

FEDERICO CORRADI

*Modi di ridere nella moralistica seicentesca:
esprit, ironia e comicità in La Rochefoucauld,
Pascal e La Bruyère*

L'analisi con strumenti freudiani dei meccanismi del riso è stata a più riprese tentata su testi teatrali o narrativi, meno sulle dense e più astratte formulazioni della scrittura moralistica seicentesca. Eppure l'affinità tra il *witz* e la retorica della *pointe* che i moralisti ereditano dalle estetiche barocche è evidente¹. Certo, può sembrare paradossale parlare di riso o di comicità per la severa riflessione morale di un La Rochefoucauld o di un Pascal. La critica su questi autori in passato ha spesso insistito sulla tragica lucidità della loro visione, sul pessimismo antropologico di matrice agostiniana, che vede l'uomo come radicalmente inquinato dal peccato originale e incapace di elevarsi con le sue sole forze ad una qualsiasi forma di grandezza morale². La loro opera è stata presentata come una radicale e sistematica demolizione delle virtù e dei valori tradizionali, ricondotti di volta in volta all'"idealismo aristocratico" (Bénichou 1948), al neostoicismo della prima metà del secolo (Lafond 1986: 52-69) o ad un umanesimo cristiano di ispirazione salesiana o gesuitica.

La critica degli ultimi decenni non ha mancato di correggere

la parzialità di questa visione sottolineando l'importanza per tutti questi autori della cultura mondana come orizzonte di riferimento e di ricezione³. L'ideale dell'*honnêteté* rappresenta senza dubbio un valore significativo, anche se problematico, per tutti e tre i nostri autori⁴. Inoltre la scelta della forma breve e dello *style coupé* è legata al gusto e alle pratiche della società mondana: la corrispondenza di La Rochefoucauld mostra come l'arte della massima fosse una moda, una pratica collettiva, quasi un gioco nell'ambiente da lui frequentato. È opportuno quindi relativizzare l'immagine di un tragico nichilismo di cui questi autori sarebbero i rappresentanti. La cultura mondana, educata alla scuola della conversazione, coltiva l'*esprit de joie* e mette al bando la tentazione della melanconia e dello *chagrin*. Nella conversazione (e nelle opere letterarie che ad essa si ispirano) si possono certo affrontare argomenti gravi, ma vanno filtrati attraverso la leggerezza delle formulazioni ed un'elegante sprezzatura. "Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien" (La Rochefoucauld 1678; ed. 1976: 76: massima 203): non bisogna chiudersi nella negatività della propria visione, ma bisogna tener conto dell'uditorio, compiacerlo, preservare l'armonia, la coesione del gruppo sociale, censurare l'aggressività. Di conseguenza è naturale che i moralisti indulgano talvolta al piacere del riso e sappiano ricorrere ad una mondana *rhétorique des agréments* (Génétiot 1997).

Non bisogna neppure però esagerare nell'altro senso e negare l'evidenza: la lettura delle *Maximes* e delle *Pensées* ha rappresentato un trauma per molti contemporanei, sconcertati dal radicale antiumanesimo che vi si esprime. Anche nel caso di La Bruyère, se il suo agostinismo è certamente più moderato, l'universale acidità della sua satira fa pochi sconti alla specie umana. Come si conciliano quindi il pessimismo antropologico estremo e il riso nella scrittura dei moralisti? E quali sono le tecniche e le funzioni del riso nei tre maggiori moralisti classici⁵? La critica recente tende ad utilizzare spesso in modo intercam-

biabile le nozioni di ironia, di *humour* o di *esprit* estendendole al punto da renderle inoperanti⁶. Il ricorso alle categorie freudiane consente invece di distinguere modalità diverse nei tre autori. Naturalmente ci sarebbe materia per un ampio studio soprattutto volendo estendere l'analisi ai *minores*. I limiti del presente articolo consentiranno solo di proporre qualche provvisorio elemento di risposta a partire da pochi esempi.

1. *Eraclito e Democrito: pessimismo e riso tra Cinque e Seicento*

In *Essais*, I, 50, Montaigne riprende un'immagine emblematica della riflessione sul riso dall'antichità al Rinascimento. Si tratta della coppia oppositiva Eraclito/Democrito, il filosofo melanconico e il filosofo irridente. Fin dall'antichità diversi autori hanno incarnato in questo dittico di personaggi il dilemma se si debba ridere o piangere della miseria umana⁷. La risposta non è stata sempre univoca. Montaigne opta molto nettamente per Democrito, esprimendo così, secondo Daniel Ménager (1995: 85-86), una critica indiretta del discorso cristiano sulla carità e la compassione nei confronti della *miseria hominis*:

Democritus et Heraclytus ont esté deux philosophes, desquels le premier, trouvant vaine et ridicule l'humaine condition, ne sortoit en public qu'avec un visage moqueur et riant; Heraclitus, ayant pitié et compassion de cette mesme condition nostre, en portoit le visage continuellement atristé, et les yeux chargez de larmes [...] J'ayme mieux la premiere humeur, non par ce qu'il est plus plaisant de rire que de pleurer, mais parce qu'elle est plus desdaigneuse, et qu'elle nous condamne plus que l'autre: et il me semble que nous ne pouvons jamais estre assez mesprizez selon nostre merite (Montaigne 1588; ed. 2004: 303).

La condizione umana viene presentata esplicitamente come vana e ridicola a prescindere dalle distinzioni tra gli uomini. Si ride quindi non tanto perché il riso dia piacere (anzi non siamo

lontani da quello che un noto adagio erasmiano definisce *risus sardonicus*), ma perché esso manifesta un surplus di disprezzo. Essendo l'uomo irriformabile, il riso è preferito da Montaigne in quanto presa di distanza più netta, rifiuto di ogni pietà, contrapposizione frontale tra il filosofo e la società. Esso rappresenta l'aggressione corrosiva di uno spettatore melanconico nei confronti non di un individuo o di una categoria umana, ma dell'uomo in generale, della sua follia, del *theatrum mundi*. Montaigne si ricollega senz'altro alla tradizione della satira antica e rinascimentale, e in particolare all'*Elogio della follia*, che Erasmo pone esplicitamente, fin dalla lettera dedicatoria a Thomas More, sotto l'egida di Democrito⁸. Questo riso aggressivo, sarcastico, doloroso nei confronti della commedia umana costituirà ancora un filone vivo nell'opera dei moralisti del secolo seguente, in particolare in Pascal e in La Bruyère.

Nondimeno, il riso di Democrito, già conturbante e controverso nel Cinquecento, lo diventa ancora di più nel secolo seguente. Gli scoppi di risa sprezzanti che sentiamo risuonare in Montaigne tendono ad essere attenuati con imbarazzo in epoca classica dagli autori che riprendono questo *topos*. Democrito, da censore melanconico e *grimaçant*, diventa per lo più l'emblema di un'accettazione filosofica dell'ordine del mondo (Bertrand 1995: 67-71). La coppia Alceste/Philinte nel *Misanthrope* di Molière è sintomatica di questa evoluzione. Alceste è un nuovo Eraclito che, indignato per le storture della società, si propone di "rompre en visière à tout le genre humain" (Molière 2010: 651): incapace di distacco e di ironia, reagisce in modo spropositato e fuori dalle righe ad ogni ingiustizia che subisce o che osserva. Philinte è il Democrito dei tempi nuovi: flemmatico e moderatamente ironico, è rassegnato allo spettacolo dell'animalità umana e, senza pretendere di riformarla, conserva l'equilibrio tipico dell'uomo di mondo. Il pubblico non può che simpatizzare con Philinte, che sorride con indulgente

amarezza sulle follie umane, ridendo invece di Alceste, che con la sua importuna e narcisistica aggressività commette una flagrante violazione del codice dell'*honnêteté*⁹. Il ricorso moderato al riso nella pratica dei *salons* è sintomo di distinzione sociale e di appartenenza alla cultura egemone. Ma dev'essere un riso attenuato, giustificato dalla finalità che si propone e filtrato dal buon gusto, depurato soprattutto di ogni componente aggressiva o oscena. I trattati di comportamento non cessano di definirne le regole e i limiti. Ma l'esempio di Alceste ci introduce ad un'altra funzione del riso in epoca classica: il riso come sanzione nei confronti di una deviazione dalla norma etico-estetica dell'*honnêteté*. Questa seconda modalità trionfa nel teatro di Molière e la troviamo trasposta in forma non teatrale in diverse *remarques* di La Bruyère.

Esiste poi una terza modalità, che è presente nelle *Maximes* di La Rochefoucauld e che ritroveremo nei moralisti settecenteschi, in particolare in Chamfort, ed è il *Witz*, che i contemporanei definivano *bon mot*¹⁰. Il *bon mot*, l'arguzia rientra tra le competenze indispensabili dell'*honnête homme* come strategia di seduzione nei confronti dell'uditorio, basti pensare alla lunghissima digressione sulle facezie nel secondo libro del *Cortegiano* di Castiglione che sarà poi ripresa dagli imitatori francesi di Castiglione. La Rochefoucauld si fa erede di questa tradizione in alcune sue massime. Vedremo che esse sono analizzabili in termini freudiani come "motti tendenziosi".

2. Il witz nelle *Maximes* di La Rochefoucauld

L'obiettivo ben noto delle *Maximes* è far tabula rasa delle false virtù degli uomini, rovesciando l'ottimismo antropologico della filosofia stoica o dell'umanesimo cristiano. Ma la riuscita letteraria delle massime è dovuta meno all'ideologia che esprimono che alla brillantezza delle formulazioni, alla paradossale identificazione dei contrari, al gioco sull'implicito

che sfiora talvolta l'oscurità (Toffano 1989). Talvolta La Rochefoucauld ricorre anche al riso. Ovviamente la brevità della massima e l'astrattezza delle sue formulazioni impediscono la comicità vera e propria. Si ha piuttosto il modello del motto di spirito velenoso, che colpisce determinati valori o concetti della tradizione morale precedente. Molte delle caratteristiche del motto nella definizione di Freud appartengono anche alla massima: il risparmio, la condensazione, l'implicito, la brevità, l'effetto sorpresa. Vediamone qualche esempio.

Esempio 1: "Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits: tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu" (La Rochefoucauld 1678; ed. 1976: 56, massima 76). La massima è divisa nettamente in due parti. La prima propone un paragone apparentemente incongruo, la seconda lo spiega, suscitando il sorriso. Dal punto di vista della tecnica utilizzata, Freud parlerebbe di "motto di unificazione" (Freud 1998: 90): due elementi della realtà apparentemente distanti vengono unificati sulla base di un nesso inaspettato, in questo caso la loro inesistenza. Quanto all'intenzione, si tratta di un motto tendenzioso, che si mette cioè al servizio di un'intenzione polemica. In questo caso l'oggetto della polemica è un valore riconducibile alla cultura nobiliare. L'idealismo amoroso che si esprime in buona parte della produzione teatrale e romanzesca della prima metà del secolo propone una concezione sublimata dell'amore, che censura la dimensione fisica ed egoistica della passione a vantaggio di una sorta di ascesi contemplativa, perpetuando così, in forme nuove, la tradizione dell'amor cortese. La Rochefoucauld denuncia questo idealismo amoroso come costruzione culturale priva di fondamento, evidenzia nelle forme condensate del *witz* la distanza ineliminabile tra la teoria e l'esperienza, tra le costruzioni intellettuali che passano per la parola letteraria e una realtà deludente. Il proliferare stesso delle speculazioni sull'amore maschera secondo lui l'inesisten-

za dell'oggetto di tali speculazioni. Il "vero" amore è una chimera, paragonabile ad un'apparizione soprannaturale. Si tratta quindi di un motto cinico, che colpisce una passione valorizzata nell'ambito della cultura di riferimento. Certo, la posizione espressa da La Rochefoucauld è anche conforme ad un certo "scetticismo galante" molto diffuso nei *salons* a partire soprattutto dalla metà degli anni Cinquanta e che denuncia volentieri l'inconsistenza del tradizionale lessico amoroso (Pelous 1980: 34). Tuttavia, solo il piacere procurato dal motto rende accettabile un cinismo difficilmente esprimibile al grado zero. La stessa cosa detta senza lo schermo della forma spiritosa avrebbe trasgredito i codici della cultura galante, che impongono di non urtare le opinioni e la sensibilità dell'interlocutore. Anche la "psicogenesi del motto" sembra conforme alle analisi freudiane. Infatti, fin dagli inizi del Seicento la cultura francese, in particolare nell'ambito della cosiddetta *préciosité*, mette in moto un processo di civilizzazione degli istinti e di ritualizzazione dell'amore che punta a depurarlo dalle sue componenti corporee per farne una rarefatta esperienza intellettuale e un rituale sociale¹¹. Ma questa sublimazione dell'istinto non può non avere un prezzo, come poi avverrà per la società viennese di fine Ottocento. Come negli esempi proposti da Freud, qui il sorriso scaturisce da un risparmio di energia psichica: attraverso il motto si libera un'aggressività nei confronti di questo processo, aggressività che si esprime però in forma velata, evitando così di trasgredire le regole della società mondana entro la quale le *Maximes* si inseriscono.

Esempio 2: "Il y a peu d'honnêtes femmes qui ne soient lasses de leur métier" (La Rochefoucauld 1678; ed. 1976: 104, massima 367). Anche questa massima è riconducibile allo "scetticismo galante": ma il velo di misoginia che contiene è appena accennato e del tutto conforme al "bon ton". Abbiamo a che fare con un altro valore di riferimento, quello dell'*honnêteté*,

termine che naturalmente condensa un'ampia gamma di significati nella cultura del Seicento. In questo caso, tuttavia, la parola è associata solo alla condotta in ambito amoroso: l'*honnête femme* è l'opposto della *coquette* o della donna che ha delle *liaisons* amoroze. Anche in questo caso abbiamo un paragone incongruo, proposto però non in apertura della massima, ma fulmineamente suggerito dall'ultima parola, *métier*. Invece di essere un comportamento rivendicato e vissuto come una scelta libera e consapevole, l'*honnêteté* appare come un "mestiere", praticato di malavoglia e con fatica, una maschera indossata per convenienza nell'attesa di poterla togliere. E non è del tutto impossibile cogliere un'impertinente allusione al mestiere contrario. Ancora un motto tendenzioso, quindi: contro la censura dell'istinto proposta non solo dalla cultura della *préciosité*, ma anche dai trattati di comportamento rivolti a un pubblico femminile, si afferma indirettamente l'incoercibile inclinazione della donna alla sensualità. Come nei *Contes* di La Fontaine, questa verità non può essere detta al grado zero, ma deve ammantarsi di un "velo" stilistico che ne attenui lo scandalo. Possiamo esitare quindi a classificare questa massima nella categoria del motto cinico – si critica la nozione di *honnêteté* femminile e la separazione radicale operata dalle preziose tra *tendresse* e istinto – o in quella del motto osceno, a contenuto cioè più o meno esplicitamente sessuale. Il motto osceno serve infatti a soddisfare indirettamente una pulsione su cui grava una rimozione sociale. In questo caso il motto consente di aggirare l'inibizione che grava sulla pulsione sessuale e di accedere a fonti di piacere proibite.

Altre massime di La Rochefoucauld sono analizzabili come motti cinici¹², ma non possiamo occuparcene nei limiti del presente articolo. Come abbiamo visto, essi vanno a colpire valori ancora prestigiosi per quanto in crisi nella cultura del secondo Seicento.

3. L'ironia di Pascal

Anche nel Pascal delle *Pensées* il riso convive con un pessimismo antropologico estremo, ma le modalità di questa alchimia sono molto diverse da quelle che abbiamo visto all'opera nelle *Maximes*. Nelle *Pensées* le parole "plaisant", "plaisanterie", "rire", "ridicule" sono onnipresenti. In un'apologia della religione cristiana rivolta al libertino, cioè al mondano non credente o comunque tiepido in fatto di religione, Pascal sceglie infatti di usare lo stesso linguaggio del suo destinatario, di colpirlo con l'arma del ridicolo. Questo comporta di ricorrere talvolta al riso dell'*honnête homme*, quello stesso riso disincantato che l'autore attribuisce a Platone e Aristotele:

On ne s' imagine Platon et Aristote qu'avec de grandes robes de pédants. C'étaient des gens honnêtes et comme les autres, rians avec leurs amis. Et quand ils se sont divertis à faire leurs *Lois* et leurs *Politiques*, ils l'ont fait en se jouant. [...] S'ils ont écrit de politique, c'était comme pour régler un hôpital de fous. Et s'ils ont fait semblant d'en parler comme d'une grande chose, c'est qu'ils savaient que les fous à qui ils parlaient pensent être rois et empereurs. Ils entrent dans leurs principes pour modérer leur folie au moins mal qu'il se peut (Pascal 1670; ed. 2000: 321-22, fr. 457).

Ritroviamo qui lo sguardo irridente che il Democrito di Montaigne rivolgeva agli uomini, irriframabili nella loro follia. Ma laddove il filosofo di Montaigne manifestava apertamente il suo disprezzo, qui l'apologista-*honnête homme* deve celare momentaneamente il proprio e adottare l'ottica e il linguaggio dei folli per poi dialetticamente rovesciarla. Non ci si può contrapporre frontalmente a questi inconsapevoli commedianti: bisogna conformarsi in apparenza all'ordine irrazionale del mondo se si vuole anche solo attenuare la follia altrui. Il ricorso all'ironia consente di ottenere questo risultato: essa colpisce il

libertino con armi e con un linguaggio che gli sono familiari, “adescandolo” grazie al piacere che procura¹³. Ma nella scrittura di Pascal l’indignazione traspare di continuo dietro lo schermo ironico. Già nell’undicesima delle *Provinciales*, in cui l’autore difende con argomenti teologici la scelta di praticare la *raillerie* anche su materie sacre, il riso è presentato come l’altra faccia dell’indignazione nei confronti delle deformazioni a cui è sottoposta la dottrina cristiana dai casuisti. Louis de Montalte si ispira nientemeno che a Dio, che ride sprezzante di Adamo dopo la caduta (Pascal parla di “ironie sanglante et sensible”) secondo una tradizione risalente ai Padri della Chiesa: insomma ci avviciniamo nuovamente al riso democriteo descritto da Montaigne.

Il ricorso a un’ironia aggressiva riflette anche la posizione ambigua di Pascal nei confronti dell’*honnêteté*, che accoglie in parte per meglio contestarla. Se ne riconosce l’importanza come disciplina atta a tenere a freno l’imperialismo dell’io, ne mette anche in evidenza i limiti. Essa, infatti, maschera l’amor proprio senza cancellarlo: “Vous en ôtez l’incommodité, mais non pas l’injustice” (Pascal 1670; ed. 2000: 345, fr. 494). Accanto all’*ethos* dell’*honnête homme*, troviamo nelle *Pensées* la retorica incandescente del predicatore o del profeta biblico che si situa al di fuori dell’universo consensuale dell’*honnêteté* e la mette sotto accusa¹⁴. La legittimità del discorso apologetico di Pascal non è data, infatti, dalla sua padronanza del codice mondano, ma dal suo riferimento a valori religiosi che si pongono in contrapposizione ad esso. Non è strano quindi che non si trovi in lui né il *witz*, che nasconde l’aggressione cinica dietro una facciata spiritosa, né quella comicità che, in La Bruyère, colpisce lo scarto dai valori dell’*honnêteté*. Troviamo invece un’ironia aggressiva - identificata da Francesco Orlando con la negazione freudiana¹⁵ - che sconfina facilmente nel sarcasmo e nell’aggressione aperta.

Ci concentreremo su un paio di esempi, tratti dalla parte iniziale delle *Pensées* (fascicolo intitolato *Vanité*), in cui com'è noto Pascal, contestando le filosofie della *grandeur de l'homme*, sottomette la ragione umana al dubbio scettico per costringerla a confrontarsi con le sue insufficienze. Il frammento 81 contiene un attacco contro le ingiustificate pretese intellettuali dell'uomo:

L'esprit de ce souverain juge du monde n'est pas si indépendant qu'il ne soit sujet à être troublé par le premier tintamarre qui se fait autour de lui. Il ne faut pas le bruit d'un canon pour empêcher ses pensées. Il ne faut que le bruit d'une girouette ou d'une poulie. Ne vous étonnez point, s'il ne raisonne pas bien à présent, une mouche bourdonne à ses oreilles. C'en est assez pour le rendre incapable de bon conseil. Si vous voulez qu'il puisse trouver la vérité, chassez cet animal qui tient sa raison en échec et trouble cette puissante intelligence qui gouverne les villes et les royaumes. Le plaisant dieu que voilà! *O ridiculosissimo heroe!* (Pascal 1670; ed. 2000: 75, fr. 81)

La finalità dimostrativa di questo passo comporta un'estremizzazione polemica, volta a "umiliare" la "superbe raison" (Pascal 1670; ed. 2000: 76, fr. 85). Non serve il frastuono di un cannone per mettere in scacco ("tenir en échec") il ragionamento, basta il cigolio di una carrucola o di una banderuola, anzi basta il ronzio di una mosca. Oggetto dell'ironia di Pascal è dunque la ragione umana, cioè in definitiva l'uomo stesso, non un individuo specifico o una categoria di uomini. Eppure assistiamo ad una sorta di piccola commedia in cui questa figura astratta dell'umanità diventa embrionalmente un personaggio (l'allusione a Scaramouche, "*ridiculosissimo heroe*", esplicita questa dimensione teatrale): espressioni come "à présent" o "cet animal" singolarizzano la scena ancorandola ad un qui ed ora. Il frammento è dunque sospeso tra la generalità della

riflessione sull'uomo e l'individualità di una scenetta quasi da commedia. Se le argomentazioni provengono da Montaigne – più precisamente dall'*Apologie de Raimond Sebond* (Montaigne 2004: II, 12) è tratto l'esempio della mosca che con il suo ronzio vanifica il ragionamento – tipicamente pascaliano è l'effetto di *zoom* che, accostando la piccolezza della mosca alla grandezza delle città e dei regni che la ragione si vanta di governare, evidenzia la sproporzione tra cause ed effetti. Questa paradossale, stridente sproporzione, che Pascal chiama *vanité*, fa dell'uomo un burattino tragico e ridicolo insieme. Per destabilizzare il lettore e convincerlo ad adottare questo punto di vista straniato sull'uomo, Pascal ricorre a strumenti retorici che vanno dall'ironia in senso stretto, che afferma per negare: “ce souverain juge du monde”, “cette puissante intelligence qui gouverne les villes et les royaumes”, ad ossimori carichi di sarcasmo come “le plaisant dieu que voilà”, “ridiculosissimo heroe”. Il lettore è invocato in prima persona e, con quella che Genette definirebbe una “metalessi”, invitato provocatoriamente a entrare dentro la scena cacciando la mosca importuna: “ne vous étonnez point”, “si vous voulez qu'il puisse...chassez...”.

Al passo appena analizzato si può accostare la successione di esempi proposti da Pascal nel celebre frammento 78 per illustrare la potenza dell'*imagination*, altra facoltà che impedisce il buon funzionamento della ragione. Sulla scorta di Montaigne, Pascal denuncia l'immaginazione come unico fondamento della società, poiché essa conferisce autorevolezza all'ordine politico e sociale, mascherandone il carattere arbitrario. La giustizia umana, fondata com'è sulla infinito variare della *coutume*, appare come una sceneggiata farsesca, parodia grottesca della giustizia divina.

L'affection ou la haine changent la justice de face. Et combien un avocat bien payé par avance trouve-t-il plus juste la cause qu'il plaide! Combien son geste hardi la fait-il paraître

meilleure aux juges dupés par cette apparence! Plaisante raison qu'un vent manie et à tout sens! (Pascal 1670; ed. 2000: 69, fr. 78)

In questo esempio, il pensiero del denaro non solo rende più persuasiva l'arringa di un avvocato, ma modifica la percezione che l'avvocato stesso e di conseguenza i giudici si fanno della verità di una causa. L'ironia sferzante di quel "changer la justice de face" (come può la vera giustizia cambiare aspetto? Non dovrebbe essere un riflesso dell'immutabile giustizia divina?) sfocia nella sarcastica apostrofe alla "plaisante raison". Così, l'autorità di buona parte delle categorie professionali è fondata non su un sapere autentico, ma sulla "grimace", su un'irresistibile e vana messinscena. C'è una teatralità inerente a tutti gli esempi scelti da Pascal, che fornisce una casistica estremamente ampia dell'antico *topos* del *theatrum mundi*. È contro di esso, come in Montaigne, che l'ironia di Pascal si rivolge, riattualizzando l'indignazione di Democrito.

4. *Il comico grottesco in La Bruyère*

In La Bruyère, l'influenza di La Rochefoucauld e di Pascal, esplicitata nel *Discours sur Théophraste*, si coniuga con un'evidente ispirazione molieriana. Il compito del moralista viene sintetizzato in un frammento importante come arte di "démêler les vices et le ridicule des hommes" (La Bruyère 1696; ed. 1995: 137, *Des ouvrages de l'esprit*, 34). Questo intento descrittivo non è fine a se stesso, ma si inserisce all'interno di un progetto pedagogico: guarire gli uomini dai vizi e dai comportamenti che li rendono ridicoli. La Bruyère riprende l'antico *topos* della commedia come specchio dei costumi che Molière aveva indicato nella *Critique de l'École des femmes* come principio cardine del proprio teatro. L'uomo non è più presentato come irriformabile, anzi "rendre l'homme raisonnable" è l'obiettivo esplicito dell'o-

pera (La Bruyère 1696; ed. 1995: 72, *Discours sur Théophraste*). La prospettiva quindi è molto diversa da quella pascaliana, come riconosce lo stesso La Bruyère quando spiega ciò che lo separa dal suo grande predecessore: l'uomo non viene più giudicato direttamente in riferimento alla verità rivelata, ma in relazione ad un sistema di valori laico, riconducibile all'*honnêteté* (anche se La Bruyère fa di tutto per conciliare l'*honnêteté* con i valori cristiani ricucendo il solco che l'agostinismo aveva scavato tra di essi¹⁶). La comicità dei *Caractères* nasce quindi, come in Molière, dallo scarto che si instaura tra il comportamento di un individuo e la norma etico-estetica di riferimento. La relativa ampiezza di molte *remarques* consente a La Bruyère di dar vita ad una galleria di ritratti e di personaggi comici che sono rappresentativi ognuno di una categoria psicologica o sociale. Nella seconda lunga *remarque* del capitolo *De la mode*, ad esempio, la figura grottesca di Diphile incarna, insieme ad altri personaggi, il tipo del collezionista:

Diphile commence par un oiseau et finit par mille; sa maison n'en est pas égayée, mais empestée: la cour, la salle, l'escalier, le vestibule, les chambres, le cabinet, tout est volière; ce n'est plus un ramage, c'est un vacarme, les vents d'automne et les eaux dans leurs plus grandes crues ne font pas un bruit si perçant et si aigu, on ne s'entend non plus parler les uns les autres que dans ces chambres où il faut attendre pour faire le compliment d'entrée, que les petits chiens aient aboyé: ce n'est plus pour Diphile un agréable amusement, c'est une affaire laborieuse et à laquelle à peine il peut suffire; il passe les jours, ces jours qui échappent et qui ne reviennent plus, à verser du grain et à nettoyer des ordures; il donne pension à un homme qui n'a point d'autre ministère que de siffler des serins au flageolet, et de faire couver des canaris; il est vrai que ce qu'il dépense d'un côté, il l'épargne de l'autre, car ses enfants sont sans maîtres et sans éducation; il se renferme le soir fatigué de son propre plaisir, sans pouvoir jouir du

moindre repos, que ses oiseaux ne reposent, et que ce petit peuple qu'il n'aime que parce qu'il chante, ne cesse de chanter; il retrouve ses oiseaux dans son sommeil, lui-même il est oiseau, il est huppé, il gazouille, il perche; il rêve la nuit qu'il mue, ou qu'il couve. (La Bruyère 1696; ed. 1995: 506-07, *De la mode*, 2).

Uomo accaparrato da una passione unica e totalizzante, Diphile assomiglia per molti versi ai personaggi monomaniaci di Molière, Harpagon ad esempio; ma, mentre l'avidità di denaro rientra in una tipologia classica di vizio, qui si tratta di una passione insolita, condivisa da un numero ridotto di persone, e per questo ancora più ridicola. Ridicola, soprattutto, è la sproporzione tra la violenza della passione e l'insignificanza del suo oggetto. Il principio psicologico che la origina è esplicitato in apertura di *remarque* dallo stesso La Bruyère: "La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a, et ce que les autres n'ont point" (La Bruyère 1696; ed. 1995: 502, *De la mode*, 2). La volontà di distinguersi copre, quindi, una forma più sottile (e più stupida) di omologazione, l'obbedienza alla moda. Come l'immaginazione pascaliana, la moda in La Bruyère "donne le prix aux choses", cioè attribuisce arbitrariamente a determinati oggetti un valore che non corrisponde al loro valore effettivo. Essa modella inoltre i comportamenti improntandoli ad un ridicolo automatismo. Nell'ottica dell'*honnêteté*, quindi, un collezionista come Diphile è comico a doppio titolo: per la sua stravaganza e per il suo conformismo. Questa duplice, paradossale infrazione ne fa una sorta di concentrato dei tipi comici molieriani. Come osserva Francesco Fiorentino, infatti, l'*honnêteté* nel teatro di Molière deve guardarsi da due opposti scogli: l'imitazione illegittima, quella delle preziose per intenderci, e l'eccesso di originalità, esemplificato dall'anticonformismo di un Alceste (Fiorentino 1997: 81-93). Diphile assomma entrambe le pecche.

Ma, a differenza di Molière, che non eccede in genere nella deformazione buffonesca, La Bruyère costruisce il suo personaggio sotto il segno della sproporzione ridicola e dell'iperbole grottesca. Il ritratto è violentemente deformato, caricaturale, e punta all'eccesso sia sul piano dei contenuti che sul piano formale. Lungi dal rispettare il principio aristotelico ed oraziano della *mediocritas*, che è ancora un valore di riferimento per La Bruyère, il personaggio porta all'estremo ogni suo comportamento. Per Freud una delle fonti della comicità è il confronto implicito tra l'eccesso di energia fisica spesa da un personaggio per ottenere un determinato risultato e la quantità di energia molto più limitata che impiegheremmo noi (Freud 1998: 212ss.): *Diphile* letteralmente si ammazza di fatica per soddisfare la sua passione per gli uccelli, una passione che si potrebbe soddisfare con un dispendio di energia molto inferiore. Il personaggio è interamente accaparrato dal suo hobby e passa giornate intere a versare granaglie e a pulire sterco, attività ovviamente indegne di un *honnête homme*. Alla sera per la fatica è incapace di prendere sonno. Tutte le sue energie fisiche e psichiche sono messe al servizio di una causa che lo scorrere inesorabile del tempo ("ces jours qui échappent et ne reviennent plus") denuncia come irrisoria. Dal punto di vista stilistico, La Bruyère enfatizza il carattere grottesco del personaggio attraverso due figure principali: la correzione o epanortosi, che sostituisce un termine valorizzante con uno iperbolicamente negativo (*égayée / empestée, ramage / vacarme, agréable amusement / affaire laborieuse*) e la metafora ("tout est volière", "les vents d'automne", "les eaux dans leurs plus grandes crues") che traduce la voracità di una passione che, come l'aria o l'acqua, invade tutti gli spazi. Non si tratta solo degli spazi fisici, ma di tutti gli ambiti dell'esistenza, dalla dimensione sociale (le più elementari norme di convivenza sono sospese, i doveri vengono trascurati, dalle regole di *civilité* all'educazione dei figli) a quella privata (lo spazio del

sogno). Sul piano formale, il frammento cresce su se stesso per l'aggiunta continua di nuovi dettagli: La Bruyère ricerca, come suo solito, un effetto di saturazione che è l'opposto dell'arte della litote di La Rochefoucauld. L'identificazione del personaggio con l'oggetto del suo desiderio conclude degnamente questa progressione con una sorta di rivisitazione grottesca della metamorfosi ovidiana.

Il riso colpisce insomma la deviazione dalla norma: al contrario di Diphile, *l'honnête homme* rifiuta di identificarsi con un'unica passione o un unico talento. Ma è una comicità caricaturale, che comporta una deformazione grottesca della figura umana e un implicito senso di superiorità da parte del lettore. Inoltre, mentre in Pascal avevamo a che fare con la condizione umana in generale, qui troviamo un personaggio che non rappresenta l'umanità intera, ma solo una determinata categoria di individui.

5. Conclusioni

Insomma tre modalità diverse di suscitare il riso: il motto di spirito, l'ironia, la comicità grottesca. Ma anche i bersagli del riso cambiano. Nel caso di La Rochefoucauld si ride di alcuni valori ancora prestigiosi per quanto in declino nella società contemporanea. Nel caso di Pascal, come già in Montaigne, si ride della follia della condizione umana, del *theatrum mundi*. Nel caso di La Bruyère si ride di chi infrange un codice etico-estetico dominante. In ogni caso il riso convive con una concezione radicalmente pessimistica della condizione umana: oltre ad essere l'espressione di una critica, esso può costituire quindi una risorsa contro la melanconia. Per dirla con La Bruyère: "Il faut rire avant que d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri" (La Bruyère 1696; ed. 1995: 218, *Du cœur*, 63).

NOTE

¹ Mercedes Blanco, nella sua grande summa sul concettismo europeo, mette in relazione le tecniche del motto descritte da Freud con la retorica della *pointe* elaborata da Gracián, che ritroviamo nei moralisti francesi depurata dalle sue componenti barocche. Più precisamente la studiosa sostiene che gli esempi di *witz* analizzati da Freud potrebbero tutti facilmente rientrare nella classificazione di Gracián, mentre ovviamente non tutte le *pointes* sono analizzabili come *witz* (Blanco 1992: 148).

² È il caso ad esempio del noto e contestatissimo saggio di Lucien Goldmann sulla “visione tragica” nelle *Pensées* di Pascal (1955).

³ Louis Van Delft ha dato particolare enfasi a questa componente (Van Delft 1982), ma si possono consultare anche due sintesi più recenti (Parmentier 2000: 186-94 e Papàsogli 2008: 45-58).

⁴ Per il dibattito sull’*honnêteté* nell’ambiente agostiniano rimando a Emmanuel Bury (1996: 129-42).

⁵ Non mi sfugge naturalmente la problematicità della nozione stessa di “moralista”. Si tratta infatti di una categoria letteraria inventata a posteriori e nella quale si fanno rientrare autori molto diversi tra loro. Ancora oggi il più compiuto tentativo di definire il moralista classico sulla base di una pluralità di criteri necessariamente molto flessibili è quello compiuto da Louis Van Delft in un pionieristico studio (Van Delft 1982).

⁶ Jean Lafond, ad esempio, prendendo spunto da Jankélévitch, parla indifferentemente di *humour* o di ironia per le massime caratterizzate genericamente da una polisemia o un’ambiguità di senso (1986: 140sq). Cyril Chevret, in una rapida carrellata storica sulla nozione di ironia nel XVII secolo che spazia dall’ironia socratica all’ironia tragica passando per l’antifresi, finisce per associare sotto il segno di questa figura autori molto diversi tra loro (Chevret 2010).

⁷ Le principali fonti antiche sono Giovenale (*Satire*, X, v. 28ss.), Seneca (*De ira*, II, 10, 5) e Luciano (*Vendita di vite all’incanto*). Un’altra fonte essenziale sull’atteggiamento irridente di Democrito è un carteggio pseudo-ippocrateo di epoca imperiale ben conosciuto dagli umanisti: ne esiste un’edizione moderna curata da Yves Hersant (Ippocrate 1999).

⁸ Possiamo ricollegare questa modalità del riso a quella “linea rinascimentale” (Erasmus, Rabelais, Shakespeare) che Francesco Fiorentino vede come alternativa al prevalente modello aristotelico-hobbesiano: essa consiste nel riconoscere come inerente alla condizione umana uno scarto tra ciò che si è e ciò che si crede di essere (Fiorentino 2017: 178).

⁹ Questo non impedisce naturalmente ad un livello più profondo un’identificazione con le istanze di cui Alceste è portatore, come ha dimostrato Francesco Orlando nella sua analisi freudiana dell’opera (Orlando 1990).

¹⁰ È necessario precisare che il termine *bon mot* è applicato nel Seicento a una vasta gamma di fenomeni linguistici solo alcuni dei quali rientrerebbero nella più precisa e limitata definizione freudiana.

¹¹ Da questo punto di vista non c'è molta differenza tra il neoplatonismo amoroso di d'Urfé e la più prudente elaborazione di Mlle de Scudéry che gioca sull'ambiguità tra *amour* e *tendre amitié* (Pelous 1980: 18-22).

¹² Ad esempio la massima 19, in cui, con un'improvvisa deviazione finale del discorso che rimanda alla figura freudiana dello spostamento, si va a colpire la virtù filosofica della costanza.

¹³ Jean Mesnard, in un'ampia disamina sull'ironia nelle *Pensées*, non si limita ad analizzare le forme dell'ironia nel capolavoro pascaliano, ma parla più ampiamente di "visione ironica del mondo" (Mesnard 2011: 279-99). Lo studio di Mesnard ha ovviamente fornito spunti importanti alla mia analisi.

¹⁴ Laurent Susini propone un'analisi efficace delle diverse strategie retoriche e apologetiche messe in opera da Pascal (Susini 2007).

¹⁵ Francesco Orlando, tra l'altro, dedica ampio spazio alle *Provinciales* in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*: vede in esse la prima fondamentale messa in opera di una retorica già virtualmente illuministica (Orlando 1997: 186-93).

¹⁶ Sull'ideologia di La Bruyère, riconducibile al riformismo cristiano di Bossuet e di Fleury, si consulterà in particolare lo studio complessivo di François-Xavier Cuche (Cuche 1991).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bénichou, Paul (1948), *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard.
- Bertrand, Dominique (1995), *Dire le rire à l'âge classique: représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- Blanco, Mercedes (1992), *Les rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion.
- Bury, Emmanuel (1996), *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme, 1580-1750*, Paris, PUF.
- Chevret, Cyril (2010), "De l'ironie à l'âge classique: aspects moraux et théâtraux", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 110: 649-74.

- Cuche, François-Xavier (1991), *Une pensée sociale catholique: Fleury, La Bruyère et Fénelon*, Paris, Éditions du Cerf.
- Fiorentino, Francesco (1997), *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi.
- (2017), “Modèles historiques du comique littéraire”, *L’Atelier des idées. Pour Michel Delon*, eds. Jacques Berchtold; Pierre Frantz. Paris, PUPS: 177- 88.
- Freud, Sigmund (1905), *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, con un saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Génétiot, Alain (1997), *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion.
- Goldmann, Lucien (1955), *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les “Pensées” de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard.
- Papàsogli, Benedetta, ed. (2008), *I moralisti classici*, Roma, Laterza.
- Ippocrate (1991), *Sul riso e la follia*, ed. Yves Hersant, Palermo, Sellerio, 1999.
- La Bruyère, Jean de (1696), *Les Caractères*, ed. Emmanuel Bury, Paris, “Le livre de poche”, 1995.
- Lafond, Jean (1977), *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*, Paris, Klincksieck, 1986.
- La Rochefoucauld, François VI, duc de (1678), *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, ed. Jean Lafond, Paris, Gallimard, “Folio”, 1976.
- Ménager, Daniel (1995), *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF.
- Mesnard, Jean (1976), *Sui “Pensieri” di Pascal*, Brescia, Morcelliana, 2011.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit (2010), “Le Misanthrope”, *Œuvres complètes*, ed. Georges Forestier. Paris, Gallimard, “Pléiade”, Vol. 1: 647-726.
- Montaigne, Michel de (1588), *Les Essais*, ed. Villey-Saulnier, Paris, PUF, “Quadrige”, 2004.

- Orlando, Francesco (1990), *Due letture freudiane: "Fedra" e Il "Misanthropo"*, Torino, Einaudi.
- (1982), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.
- Parmentier, Bérengère (2000), *Le siècle des moralistes*, Paris, Seuil.
- Pascal, Blaise (1670), *Pensées*, eds. Philippe Sellier, Gérard Ferreyrolles, Paris, "Le livre de poche", 2000.
- Pelous, Jean-Michel (1980), *Amour précieux, amour galant: 1654-1675: essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck.
- Starobinski, Jean (1966), "La Rochefoucauld et les morales substitutives", *Nouvelle revue française*, 163: 16-34, 164: 211-29.
- Susini, Laurent (2007), "*Pensées*" de Blaise Pascal, Paris, Gallimard, "Foliothèque".
- Toffano, Piero (1989), *La figura dell'antitesi nelle massime di La Rochefoucauld*, Fasano, Schena.
- Van Delft, Louis (1982), *Le moraliste classique: essai de définition et de typologie*, Genève, Droz.

