tsien Jennifer, 219
 Tucidide, 196-7, 197n
 Turcot Laurent, 203n, 204n
 Turgot Anne-Robert-Jacques, 19
- Ussher James, 27, 70, 232
- Valery Paul, 64n
 Vallemont Pierre Le Lorrain de, 38n
 Vallisneri Antonio, 116
 Van Andringa William, 109n, 110
 Van Dale Anton, 109n
 Vanini Giulio Cesare, 27 e n
 Varillas Antoine, 173
 Varin, 258
 Varrone Marco Terenzio, 170
 Vasak Anouchka, 73, 246n
 Vatieer Antoine, 149n
- Venturi Franco, 42n, 90n, 127n, 179-80, 235
 Verene Donald Philip, 11n
 Verne Jules, 281, 284 e n, 285 e n, 286, 300
 Vernet Claude Joseph, 222
 Versini Laurent, 70n
 Vico Giambattista, 10n, 11n, 27, 64n, 180n, 233 e n
 Vidal-Naquet Pierre, 23n, 24n
 Vidler Anthony, 202n
 Vilate Joachim, 245-8
 Villani Filippo, 137
 Villiers Nicole-Mathieu, 250
 Vincenti Luc, 214n
 Virgilio Publio Marone, 23, 139, 273
 Vizcarra Yinsu, 216
 Vogt Jean, 44n
 Voiriot Catherine, 222n
 Volney Costantin-François de Chasseboeuf, 32, 141n, 194 e n, 196 e n, 197, 208-9, 209n, 210 e n, 211 e n, 212 e n, 213 e n, 214 e n, 215-6, 216n, 217-9, 219n, 220-2, 225, 235, 265
 Volpilhac-Auger Catherine, 47n, 152n, 153, 256n
 Voltaire François Marie Arouet, 24 e n, 25, 32, 36 e n, 37 e n, 40, 41n, 42 e n, 43, 45, 50 e n, 51, 56, 58, 61n, 68 e n, 85n, 140, 145, 150 e n, 151 e n, 152 e n, 153 e n, 154-5, 155n, 156 e n, 157 e n, 158, 160, 162n, 163-7, 167n, 169, 173n, 174, 179 e n, 180, 185 e n, 186n, 205, 210n, 219, 231, 233-4, 260, 262, 299
 Volterrano Baldassarre Franceschini detto, 100
 Von Harmin Hans, 54n
 Vyverberg Henry, 19n
- Wakefield Andre, 129n
 Walpole Horace, 166-7
 Walther Conrad, 50
 Walzer Michael, 36n

INDICE DEI NOMI

- Warburg Aby Moritz, 14, 30 e n
 Wartel Georges, 158
 Weber Karl, 98 e n
 Weinshenker Anne Betty, 141n
 Wenger Alexandre, 60n
 Werner Stephen, 58n
 Whiston William, 26, 65 e n, 288
 Wild Francine, 173n
 Winckelmann Johann Joachim, 13n,
 87-9, 89n, 92-4, 94n, 96, 97n, 227-8
 Wolfe Charles T., 122
 Wollheim Richard, 14
 Wood Robert, 194 e n
 Woodward John, 26, 65 e n, 118 e n, 132,
 146, 287-8
 Wotton William, 132
 Zeno Apostolo, 9n
 Zenone di Cizio, 54 e n
 Zeusi, 137 e n
 Zevi Fausto, 98n

