

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA



Editoriale Programma

XXV, 1 1986

ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile

Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Giuliano Baioni, Maria Teresa Biason, Umberto Corsini,
Mario Eusebi, Remo Faccani, Anco Marzio Mutterle,
Eloisa Paganelli, Sergio Perosa, Carlos Romero,
Elisabetta Zuanelli Sonino.

Serie orientale: Adriana Boscaro, Giovanni Canova, Laxman Prasad Mishra,
Mario Sabbatini, Giuliano Tamani.

Direzione e redazione

Università degli Studi di Venezia

Dipartimento di Studi eurasiatici

San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041/5787687 - 5287220

Amministrazione

Studio Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

Editore

Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

Stampa

Tipo-lito Poligrafica Moderna - Via Vigonovese, 52/a - 35020 Padova

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento

Un fascicolo L. 15.000 (Estero \$ 15,00)

Abbonamento annuo a 3 nn. L. 40.000 (Estero \$ 40,00)

Il prezzo dell'abbonamento va versato a mezzo vaglia postale, assegno bancario o circolare, o direttamente a mezzo bonifico sul conto dell'editore n. 22834, agenzia 1 di Padova della Banca Popolare di Padova, Treviso e Rovigo

Inserzioni pubblicitarie

Sono possibili inserzioni pubblicitarie dopo approvazione della direzione della Rivista, al prezzo di L. 200.000 per una pagina e di L. 120.000 per mezza pagina, impianti eventuali esclusi.

Dal 1962 (a. I) al 1967 (a. VI) gli «Annali di Ca' Foscari» sono stati stampati con periodicità annuale; dal 1968 (a. VII) al 1969 (a. VIII) con periodicità semestrale; dal 1970 (a. IX) con periodicità quadrimestrale: ai due volumi della serie occidentale, indicati con i numeri 1 e 2, è stato aggiunto un terzo volume (n. 3) dedicato alla serie orientale.

È vietato riprodurre articoli, notizie e informazioni pubblicati sugli «Annali di Ca' Foscari» senza indicare la fonte.

Gli autori sono responsabili degli articoli firmati.

Autorizzazione n. 364 del Presidente del tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Avvertenze per gli autori

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:

Alla Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»

Università degli Studi di Venezia

San Polo 2035 - I 30125 Venezia

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA

ANNO XXV, 1

1986



Editoriale Programma

INDICE

ARTICOLI

- 5 Mario L. Togni, *Tragedia in maschera. Una lettura di Pudd'nhead Wilson di Mark Twain*

GIORNATA DIDEROT

- 103 Annie Becq, *Fonctions de Diderot dans la genèse de l'esthétique française moderne*
- 113 Jean-Claude Bonnet, *Diderot aujourd'hui*
- 123 Rino Cortina, *Il nome e il personaggio nel testo narrativo di Diderot*
- 133 Gianluigi Goggi, *Spinoza contro Rousseau: un commento ad alcuni passi di Diderot e di d'Holbach*
- 161 Giovanni Stiffoni, *Diderot e le manifatture o le inquietudini dell'utopia*

ARTICOLI

Mario L. Togni

TRAGEDIA IN MASCHERA
UNA LETTURA DI *PUDD'NHEAD WILSON*
DI MARK TWAIN

Introduzione

Parte I

1. Genesi del romanzo.
2. Il tema del razzismo.
3. La dimensione spaziale.
4. La struttura e il tempo.

Parte II

Personaggi.

- a. Pudd'nhead Wilson.
- b. Roxy.
- c. Tom.
- d. Personaggi minori.

Note.

Bibliografia essenziale di *Pudd'nhead Wilson*.

Ringrazio lo Humanities Research Center della University of Texas di Austin per la premurosa collaborazione offertami, il Department of French and Italian della stessa università per l'ospitalità, il Prof. John Guzzardo, già vecchio amico e collega della University of Virginia a Charlottesville, per il generoso aiuto prestatomi in ogni occasione, la Prof. Rosella Mamoli Zorzi per la lettura del manoscritto, gli amici e colleghi Franca Bernabei e William Boelhower per il loro prezioso e affettuoso sostegno.

Questo mio lavoro è dedicato

*A tutti i miei studenti (1965-85)
a ringraziamento di quanto mi hanno dato.*

Mario L. Togni

Venezia, giugno 1985.

Mario L. Togni

TRAGEDIA IN MASCHERA
UNA LETTURA DI *PUDD'NHEAD WILSON*
DI MARK TWAIN.

INTRODUZIONE

Pudd'nhead Wilson, il romanzo che Mark Twain pubblicò nel 1894, costituisce con *Tom Sawyer* (1874), *Life on the Mississippi* (1893), *Huckleberry Finn* (1884) i “romanzi del Mississippi”, un macrotesto che, oltre alla presenza del fiume e dei motivi ad esso attinenti, ha stretti e organici legami - di tematica, di partecipazione autobiografica ed emotiva, di sovrapposizioni e infiltrazioni, di trapianti di situazioni e di personaggi - tra i suoi costituenti; se ne distingue nettamente, però, per alcune sue caratteristiche.

Con profondità e ironia viene affrontato il serissimo tema del razzismo, che viene poi immesso nell'ambito più ampio della condizione dell'uomo, senza aggettivi, e la sua problematica. L'anatomia di due vistosi aspetti del razzismo (la schiavitù e la *miscegenation*, cioè l'incrocio, spesso violento, fra le razze) viene introdotta con una particolare angolazione: l'ingiustizia e la sofferenza della vita dello schiavo nero sono studiate nel suo opposto; del romanzo diventa protagonista *master* Tom, il padrone bianco, con i suoi problemi esistenziali e i suoi rapporti con i bianchi e con i neri, e soprattutto la sua ricerca di un'identità razziale e quindi sociale: Tom è un sangue misto, classificato nero e schiavo per la presenza in lui di un trentaduesimo di sangue nero, ma vive fino a ventitre anni usurpando il posto del padrone (suo “doppio”) grazie a un ingenuo tentativo della madre, la schiava Roxy, di opporsi all'ingiustizia, solo per ripiombare alla fine nella sua condizione di schiavo da cui nessuno lo salverà. Nello stesso personaggio, costruiti dal pregiudizio sociale, vengono vissuti i problemi di chi subisce e di chi mantiene la schiavitù. Entrambe le posizioni portano, insieme agli esiti delle vicende degli altri personaggi, all'implicita conclusione che vede la vita come un complesso meccanismo che stritola l'uomo dentro di sé, senza che questi possa far nulla per liberarsi.

Può sembrare una semplice affermazione del pessimismo twainiano, di cui più chiari esempi si avranno più tardi (si veda, ad es., *The Mysterious Stranger*, 1916); non lo è, né è “semplice”: negli ingranaggi di questa concezione vanno a finire personaggi di profonda umanità, palpitanti e vulnerabili, attaccati disperatamente alla vita e disperatamente protesi verso gli altri - con le loro astuzie e la loro generosità,

con la loro avidità e il loro bisogno di protezione - che si muovono in un complesso gioco di apparenze e di verità.

La presenza di tre elementi - il travestimento, il doppio, il contrasto apparenza/realtà - che continuamente si intersecano, si sovrappongono, si confondono, crea al di là degli elementi diegetici una tensione drammatica che acutizza e universalizza la vicenda di Tom. In particolare l'espedito dello scambio dello schiavo e del padrone, e quindi del travestimento, con successiva agnizione, serve a distruggere con i suoi giochi spesso assurdi l'essenza e la credibilità del razzismo.

La tormentata genesi del romanzo spiega chiaramente, anche se non del tutto, la presenza di una certa ambiguità di fondo, bizzarrie e incongruenze nella storia e nei personaggi, ritmi di procedimento irregolari e inattesi, presenze ingiustificate. Dal manoscritto originale, scritto per lo più durante il soggiorno fiorentino (1892, a Villa Viviani, Settignano), per venire incontro alle esigenze della pubblicazione Mark Twain trarrà la storia che diventerà *Pudd'nhead Wilson*, mentre la parte rimanente del manoscritto verrà chiamata *Those Extraordinary Twins* e pubblicata in qualche edizione come appendice a *Pudd'nhead Wilson*. Il lettore, reso cauto da queste informazioni ripetute dall'autore stesso nell'Introduzione, si sente talvolta un po' troppo guidato nella sua lettura del romanzo, non ha bisogno di tante circostanziate giustificazioni. Più utile gli è per una comprensione più sottile e profonda la dimestichezza con le altre opere "del Mississippi". È vero però che il "taglio cesareo", la nascita violenta del romanzo e il suo distacco da *Those Extraordinary Twins* operati dalle forbici di Twain, rimangono come memoria dolorosa dietro lo svolgersi della storia.

Seguendo gli stadi che hanno portato a *Pudd'nhead Wilson*, ci troviamo di fronte ad antitetiche definizioni dell'opera, proposte da Twain stesso: "a comedy" (nel titolo stesso di *Those Extraordinary Twins*), "tragedy" (in *Pudd'nhead Wilson*) e, all'interno dell'ultimo testo, "chronicle". In realtà queste tre definizioni possono coesistere in quanto sono diversi modi di vedere la complessa e ambigua vicenda narrata nel romanzo. Il termine "commedia", relativo alla prima stesura dell'opera — e rimasto poi attaccato alla storia avanzata dopo il taglio che produsse *Pudd'nhead Wilson* — si adatta al clima buffonesco, fantastico-surreale e anedddotico che nasceva intorno ai gemelli italiani, alla coppia di comari di provincia Aunt Patsy e Betsy Hale, ad alcune scene comiche che coinvolgevano alcuni personaggi minori (macchiette), alla stessa scena iniziale tra Roxy e Jasper, ad alcune scene con Tom (ad es. quando viene beffato dai compagni del villaggio per la sua affettata eleganza), a vivaci (e talvolta stereotipati) dialoghi tra personaggi neri, alla dolcemente ironica di cui le

First Families of Virginia (specialmente Driscoll e Howard) sono fatte segno.

Ma nella lettura del testo come ci è pervenuto nella stesura definitiva questo clima di commedia permane solo perifericamente alla storia, in sacche isolate che, pur mantenendo viva la vena umoristica, non sembrano più esprimere in profondità la visione del mondo di Dawson's Landing. In altre parole, c'è del materiale nuovo, non importa se presentato in forma non totalmente organica, che esige un'attenzione nuova, un ulteriore approfondimento di serietà e di meditazione da parte del lettore, che non viene dalle macchiette e dagli aneddoti. Non pare eccessivo avvicinare *Pudd'nhead Wilson*, opera in maschera come il *Confidence Man* di Melville, di più al *Mysterious Stranger* che alle narrazioni del Mississippi, soprattutto per la situazione senza soluzione cui giunge la vicenda di Tom. La qualità tragica della storia risulta facilmente percepibile, anche per il tema trattato; si adatta perfettamente a personaggi come Roxy e Tom, entrambi sconfitti e crudelmente spinti alla caduta finale. Tragedia, termine normalmente riferito al protagonista, qui si può adattare a tutto un mondo, Dawson's Landing come metafora del Sud e della sua cultura, e, in senso lato, dell'uomo nella sua esistenza. La definizione non soddisfa completamente per la presenza di materiale ancora eterogeneo rispetto a un'ideale, nuda trattazione del tema razziale. C'è ancora il gusto coloristico del Mississippi, con la sua immutabile patina di provincia della nostalgia, un canovaccio di battute, situazioni e personaggi che deviano dalla linea tragica della vicenda di Tom e Roxy.

La terza definizione che Twain usò, questa "cronaca" di tre vite umane e nel contempo della vita di una cittadina sul Mississippi — in realtà quasi una cronaca dei fatti di un'estate, con gli antecedenti — pare stranamente adattarsi a *Pudd'nhead Wilson*, pur essendo un termine che tende a suggerire emotività e colorazione personale, che peraltro Twain non disdegnava. Cronaca come un graduale seguire nell'ambito del microcosmo di Dawson's Landing l'approssimarsi di una crisi nelle vite di Tom, Roxy e Wilson, e il minuto agitarsi di un mondo intorno, conformista e imprevedibile a un tempo.

L'assegnazione di un'opera a un genere letterario è di dubbia utilità per il suo apprezzamento, ma si può dire che l'area semantica di "tragico" esprime il clima di dolore, d'ingiustizia e soprattutto d'ineluttabilità in cui s'innesta la vicenda del romanzo, cioè la storia esistenziale e razziale di Tom. Il termine cronaca dà una doppia visione del romanzo, sia ristretta nell'ambito della narrazione minuziosa di una vicenda umana (la caduta di Tom, più che l'ascesa di Wilson), sia allargata al perenne agitarsi di tutto l'ambiente umano (i personaggi di sfondo del villaggio, l'andare e venire dei battelli fluviali con arrivi

e partenze di personaggi, il panorama del villaggio con i suoi vizi e i suoi segreti, che si restringe via via fino a riempire l'aula del tribunale — le ultime scene — dove la vicenda si risolverà.

Il percorso che porta alla rivelazione della verità dei fatti (in ultima analisi, la vera identità di Tom e il suo delitto) viene effettuato, passo passo, appunto dal *detective* David "Pudd'nhead" Wilson, ma l'attenzione del lettore e la sua partecipazione emotiva sono puntate su Tom, il nero/bianco, schiavo/padrone: la "verità" scoperta alla fine da Wilson sarà soltanto lo strumento per ricondurre all'impotenza e alla rassegnazione la velleità libertaria di Tom; la *detection* raggiunta da Wilson con l'aiuto della scienza non sarà illuminazione chiarificatrice ma conferma dell'immutabilità della condizione umana.

Nota

Pudd'nhead Wilson, il cui titolo viene talvolta ampliato in *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson*, apparve per la prima volta a puntate sul *Century Magazine*, dal dicembre 1893 al giugno 1894. La prima edizione in volume è del 28 novembre 1894, con pubblicazione contemporanea in Inghilterra (Chatto & Windus) e negli Stati Uniti (*The Tragedy of Pudd'nhead Wilson and the Comedy/Those Extraordinary Twins/by/Mark Twain/[Samuel L. Clemens] With Marginal Illustrations./1894/Hartford, Conn./ American Publishing Company*). Attualmente, l'edizione critica più autorevole è della Norton, curata da Sidney E. Berger e apparsa nel 1980.

Il manoscritto cosiddetto Berg, conservato nella Berg Collection della Public Library di New York, contiene ancora le due storie congiunte (*Pudd'nhead Wilson* e *Those Extraordinary Twins*, come poi verranno chiamate una volta separate); da questo fu tratta una copia dattiloscritta. Un secondo manoscritto, detto Morgan, presenta un approfondimento dei personaggi principali ed è la versione più ampia e comprensiva del romanzo. Dopo il "taglio cesareo" che scinderà definitivamente le due storie, quella accettata per la pubblicazione, *Pudd'nhead Wilson*, conterrà all'incirca solo 58.000 parole.

Questo aspetto della composizione del romanzo è stato studiato da Sidney E. Berger (v. note introduttive all'edizione critica della Norton, specialmente la Textual Introduction, pp. 173-81; inoltre: "Editorial Intrusion in *Pudd'nhead Wilson*", *Papers of the Bibliographical Society of America*, 70, 1976, 272-76; "Determining Printer's Copy: The English Edition of Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson*", *Essays and Studies on American Language and Literature*, no. 12, Cam-

bridge, Mass. Harvard University Press, 1961, & Uppsala, A.-B. Lundekvistska Bokhandeln, 1961, pp. 64). Si veda anche Daniel Morley McKeithan, *The Morgan Manuscript of Mark Twain's 'Pudd'nhead Wilson'*, Uppsala, A.-B. Lundekvistska Bokhandeln, 1961.

La principale differenza tra le due prime edizioni, quella inglese e quella americana, a parte poche letture diverse di relativa importanza, sta nella presenza, nel titolo e nel testo della seconda, della storia originale dei gemelli siamesi. In seguito, l'esperimento verrà ritentato nell'edizione Norton del 1980. La presenza del materiale scartato pare avere solo ragioni commerciali, essendo in quel momento Mark Twain impegnato a far fronte ai problemi finanziari della propria casa editrice, C.L. Webster & Company: per la storia dei gemelli ebbe 1500 dollari.

Il testo usato per la presente lettura è quello summenzionato della Norton, basato sul Morgan MS e sulla prima edizione stampata a puntate sul *Century Magazine*. Da qui sono tratte le citazioni e a questa edizione si riferisce il numero della pagina, riportato in parentesi nel testo.

Altre edizioni correnti interessanti sono quella inglese (Penguin Books, 1969 e segg.), che contiene un'introduzione di Malcom Bradbury, il testo di *Pudd'nhead Wilson* e quello di *Those Extraordinary Twins* e, in appendice, il calendario di Pudd'nhead Wilson; è basata sulla prima edizione in volume del 1894, di Chatto & Windus (*Pudd'nhead Wilson, A Tale ...*); mentre un'edizione americana degna di nota è quella recente (1982) e pregevole della Library of America di New York, in un volume che riunisce i "Mississippi Writings" (*The Adventures of Tom Sawyer, Life on the Mississippi, The Adventures of Huckleberry Finn, Pudd'nhead Wilson*) a cura di Guy Cardwell, che riproduce il testo del *Century*.

PARTE PRIMA I. GENESI DEL ROMANZO

I fatti salienti della insolita genesi di *Pudd'nhead Wilson* sono noti, essendo stati resi pubblici dalle dichiarazioni di piglio anedddotico dello stesso Twain fin dalla prima pubblicazione del romanzo, nella sua introduzione a *Those Extraordinary Twins*:

Originally the story was called "Those Extraordinary Twins". I meant to make it very short. ... But the tale kept spreading along and spreading along... I had a sufficiently hard time with that tale, because it changed itself from farce to a tragedy while I was going along with it, — a most embarrassing circumstance. But what was a great deal worse was, that it was not one story, but two stories tangled together; and they obstructed and interrupted each other at every turn and created no end of confusion and annoyance. I could not offer the book for publication, for I was afraid it would unseat the reader's reason, I did not know what was the matter with it, for I had not noticed, as yet, that it was two stories in one. It took me months to make that discovery. I carried the manuscript back and forth across the Atlantic two or three times, and read it and studied over it on shipboard; and at last I saw where the difficulty lay. I had no further trouble. I pulled one of the two stories out by the roots i.e. *Those Extraordinary Twins*, and left the other one i.e. *Pudd'nhead Wilson* — a kind of literary Caesarean operation (p. 119).

A monte di questa separazione, all'origine dei due romanzi "siamesi", possiamo rintracciare due idee seminali, due particolari interessi che rimarranno a lungo in incubazione. Il primo di questi è per una scienza nuova, lo studio delle impronte digitali. Più d'una volta Twain afferma di voler incentrare una storia sulla risoluzione di un problema poliziesco mediante l'identificazione del colpevole attraverso le impronte digitali: il *detective*, così, assume un nuovo ruolo che sta tra quello dello scienziato e quello dello stregone (anche se la raccolta del materiale da studiare è effettuata scientificamente, a Twain non sfugge una certa ritualità di mistero, di segreto per pochi iniziati — *Pudd'nhead Wilson* infatti è guardato con sospetto e/o paura, spesso esternata da scherno, dai concittadini, quando chiede loro di compiere l'insolita e sospetta azione di passarsi le mani tra i capelli e poi premere i polpastrelli così lubrificati sui suoi vetri).

La lettura di *Finger Prints* (Londra, 1892), di Francis Galton, ha rappresentato un elemento importante nella trasformazione del manoscritto originale in *Pudd'nhead Wilson*, perchè, a detta di Henry Nash Smith¹ spinse Twain a mettere in luce la funzione di *detective* in *Wilson*, dandogli una posizione più importante di quella progettata.

Accanto alla scienza delle impronte bisogna mettere una pseudo-disciplina in un certo senso affine, la chiromanzia, lo studio delle

linee e caratteristiche della superficie della mano, ai limiti con la magia. Ha una parte importante nella duplice risoluzione della vicenda dell'assassinio di Driscoll in *Pudd'nhead Wilson*, anche se c'è chi vede nella scena della lettura della mano di Luigi da parte di Wilson un diversivo, un ulteriore elemento di confusione nella complessa matassa che si aggroviglia nel piccolo mondo di Dawson's Landing.

Uno scritto anonimo pubblicato nel 1912² afferma che il famoso chiromante Louis Hamon, noto con lo pseudonimo di Cheiro, nelle sue *Memoirs* sosteneva che Twain, durante una visita per la lettura della mano, aveva scoperto nella collezione personale di Cheiro la presenza di due serie di impronte somiglianti (di madre e figlia), e ne era rimasto colpito. A detta di Cheiro questo fatto sarebbe poi servito a Twain d'ispirazione per la storia delle impronte scambiate di Tom e Chambers. Tale affermazione, peraltro suggestiva, è stata però confutata da Anne P. Wigger, la quale propende invece per il libro di Galton, summenzionato, come fonte d'ispirazione.³

Nella raccolta di scritti umoristici eterogenei e di autori vari *Mark Twain's Library of Humor* (1888) apparve la storia scritta nel 1868, "The Siamese Twins"⁴, breve (meno di cinque pagine) schizzo sui casi della famosa coppia di gemelli Chang e Eng, quasi unicamente basato sugli equivoci, anche verbali, prodotti dalla loro condizione di individui fisicamente inseparabili ma psicologicamente distinti. Indubbiamente la brevità e l'omogeneità del contenuto, la limitazione dell'azione e dei personaggi contribuiscono all'unità del racconto, alla sua concentrazione. Vengono narrati alcuni episodi dell'infanzia e della giovinezza di Chang e Eng, alcuni dei quali verranno ripetuti in *Those Extraordinary Twins*: particolarmente quello del corteggiamento di una ragazza da parte di Eng, con grande tormento dell'altro gemello, pretendente alla stessa mano; quello delle tendenze e vicissitudini religiose di Chang (si fa sempre leva sull'elemento di diversità nell'unità dei gemelli) e dell'ubriacatura involontaria del gemello astemio causata dalle libagioni del compagno bevitore (questo episodio arriverà fino a *Pudd'nhead Wilson* nell'episodio della riunione del *rum party*, pp. 54-57). Anche la chiusa ("the ages of the Siamese twins are respectively fifty-one and fifty-three years") viene ripresa, con moderazione, in *Those Extraordinary Twins* quando Luigi, approfittando del fatto che il gemello Angelo si è appisolato, confida alla coppia di comari Patsy e Betsy che pendono dalle sue labbra di essere di sei mesi più vecchio del fratello: in entrambi i casi l'affermazione paradossale vuole sottolineare l'eccezionalità, la mostruosità dei fratelli siamesi.

Ma un elemento di notevole stacco tra le due coppie di gemelli è che in questa prima versione essi sono "ignorant", "unlettered", "bar-

barians”, cioè agli antipodi di quei modelli di educazione, raffinatezza, eleganza e talento che saranno Luigi e Angelo nella versione finale di *Pudd'nhead Wilson*. Lo stesso comportamento violento, rozzo, istintivo, litigioso che determina l'azione del racconto di Chang ed Eng, creando con la sua stessa vivacità fisica un ambiente intorno alla breve catena di episodi, si assottiglia e ammorbidisce fino a diventare esemplare in *Pudd'nhead Wilson*, concentrandosi sui due momenti di “gesta” nella vicenda, il calcio che Luigi dà a Tom e il duello con Driscoll cui partecipa nella redazione finale solo Luigi.

Forse la raffinatezza e l'esotismo dei gemelli, la loro gentile italianità continuamente sottolineata dai loro gesti, dalle parole, e ancor più dalla contrastante rozzezza degli abitanti di Dawson's Landing sono state suggerite a Twain dal suo soggiorno fiorentino, coincidente in parte con la stesura del romanzo. È comunque interessante notare come le due figure della storia nella redazione primitiva, Chang ed Eng, trasportate nell'ambiente umano di Dawson's Landing non si porrebbero in risalto rispetto allo sfondo se non per la loro peculiarità fisica.

Il critico Robert Rowlette⁵ suggerisce l'influenza di un romanzo inglese uscito nel 1883, “a novel which had been the literary sensation in England, *The Heavenly Twins* by Madame Sarah Grand”, che Twain lesse e annotò fittamente durante il viaggio che compì in Francia nel marzo 1884. Anche il romanzo della Grand era appesantito dalla presenza di un *subplot* che includeva una coppia di gemelli — Twain metterà sullo stesso piano l'inutile presenza dei gemelli in *The Heavenly Twins* e in quello che sarà *Those Extraordinary Twins* (si noti l'ovvia assonanza dei titoli) nella nota apposta al testo della Grand: “Thus far the twins are valueless lumber, and an impertinent and offensive intrusion”⁶. Questo potrebbe essere il commento del lettore di *Those Extraordinary Twins* e anche di *Pudd'nhead Wilson*, perchè a Twain mancò il coraggio (o la chiaroveggenza) di eliminare i due personaggi dai propri romanzi. Uno dei suoi commenti finali a *The Heavenly Twins* potrebbe essere rivolto, calzando alla perfezione, al proprio *Pudd'nhead Wilson* nella versione definitiva: “With the twins left out, this book is more than good, it is great, and packed full of hideous truths, powerfully stated”.⁷ Tutto ciò pare non aver influito direttamente sull'operazione di tagli di Twain, perchè questa fu effettuata tra il maggio e il luglio 1893, quindi alcuni mesi prima di quando si suppone egli abbia letto *The Heavenly Twins*. Il dubbio permane solo in quanto la data che alcune note di Twain al romanzo suddetto portano — 9/10 marzo 1884 — potrebbe non essere determinante o limitativa nella datazione della lettura di Twain (il libro uscì anche a New York nel 1893): le note datate, in altre parole, potrebbero essere state aggiunte, come accade spesso, in una seguente

lettura. A questa potrebbe essere stato spinto anche dal successo del libro (si veda il commento, a questo proposito, di Rowlette: “In the spring of 1893 Grand’s book was fashionable indeed, ‘being widely talked about’ by the public and highly prized by Stopford Brooke and other critics of distinction”⁸).

Considerando anche che nel maggio 1893 Fred Hall aveva respinto la prima versione di *Pudd’nhead Wilson*, ancora unito a *Those Extraordinary Twins*, Twain allora in viaggio per l’Europa da New York, avrebbe potuto, secondo Rowlette, aver provato interesse per il libro della Grand, di cui proprio allora si dibatteva animatamente sulla *Pall Mall Gazette*.

Accanto a questa genesi più letteraria, a questo punto si deve ricordare un elemento autobiografico coincidente a questi temi, cioè la tournée negli Stati Uniti dei gemelli italiani (ovvero l’uomo con due teste) Giovanni e Giacomo Tocci.⁹ Pare che Twain sia stato influenzato dall’immagine stessa del *freak* — in effetti composto da due teste, quattro braccia e un tronco — nonché da un articolo scritto sul fenomeno e apparso su *Scientific American* il 12 dicembre 1891: in realtà, sia la tournée sia l’articolo apparvero nel 1891 e per questo motivo, senza che l’impatto della notizia e il conseguente interesse a scrivervi sopra una storia vengano negati, bisogna necessariamente risalire al racconto “The Siamese Twins” per trovare i primi segni dell’interesse di Twain per questo tema e le possibilità narrative che gli offriva.

Sempre in relazione al tema fondamentale della duplicità (gemelli, qualità opposte in personaggi altrimenti identici — Tom e Chambers che differiscono solo per il colore) vanno ricordati ancora due racconti, chiaramente costruiti come pendants l’uno dell’altro, benché risalgano a due date diverse: “The Story of the Bad Little Boy” e “The Story of the Good Little Boy”, rispettivamente del 1865 e del 1870.¹⁰

Si tratta di due brevi racconti, intensamente e pesantemente satirici non nei confronti dei due personaggi descritti ma del concetto di comportamento morale come viene inteso conformisticamente e astrattamente: nella vita, vuole dire Mark Twain beffardamente, non accade mai come nei libri per ragazzi delle Sunday Schools, delle scuole di catechismo, dove i “buoni” vengono insipidamente premiati e i cattivi crudelmente puniti. Chi ha della vita un’esperienza diretta, non mediata, di “sangue e sudore”, coraggiosamente affrontata, raggiunge una maturità, una pienezza, una comprensione negate a chi rimane nel solco passivo e conformistico di un moralismo seguito e accettato pedissequamente, senza dubbi. L’umorismo qui è a volte selvaggio, caustico, teso a sottolineare l’idiozia del comportamento di cieca sottomissione: ma al tempo stesso nasconde il panico di fronte a un mondo che ha perso ogni regola morale valida, un mondo

in cui le cose accadono per caso e dove gli sforzi dell'uomo per uscire da un comportamento teso unicamente all'autosoddisfacimento portano soltanto all'annientamento.

La distruzione di una norma morale valida viene bene espressa dall'immagine dell'esplosione che catapulta "the good little boy" nel cielo e ne sparge i frammenti in cinque contee.

Le due vicende narrate in questi racconti sono evidentemente parallele benchè tra la pubblicazione dell'una e dell'altra trascorrono cinque anni; vogliono rappresentare le due facce del comportamento di fronte alla regola, la trasgressione e l'accettazione. Termine di paragone in entrambi i casi è la vita come viene presentata (falsamente) "nei libri": le vicende reali non corrispondono a quelle libresche, sono anomale e inquietano il narratore.

"The Story of the Bad Little Boy" è la storia di Jim, che si svolge tutta in senso contrario alle aspettative del narratore, smentendo gli exempla tradizionali: la madre è "stout, not pious, not anxious on Jim's account", non diverrà strumento della conversione del figlio; la buona sorte di Jim in tutte le sue malefatte capovolge la norma di "those mild little books with marbled backs". Jim assume la sicumera e la sfrontatezza dell'impunito, "he ate that jam, and said it was bully, in his sinful, vulgar way", con i tratti tipici del monello twainiano, oscillante tra Tom Sawyer e Huck Finn (ma qui forse un po' più brutale e cinico), a spese del *moral boy* George Wilson (si noti come il nome richiami tradizionalmente il doppio). Anzichè la punizione delle sue colpe, alla fine Jim ottiene il successo e una "charmed life": "and now he is the infernalesst wickedest scoundrel in his native vilage, and is universally respected, and belongs to the legislature". La paradossale conclusione vuole essere umoristica, ma rimane il caos morale creato da questa eccezione alla regola, quasi preludente, con il masochismo del racconto gemello, al *Mysterious Stranger*.

"The Good Little Boy" presenta il negativo della stessa situazione in cui Jacob crede "in the good little boys they put in the Sunday-school books", e alla loro regola di comportamento conforma le proprie azioni: con poca, o nessuna, fortuna. "He was so honest that he was simply ridiculous": anche il narratore (e qui forse si avverte la distanza dalla storia precedente, la maggiore maturità e indipendenza dell'ironia) pare dileggiare l'ingenuità, la credulità, l'astrattezza di Jacob; il tono assunto dal narratore è un po' quello scanzonato e beffardo di Tom/Huck nei confronti dei coetanei "per bene". Ma anche Jacob, fino a un certo livello, comincia a prevedere che le cose non andranno troppo bene per lui: "he knew it was not healthy to be good" — le cose non funzionano come nei libri e Jacob va a controllare ...

Benchè Jacob sia trattato con sadismo, c'è un momento di com-

preensione (o di allentamento della satira) allorchè si constata che il suo sacrificio, come quello di un martire, non gli darà alcuna soddisfazione, neanche il sapore dolce di un peccato di vanità: "it pained him to think that if they put him in a book he wouldn't even see it". La ricompensa del suo ostinato e miope procedere nella strada della "carità", il suo smagato "pilgrim's progress", certo assai "conceited", dopo una vita meschina e piena di umiliazioni, gli verrà data da un barattolo di dinamite su cui si siede mentre tiene ai compagni un sermone esortandoli a non maltrattare i cani.

È impossibile non vedere nella dicotomia dei due caratteri, Jim e Jacob, una situazione tradizionalmente cara a Twain, spesso presente nelle sue opere narrative (si veda, ad esempio, la coppia Tom/Sid in *The Adventures of Tom Sawyer*). Questo pattern è ripreso con frequenza in *Pudd'nhead Wilson*: lo si riconosce soprattutto nella presenza e nei rapporti dei due differenti gemelli, Luigi e Angelo (significativamente uno biondo e l'altro bruno, uno astemio e l'altro bevitore, ecc.), nell'altra coppia di opposti, Tom e Chambers, in cui il primo è chiaramente il "cattivo", ma approfondito e arricchito, e il secondo è il "buono", ma un po' scialbo; infine nelle due stesse facce di Tom, lo schiavo e il padrone, la vittima e l'assassino.

Il personaggio di Roxana, unanimemente riconosciuto come una delle creazioni più vitali uscite dalla penna di Twain, e in assoluto il personaggio femminile più vero, più passionale e convincente del canone twainiano, trova un prototipo in un racconto precedente, "A True Story — Repeated Word by Word As I Heard it".¹¹ La protagonista, che racconta la propria storia nel dialetto nero del Sud (come Roxy in *Pudd'nhead Wilson*), è Aunt Rachel, "our servant, and colored", subito presentata come una donna forte, vitale: "She was of mighty frame and stature; she was sixty years old, but her eye was undimmed and her strength unabated". Allo stesso modo all'inizio di *Pudd'nhead Wilson* Roxy viene presentata così nelle sue linee essenziali: "She was of majestic form and stature, her attitudes were imposing and statuesque, and her gestures and movements distinguished by a noble and stately grace ..." (p. 8). Si veda anche l'accenno alla maestà della figura di Rachel: "... She towered above us, black against the stars".

Il racconto della sua vita — intensissimo nel vernacolo nero — viene provocato da una banale affermazione di Mr. C. (si suppone Clemens, l'interlocutore) a proposito del carattere sempre allegro di Aunt Rachel: "Aunt Rachel, how is it that you've lived sixty years and never had any trouble?" La risposta di Aunt Rachel, dapprima laconica, "Misto C —, is you in 'arnest?", dischiude con estrema dignità la tragedia personale dietro il suo grasso riso.

Anch'essa, come Roxy, esprime il suo consapevole orgoglio nero

di essere connessa con gli strati più antichi e “genteel” del Paese, il Maryland in questo caso. Aunt Rachel narra che la madre si attaccava orgogliosamente all’affermazione, ripetuta volentieri, “I wa’n’t bawn in the mash to be fool’ by trash’, I’s one o’de ole Blue Hen’s Chickens, I is!”, per porsi a un livello di superiorità nei confronti degli altri schiavi neri. Allo stesso modo Roxy si approprierà di pregiudizi aristocratici dei virginiani (First Families of Virginia) di Dawson’s Landing (come la mitologia del duello, per es.) per distinguersi dagli altri neri — stranamente, Roxy non utilizzerà l’argomento più ovvio, cioè il suo colore quasi bianco.

Così Aunt Rachel, ora cuoca a guardia della cucina, mostra il proprio risentimento e disprezzo nei confronti di un “platoon f’m a *nigger* ridgment”: “I was just a-bilin’! Mad? I was just a-boomin’! I swelled aroun’, an’ swelled aroun’; I just was a-itchin’ for ‘em to do somefin for to start me”.

Ma il suo racconto si concentra quasi subito, dopo un’essenziale, pregnante descrizione della vendita di una famiglia nera in un mercato di schiavi, sul rapporto tra madre e figlio — Aunt Rachel stessa e il suo ultimogenito Henry — separati dalla vendita e ricongiunti durante la guerra. Roxy amplierà il raggio di questo rapporto madre/figlio: all’origine della sua storia, infatti, e di tutta la vicenda di *Pudd’nhead Wilson*, sta la paura di Roxy di essere separata dal figlio, dopo la minaccia del padrone di vendere i suoi schiavi, e il conseguente scambio tra il proprio figlio e quello del padrone.

L’intensità del sentimento di Aunt Rachel, la sua forza di carattere e la separazione dal figlio sono l’eredità che Roxy raccoglierà, insieme alla profondità della comune lingua. Roxy sarà più mobile e sociale, più astuta e sfaccettata, ma il centro del personaggio sarà lo stesso appassionato e univoco sentimento materno.

Il racconto era apparso su *Atlantic* (Nov. 1874) grazie a Howells, che di esso ebbe a dire che lasciava “all other stories of slave life far behind”¹², mentre Twain non ne vide l’eccellenza, giudicando che esso “has no humor in it”, “rather out of my line”¹³.

L’unicità del racconto, della figura della vecchia nera protagonista sta nella nuova, penetrazione nel *soul* nero, bene espressa da Rowlette:

... The story succeeds and has lasted precisely because it aims not at stock comedy but at reflecting the true experience of a victim of slavery. In its presentment of the pathos of deep human misery it is a landmark in slave literature. And in Aunt Rachel, proud, dignified, tormented, but cheerful for all her suffering, it presents the literary godmother of Jim and Roxy¹⁴.

La prospettiva della narrazione tende ad allontanare il narratore e ad avvicinare la protagonista attraverso la sua rievocazione e l’inten-

sità dell'espressione: la storia infatti è rivolta da Aunt Rachel a un interlocutore che non è "I" ma soltanto un distante "Misto C —"; "Repeated word by word as I heard it", il sottotitolo, intensifica la concentrazione del lettore sul personaggio.¹⁵

Those Extraordinary Twins, cioè quello che rimane della voluminosa storia del MS Morgan dopo l'operazione riduttiva che ne distaccò *Pudd'nhead Wilson*, apparve, insieme a quest'ultimo, nella prima edizione americana del 1894, ma non in quella inglese. È stata spesso addotta una ragione strettamente economica per questa pubblicazione, visto che le pagine di *Those Extraordinary Twins* potevano rappresentare un ulteriore guadagno per Twain, a quel tempo impegnato a far fronte ai debiti derivati dall'affare relativo alla stampatrice Paige.

Nella forma in cui è stato pubblicato è composto di dieci capitoli, con un'introduzione e note finali ("Final Remarks"). La storia, parallela a quella di *Pudd'nhead Wilson*, segue i "conglomerate twins" Luigi e Angelo Cappello (in qualche edizione Capello) dal loro arrivo a Dawson's Landing fino alla condanna all'impiccagione dell'uno, che ovviamente è l'epilogo per entrambi, visto che i due gemelli qui sono ancora il *freak* della narrazione iniziale, cioè l'essere a due gambe, un tronco, ma quattro braccia e due teste (che, agendo autonomamente, anche qui danno vita a vivaci, ma stereotipati, episodi).

La storia, pur avendo la presenza coerente di un inizio e di un epilogo, appare inconsistente e senza una direzione precisa, si sofferma su alcuni lunghi episodi, includendo personaggi che non hanno futuro.

S'inizia con l'attesa dell'arrivo dei gemelli a Dawson's Landing, ripetuta con variazioni alla fine del cap. V di *Pudd'nhead Wilson*, e nei primi due capitoli viene approfondita la scena del loro incontro con la famiglia Cooper di cui sono ospiti. Il dialogo, specialmente quello sostenuto da Patsy Cooper, Rowena e Betsy Hale, appare l'elemento più vivace, ma andrà perduto, nella versione extrapolata, per la sparizione (o la diminuzione del tempo di presenza sulla scena) di alcuni personaggi operata da Twain, come accade in particolare a Rowena (personaggio nato protagonista ma diventato poco più di una spalla, appena evidenziata dal resto della famiglia). Si tratta soprattutto di scene nei capitoli I (l'arrivo dei gemelli, la sorpresa di fronte al *freak* e lo sciogliersi in un vago atteggiamento marmesco e protettivo dalle facili reazioni), II (la colazione del mattino seguente, con Mrs. Cooper alle prese col problema pratico di come rivolgersi al *freak*), V (il processo ai gemelli: la scena del giudice che interroga Patsy Cooper e le esilaranti risposte di questa e dell'amica Betsy), VII (Patsy cura la ferita di Angelo; Luigi è già diventato Looy per la famiglia), VIII (Betsy cura Luigi). Queste scene s'incentrano tutte su una comicità leggera,

fresca, ingenua, che si serve di una lingua sapida, vernacolare, amante dei paradossi: le due donne diventano riuscite caricature del “tipo” della *gossip*, le pettegole del villaggio, caustiche ma generose.

È interessante includere tra i documenti della genesi di *Pudd'nhead Wilson* un prezioso taccuino di appunti (chiamato *Notebook for the Year 1892*) custodito dallo Humanities Research Center dell'Università del Texas a Austin, non ancora pubblicato, che raccoglie le annotazioni che Twain prese quell'anno, trascorso per lo più a Firenze (con soggiorni in Germania e frequenti traversate atlantiche per affari), in circa 130 pagine scritte per la maggior parte a matita. Si tratta di annotazioni di carattere vario, che vanno da prime estemporanee stesure di schizzi e aneddoti, descrizioni di visite, note diaristiche, a elenchi di commissioni, orari ferroviari, indirizzi, elenchi di vocaboli italiani (verbi irregolari) da imparare, rapide annotazioni di idee, ecc. Una parte riguarda l'ideazione, la composizione, le manipolazioni di *Pudd'nhead Wilson*. Circa 750 parole costituiscono una serie di note riguardanti la stesura di una parte di *Pudd'nhead Wilson*, quella riguardante il delitto di Tom (la precisa concatenazione degli eventi e dell'alibi, con estrema attenzione al problema tempo, alla maniera di una classica *detective story*), i gemelli e alcune loro avventure, in gran parte non conservate nell'ultima stesura del romanzo, e le ultime mosse di Wilson per arrivare alla risoluzione del mistero.

Il copyright appartiene alla University of California Press e alla Mark Twain Foundation, per cui il taccuino non può essere riprodotto fino alla pubblicazione da parte dei proprietari.¹⁵

L'attenzione a fonti eterogenee del romanzo, a tappe anche minori nella sua genesi vuole sottolineare l'interdipendenza dei vari testi twainiani, attraverso l'evoluzione e la sfaccettatura dei temi e delle forme che hanno in comune. Gli elementi costituenti di *Pudd'nhead Wilson*, soprattutto quelli tematici, non vanno considerati separatamente, in quanto la forza e l'originalità del romanzo, e quindi la sua ricchezza e il suo interesse per il lettore, stanno proprio nei modi in cui le parti si uniscono in un tutto, nella sua varietà di forme apparentemente isolate ma in realtà strettamente connesse. I fatti narrati separatamente risultano poi concatenati fino a formare la struttura circolare del romanzo, che come accade nei *tall tales*, collega la premessa col finale, eliminando con un colpo solo i segmenti centrali che via via si sono venuti formando.¹⁶

Non si sono di proposito qui analizzati gli stretti rapporti tematici e strutturali, oltre che con gli altri “Mississippi novels”, con *The Prince and the Pauper* (1882) (con la coppia di ragazzi simili, lo scambio, la presenza di due diversi destini modificati da un intervento umano, ecc.), con *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) (in cui il protagonista con l'uso della scienza moderna vuole modificare le

chiuse ed oscure strutture del mondo medievale, senza riuscirci), e di alcuni racconti (come “The Man That Corrupted Hadleyburg” e “The \$30.000 Bequest”), che richiedono uno spazio e un’attenzione che esulano dai limiti di questa “lettura”.

II. IL TEMA DEL RAZZISMO

Pudd'nhead Wilson è un romanzo che quietamente sgretola non l'istituzione della schiavitù (al tempo in cui fu pubblicato la schiavitù era stata abolita legalmente da decenni), ma i vari elementi costitutivi ancora esistenti (sopravvissuti alla guerra di secessione e in florido stato di salute) del razzismo che formavano quell'atteggiamento di prevenzione nei confronti della razza nera che in realtà continuava la schiavitù.

Il primo elemento disgregatore è rappresentato dalla coppia di personaggi Tom e Chambers (v. sotto, capitolo sui personaggi) che si scambiano la razza cui appartengono come si scambiano gli abiti e i ruoli che sostengono a Dawson's Landing (v. lo scambio degli abiti tra Tom Canty e il principe in *The Prince and the Pauper*). La razza non è più un dato individuale fisso, innato, immutabile, ma viene presentato come una caratteristica mobile, costruita con elementi esterni all'essere umano: abiti, esposizione a lingua e comportamenti di un dato gruppo sociale, istruzioni, abitudini. Tom, che per quasi tutto il romanzo è l'eroe (o il *villain*) bianco, viene apertamente presentato come appartenente alla razza nera all'inizio e alla fine: apertamente, perchè il suo passaggio da una razza all'altra non è una scoperta o una sorpresa per il lettore, ma un dato di cui egli viene subito a conoscenza.

La stessa cosa accade all'altro personaggio suo doppio, Chambers, che viene presentato come bianco e ritorna tale dopo che per la maggior parte del romanzo agisce come un personaggio nero.

L'elemento distintivo delle razze più appariscente è il colore, ma esso è *così appariscente* ed esterno che nel romanzo viene in pratica paradossalmente *ignorato*, costituendo in questo modo un altro elemento disgregatore del razzismo: il colore è solo apparenza, non ha sostanza, non ha un'essenza, non può dar luogo a differenziazioni. Come in uno scherzo, o mascherata, Tom prende il posto di Chambers e poi riprende il proprio, e così Chambers, in un vertiginoso ballo in costume che con l'apparenza scherza.

Una serie di “apparenze” decostruisce l'immagine del nero: la voce

- piace dei capricci e delle crudeltà di Tom; questo aspetto masochistico viene in parte delegato a Chambers, che per carattere più vi si adatta;
3. i ruoli si complicano quando Roxy rivela a Tom la verità; entrambi allora si comporteranno nei rispettivi confronti in due modi distinti: quando sono soli, come madre e figlio, neri entrambi, senza finzioni né ritegni, l'autorità tra i due chiaramente appannaggio di Roxy, che diventa qui una figura autoritaria e quasi sadica nei confronti del figlio, ridotto a un animale addomesticato attraverso la paura e le minacce (si badi che a questo punto della storia Roxy è una schiava liberata, mentre Tom è in realtà uno schiavo di proprietà dei Driscoll). In presenza d'altri continuano il gioco delle apparenze comportandosi come padrone bianco ed ex-schiava nera, in cui l'autorità e l'obbedienza sono ovviamente dovute al bianco;
 4. Tom vende Roxy, fingendosi i due rispettivamente padrone e schiava; nella realtà, Roxy è spinta a questa dolorosa finzione da un acuirsi del suo amore materno e dal suo vivace senso pratico (vuole così pagare i debiti di gioco di Tom per permettergli di essere reintegrato nel testamento di Driscoll, e mantenere nel contempo per sé certi vantaggi economici che derivano da un suo ricatto al figlio);
 5. la finzione continua nel viaggio di Roxy verso la piantagione, dove il nord risulta invece essere il sud ("down the river") e il luogo e le persone non sono quelle che dovrebbero essere;
 6. dopo la fuga Roxy, nera come identità ma bianca d'aspetto, deve annerirsi il viso per *mascherarsi* e non sembrare la schiava nera fuggita (di cui è stata diramata una descrizione); in più, si traveste da uomo; si noti anche che Roxy è una nera libera, ma creduta schiava dal padrone che l'ha acquistata da Tom, e come tale ricercata e inseguita: si ha quindi il paradosso di una donna libera e bianca d'aspetto che si traveste da nera per non essere ritrovata da un uomo che crede di averla comprata ma in realtà non la possiede;
 7. Tom, già complessa figura di schiavo nero dall'aspetto bianco, cresciuto come bianco e padrone, scopertosi, in seguito alle rivelazioni di Roxy, in realtà nero e schiavo, e contagiato da questa consapevolezza al punto da trasformare il proprio comportamento, decide di darsi al furto travestendosi in vari modi, da donna nera, giovane o vecchia, raggiungendo in questo modo una somma di travestimenti difficilmente sostenibile;
 8. anche i gemelli italiani Luigi e Angelo paiono sottostare alla legge della presenza di apparenze che nascondono una diversa realtà: a un certo punto della storia sono costretti dall'ostilità dei cittadini di Dawson's Landing a uscire solo di notte, di nascosto, innocenti dei crimini di cui sono accusati (menzogne, simulazione di pos-

mondo nero, confondendovisi e confondendoli: Tom riunisce in sé i due mondi, vivendo prima nell'uno e poi nell'altro (il padrone bianco Tom che diventa lo schiavo nero Chambers), ribaltando così l'esperienza diretta del razzismo.

In ciascuno dei due mondi Tom mostra la propria ostilità nei confronti dell'altro. Roxy, pur essendo biologicamente quasi bianca, viene socialmente e culturalmente relegata alla razza nera. Ma la sua bivalenza di appartenenza è data anche da più sottili legami psicologici: Roxy trasforma il proprio figlio in un bianco, e, pur trattandolo come il padrone, proietta in lui la propria parte di razza bianca. Il rapporto si complica ancora di più quando essa rivela a Tom la vera identità e condizione di lui; allora sperimenta la reale consistenza della razza, plasmata a piacere dalle sue mani (è Roxy che trasforma il figlioletto Chambers in Tom, e poi Tom in Chambers). Il messaggio ancora una volta è chiaro: non è la natura che presiede alla differenziazione razziale, è Roxy che modella con la sua semplice astuzia le caratteristiche razziali del figlio. E, al posto di Roxy, allo stesso modo, si può mettere il mondo esterno, Dawson's Landing. L'arma dell'ironia, che pervade tutta l'opera, è profondamente presente nello sviluppo della struttura, e quindi nell'opera disgregatrice; indissolubilmente legata alle vicende di Tom, di Pudd'nhead Wilson e del villaggio di Dawson's Landing,¹⁸ serve ad evidenziare il grottesco, l'insostenibile dei rapporti razziali.

Il narratore, al di là della costruzione romanzesca, scende in campo con aperti commenti ironici sul razzismo. Si veda per esempio quello su Driscoll, il padrone di schiavi: "He was a fairly humane man, toward slaves and other animals; he was an exceedingly human man toward the erring of his own race" (p. 9), o la descrizione della reazione degli schiavi quando apprendono che non saranno venduti *down the river* ("I will sell you *here*", dice Driscoll):

The culprits flung themselves prone, in an ecstasy of gratitude, and kissed his feet declaring that they would never forget his goodness and never cease to pray for him as long as they lived. They were sincere, for like a god he had stretched forth his mighty hand and closed the gates of hell against them. He knew, himself, that he had done a noble and gracious thing, and he was privately well pleased with his magnanimity; and that night he set the incident down in his diary, so that his son might read it in after years and be thereby moved to deeds of gentleness and humanity himself. (p. 12)

Mirabile passo che include in sé la forma di polivalenza che sta alla base del romanzo: l'ironia del primo periodo ha per oggetto l'ingenuità degli schiavi (e di riflesso l'ipocrisia dei bianchi) e la loro condizione d'inferiorità che producono l'atteggiamento sciocco e servile (e talvolta un po' ipocrita) dei neri. La situazione si ribalta nel terzo pe-

riodo, dove l'oggetto dell'ironia è Driscoll, il padrone bianco, e si colpisce la *sua* ingenuità e le conseguenze che essa avrà; attraverso l'oggetto del diario l'ironia si trasferisce sul figlio: doppia ironia, perché questi (cioè Chambers, come verrà chiamato e trattato il figlio di Driscoll) non potrà certo mettere in atto, e nemmeno leggere, gli insegnamenti del padre, perché vivrà da schiavo nella propria casa. Questo esempio di visione ironica del problema del razzismo è paradigmatico di tutto il romanzo. La visione oscilla tra due toni, quello della commedia e quello della tragedia, continuamente ripresentando la vicenda nella sua profonda polivalenza. La *miscegenation*, l'incrocio tra le due razze, è l'atto fisico che produce questa polivalenza. Da una parte esso è visto come un'accettata diversione sessuale (commedia) dei maschi bianchi nei confronti degli schiavi; dall'altra, per i neri, è fonte di dolore e abuso (tragedia): l'artificiale linea proibita del colore viene oltrepassata in questa trasgressione sia del codice umano del rispetto e della convivenza, sia di quello disumano della schiavitù e della prevaricazione. Come dice A. Turner,

Slavery and caste shape not only society and its institutions, but individuals also, ... instead of being merely a social phenomenon, miscegenation is a matter of life and a matter of death among human beings.¹⁹

La linea di confine del colore diventa con la *miscegenation* un elemento d'indissolubile unione tra le due razze, coinvolgendo biologicamente anche l'umanità futura, con i loro discendenti: al di là delle precarie costruzioni sociali di una determinata epoca (v. la schiavitù nel Sud degli Stati Uniti della prima metà del XIX secolo). Così anche la commedia e la tragedia della vita si fondono in Tom, che in *Pudd'nhead Wilson* rappresenta la *miscegenation* in carne viva. In lui, e quindi nel romanzo, l'"atteggiamento", che diventa problema razziale, è sentito e vissuto coinvolgendo l'esperienza razziale sia dei bianchi sia dei neri, universalizzata nell'esperienza della vita umana.

Questo contrasto chiave tra apparenza e realtà, che è alla base della vicenda sia di Tom sia di Pudd'nhead Wilson, è presente in vari importanti elementi del romanzo:²⁰

1. la sostituzione dei bambini, in cui il simbolo dello scambio di due esistenze e culture (inclusa la lingua) differenti sarà rappresentato dai diversi vestitini: la camicia dello schiavetto sostituita con le elaborate eleganze dei pizzi del figlio del padrone;
2. nel rapporto tra Roxy e Tom s'instaura una mistificazione che rientra in questa categoria: Tom, in realtà schiavo nero come Roxy, richiama a poco a poco su di sé un timoroso rispetto dell'autorità da parte di Roxy: si crea un incongruo legame madre-figlio e schiava-padrone tra i due; Roxy quasi masochisticamente si com-

piace dei capricci e delle crudeltà di Tom; questo aspetto masochistico viene in parte delegato a Chambers, che per carattere più vi si adatta;

3. i ruoli si complicano quando Roxy rivela a Tom la verità; entrambi allora si comporteranno nei rispettivi confronti in due modi distinti: quando sono soli, come madre e figlio, neri entrambi, senza finzioni né ritegni, l'autorità tra i due chiaramente appannaggio di Roxy, che diventa qui una figura autoritaria e quasi sadica nei confronti del figlio, ridotto a un animale addomesticato attraverso la paura e le minacce (si badi che a questo punto della storia Roxy è una schiava liberata, mentre Tom è in realtà uno schiavo di proprietà dei Driscoll). In presenza d'altri continuano il gioco delle apparenze comportandosi come padrone bianco ed ex-schiava nera, in cui l'autorità e l'obbedienza sono ovviamente dovute al bianco;
4. Tom vende Roxy, fingendosi i due rispettivamente padrone e schiava; nella realtà, Roxy è spinta a questa dolorosa finzione da un acuirsi del suo amore materno e dal suo vivace senso pratico (vuole così pagare i debiti di gioco di Tom per permettergli di essere reintegrato nel testamento di Driscoll, e mantenere nel contempo per sé certi vantaggi economici che derivano da un suo ricatto al figlio);
5. la finzione continua nel viaggio di Roxy verso la piantagione, dove il nord risulta invece essere il sud ("down the river") e il luogo e le persone non sono quelle che dovrebbero essere;
6. dopo la fuga Roxy, nera come identità ma bianca d'aspetto, deve annerirsi il viso per *mascherarsi* e non sembrare la schiava nera fuggita (di cui è stata diramata una descrizione); in più, si traveste da uomo; si noti anche che Roxy è una nera libera, ma creduta schiava dal padrone che l'ha acquistata da Tom, e come tale ricercata e inseguita: si ha quindi il paradosso di una donna libera e bianca d'aspetto che si traveste da nera per non essere ritrovata da un uomo che crede di averla comprata ma in realtà non la possiede;
7. Tom, già complessa figura di schiavo nero dall'aspetto bianco, cresciuto come bianco e padrone, scopertosi, in seguito alle rivelazioni di Roxy, in realtà nero e schiavo, e contagiato da questa consapevolezza al punto da trasformare il proprio comportamento, decide di darsi al furto travestendosi in vari modi, da donna nera, giovane o vecchia, raggiungendo in questo modo una somma di travestimenti difficilmente sostenibile;
8. anche i gemelli italiani Luigi e Angelo paiono sottostare alla legge della presenza di apparenze che nascondono una diversa realtà: a un certo punto della storia sono costretti dall'ostilità dei cittadini di Dawson's Landing a uscire solo di notte, di nascosto, innocenti dei crimini di cui sono accusati (menzogne, simulazione di pos-

nesso e poi di furto del prezioso pugnale, furti vari nel villaggio, infine dell'assassinio di Driscoll).

In realtà, gli elementi che si possono raggruppare sotto questa categoria sono innumerevoli, tanto da formare un disegno di base all'interno del romanzo, come bene esprime Schell:

In the course of going from its conventional beginning to its conventional ending, the plot moves through a series of increasingly more complex scenes, all of which have in common a concern with the difference between appearance and reality.²¹

Non importa, quindi, quanti esempi si danno e quali bensì il fatto che il romanzo nei suoi vari aspetti mostra continuamente la presenza dell'ambiguità come qualità intrinseca. Il problema s'impone infatti sulla schiavitù, vista da un lato come istituzione credibile e concreta, calata nel mondo reale e quotidiano, dall'altro come ruolo sostenibile a piacere come maschera o travestimento. Il gioco su cui si basa il romanzo, e che diventa a un certo punto tragedia, è infatti il continuo passaggio dall'una all'altra posizione. La tragedia è per i personaggi implicati (Roxy e Tom, rappresentanti degli schiavi neri), mentre l'esplorazione del mondo della schiavitù si risolve quasi farsescamente, rivelandone l'inconsistenza e le apparenze, appunto, sulle quali si fonda la sua esistenza.

III. LA DIMENSIONE SPAZIALE

Pudd'nhead Wilson è uno dei romanzi di Twain in cui la presenza del Sud è più profonda e drammatica.²¹ Non solo l'ambientazione è tutta sul Mississippi — quasi esclusivamente a Dawson's Landing, immaginaria solo nel nome, essendo gemella di Hannibal, Missouri — ma i temi fondamentali (schiavitù e razzismo, rapporti tra bianchi e neri, il peso e l'ideale della tradizione aristocratica virginiana) sono quelli del Sud, qui forse acuiti dalla tinta di dolore e di tragedia che continuamente traspare dalle maglie della storia — benché essa sia spesso vivace, umoristica, avventurosa. È un Sud familiare al lettore che conosce il mondo romanzesco di Twain, ma alcune peculiarità importanti saltano subito all'occhio: da un lato, questo mondo meridionale si interiorizza — dapprima rinchiudendo i personaggi, e le loro storie entro i muri di una stanza, poi concentrando l'ambiente in una narrazione in dialetto (in cui sono solo le caratteristiche della parlata che creano intorno un ambiente), in una insistenza esclusiva

sui temi del Sud, con effetto talora soffocante. Il soffermarsi sui fatti, morbosi e tragici, di una famiglia in decadenza, toccandone gli intimi recessi, rivelandone drammaticamente i segreti, esplorando il bianco, il nero e l'*in-between* nell'arco di un'estate meridionale, tesa e violenta, fa pensare a Faulkner, al mondo chiuso, rovente, senza scampo di Yoknapatawpha. Questo situare tante scene importanti all'interno di una stanza (come le scene roventi tra Tom e Roxy a casa Driscoll, nella *haunted house* di Roxy e nella stanza d'albergo di St. Louis, lo scambio dei bambini effettuato da Roxy nella propria stanzetta, con il lungo monologo che come una spirale tende all'interiorizzazione, la scena del processo nell'aula del tribunale, l'uccisione di Driscoll nella sua stanza, le lunghe discussioni a casa di Wilson ...) intensifica la portata dei temi trattati, escludendo, insieme al mondo esterno, anche l'alternativa o la risoluzione, e anche l'allentarsi della tensione drammatica in un tono di commedia (che in Twain ha solitamente una connotazione di spazio aperto, di movimento libero).

L'azione si rinchiede in un dialogo (o monologo) che limita il movimento dei personaggi nella concentrazione dell'espressione e diviene in questo modo un serrato approfondimento, anche emotivo, del tema. Si veda, come esempio, la tensione di una scena come quella del dialogo tra Tom e Roxy nella stanza d'albergo a St. Louis (cap. XVIII): la carrellata, seguendo le due figure, restringe il campo dall'aperto (una via della città di notte, sotto la pioggia) via via all'interno dell'albergo fino alla stanzetta, di cui viene *chiusa a chiave la porta*, poco illuminata e impersonale; l'attenzione del lettore viene concentrata sulla cadenza tragica, dolorosa, minacciosa del racconto di Roxy, nel rannicchiarsi pavido e stizzoso di Tom; i due personaggi sono imprigionati in una trappola che li sprema e li lacera, finchè perdono ogni connotazione e rimangono due forze che lottano per so-praffarsi.

La seconda caratteristica sopraccennata è di tipo ritmico, anzichè strettamente spaziale, ed è la funzione che assume il Mississippi, sempre al centro delle narrazioni del Sud di Mark Twain, dove esso dà un forte, inarrestabile ritmo di un fluire naturale, di uno scorrere allontanandosi impercettibilmente e definitivamente, in una fuga e caccia continua, da una storia all'altra. Qui, al contrario, il Mississippi diventa un veicolo per frenetici, macchinosi, disperati spostamenti tra Dawson's Landing e St. Louis, è la temuta strada che porta gli schiavi nelle terribili piantagioni di cotone "down the river", materializza la consapevolezza di Roxy di essere stata crudelmente ingannata dal figlio, dopo aver rappresentato, quando essa era cameriera di battello, il mondo in cui è invecchiata, s'è ammalata, ha perso la fortuna e la speranza. Il fiume è il mondo esterno, oscuro e distaccato, da cui compaiono all'improvviso — col battello di mezzanotte ... — e in

cui altrettanto repentinamente scompaiono, gli ineffabili, mozartiani gemelli italiani.

Il Mississippi “porta” i personaggi, come una lunga mano estranea appartenente a un mostro ignoto (un Mysterious Stranger), indifferente alla volontà e ai desideri dei personaggi: li muove secondo il proprio capriccio come pezzi di un imprevedibile partita a scacchi.

Questo stringato appartarsi dell’azione, questo richiudere fuori voci e colori della strada, questa ricerca, nell’essenzialità dell’interno, di una forza più profonda e più netta nell’interazione umana, da un lato; e dall’altro la funzione meccanica, fatale, disumanizzante che la presenza del Mississippi assume, diventano, nello svolgersi del romanzo, via via fino alle ultime lente scene conclusive (prima scena del processo, in aula; scena notturna in casa di Wilson, in cui egli arriva alla soluzione del mistero; seconda scena del processo) la tonalità dominante del romanzo.

La presenza del fiume è fondamentale: mentre in *Huckleberry Finn* è visto come un mezzo di libertà, un palcoscenico di libera espressione per Jim e Huck, qui esso diventa una cupa presenza negativa. Il Mississippi è prima di tutto un veicolo di comunicazione con il mondo esterno, il rapporto stesso con il mondo, ma da questo rapporto nasce soltanto squilibrio, insicurezza, violenza per il mondo dorato di Dawson’s Landing — mondo chiuso e gretto, preoccupato di difendere la propria immobilità, che non viene risvegliato, o migliorato dall’agitato contatto con l’esterno. Il fiume stesso, attraverso i vari personaggi che di esso si servono, entra direttamente nella vicenda: le First Familis of Virginia (viaggi d’affari), Tom (infruttuosa esperienza di studio nell’Est, frequenti viaggi a St. Louis per gioco, per piazzare la refurtiva, per vendere la madre, infine per costruirsi un alibi per il delitto), Roxy (lavoro sui battelli, che si concluderà con la perdita della salute e dei risparmi, tragica esperienza di schiavitù in una piantagione del Sud), David Wilson (arrivo dall’Est all’inizio del romanzo — cattivo affare per sé e in fondo per la cittadinanza), i gemelli italiani (rapido arrivo e partenza, breve parentesi di fratellanza tra mondo esterno e Dawson’s Landing, che fallirà).

Il fiume, quindi, come veicolo d’entrata, di esperienza, di scambio col mondo “fuori” (esterno certamente al chiuso microcosmo di Dawson’s Landing, anche se alla fine la situazione di paralisi morale verrà estesa almeno a tutto il Sud) è ben lontano dall’essere una strada per la libertà. È anzi fonte di minaccia dell’ordine interno di Dawson’s Landing, ma non per portarvi giustizia o verità, bensì per ampliarne e confermarne i mali.

Se la schiavitù a Dawson’s Landing è un’istituzione totalmente accettata e fonte di quotidiana tragedia nello stesso tempo, per lo meno non sembra essere così disumana e paurosa come viene attuata

“down the river”, l’inferno con cui si minacciano gli schiavi ribelli all’ordine (e il fiume stesso compare come parte del nome di quest’inferno).

Se per la schiava liberata Roxy il Mississippi ha rappresentato per otto anni un mondo in cui poter lavorare con entusiasmo e profitto e gustare la propria libertà, in realtà le ha poi mostrato il suo vero volto: al termine di questo periodo Roxy si trova senza il denaro faticosamente risparmiato — sicurezza per la sua vecchiaia —, senza salute né lavoro, costretta a meschini espedienti per sopravvivere nel mondo che aveva lasciato. Finirà venduta “down the river” da dove fuggirà per ritornare a Dawson’s Landing — centro del mondo — distrutta nella sua vitalità, vendicatrice disincantata, avviata ormai verso un precoce appassimento.

Rowlette²² nota nel fiume sia l’aspetto cupo, apportatore di morte (*life-in-death, death by drowning*), sia la sua interessante parte nella struttura della narrazione: “Images of the river interlace some of the book’s most imaginatively intense episodes”, come ad esempio la scelta di Roxy di scambiare i bambini, la vendita di Roxy, l’attesa dei gemelli, l’assassinio di Driscoll, ecc. Si insiste sull’annegamento, il potere annientante del fiume, come tragica soluzione per Roxy e il figlio quando sono minacciati di essere venduti e separati (suicidio anche come grido di protesta per l’impotenza della propria condizione), poi come burla, macabra finzione inscenata dai ragazzi del villaggio, e ancora quando Roxy, dopo essersi ribellata al guardiano degli schiavi, fugge dalla piantagione.

Forse il dettaglio più fine che Mark Twain ci dà di questa nuova immagine — cupa, amara, inesorabile, impietosa — del fiume è la condanna finale di Tom a essere venduto come schiavo “down the river”: dettaglio che diventa anello fondamentale di raccordo con l’inizio della storia (Roxy scambia i bimbi nel timore che il proprio figlio sia venduto “down the river”) e in tal modo fa della limitata vicenda personale un paradigma dell’umana impotenza. Tom non sfuggirà al suo destino né per mezzo degli sforzi della madre, né con i suoi, né con l’aiuto della fortuna. La sovrastante minaccia iniziale, non elusa dai progetti di annientamento nel fiume o di scambio di vestiti e destini, diventa alla fine, con l’opportuna modificazione del finale da parte di Mark Twain²³, l’inappellabile condanna al tribunale, profondamente ingiusta nel tentativo di fare giustizia, in quanto lesiva di fondamentali diritti e dignità umani — in nome della legge.

L’immagine del Mississippi si trasforma in una corrente sotterranea, implacabilmente diretta “down the river”, verso la distruzione dell’uomo — delle sue speranze e dei suoi sforzi (come esemplificato dai viaggi di Roxy e di Tom): come una forza costringitiva intorno al piccolo, vulnerabile nucleo umano, ma forse più di questo microcosmo

esso esprime la condizione dell'uomo.

Il luogo concreto in cui si svolge la storia di *Pudd'nhead Wilson* è Dawson's Landing, villaggio sulla sponda destra del Mississippi, non lontano da St. Louis. Viene introdotto immediatamente da una didascalia, quasi una lettura d'una fotografia, cui fa seguito una descrizione nel contempo realistica e fantasticamente evocatrice, presentata dal narratore extradiegetico, con una prospettiva quasi aerea (forse potremmo definirla, ante litteram, cinematografica, una collaborazione tra letteratura e cinema): partendo da un campo amplissimo e distante ("On the Missouri side of the Mississippi, half a day's journey, per boat, below St. Louis", p. 3), si avvicina gradualmente, presenta dall'alto il panorama delle case fino a posarsi sulla figura del gatto tra i vasi di fiori, poi riprende l'immagine della strada fino ad ampliarsi in quella del fiume, fino all'orizzonte. Si ha quindi una chiara struttura della descrizione del luogo del romanzo (panorama dall'alto-case-gatto-strada-fiume) che suggerisce già un movimento importante, di avvicinamento e distacco, successivo e ritmico. Seguiranno questo ritmo i movimenti pendolari di Tom da e per St. Louis, quelli di Roxy sul Mississippi, l'arrivo e la partenza dei gemelli italiani.

L'aggettivo *slave-holding* (p. 4) nel passo che continua la descrizione rappresenta sia l'introduzione di un altro livello del romanzo, quello in cui si svolgerà una *tragedia*, sia una carrellata dei principali personaggi locali, cioè la descrizione di Dawson's Landing sotto l'aspetto umano. Al termine (dopo che York Leicester Driscoll, Mrs. Rachel Pratt, Pembroke Howard, Colonel Cecil Burleigh Essex, Percy Northumberland Driscoll e signora, in pompa sono sfilati) poche righe introducono i tre nuovi personaggi, che saranno i protagonisti della storia, i "two boy babes", ancora senza nome, e "Mr. David Wilson", sbarcato fresco fresco dall'Est. L'introduzione di David Wilson a questo punto funge anche da occhio/obiettivo, regolato con la distanza dell'osservatore extradiegetico che inquadra la prima scena veramente interna al luogo e al romanzo, perdendo questa distanza a mano a mano che Wilson da osservatore diventa un personaggio interno (a un certo punto assumerà la funzione di narratore intradiegetico), cioè *Pudd'nhead Wilson*, quale si trova a essere dopo la prima scena (di attribuzione della maschera) che si svolge tra lui e gli sfaticati del villaggio.

Dopo le tre battute pronunciate all'inizio della scena ("I wished I owned half of that dog". "Why?" somebody asked. "Because I would kill my half". p. 5) Wilson diventa un personaggio già accettato all'interno della storia, al punto che il lettore segue il resto della scena (gli sfaccendati che discutono ottusamente di Wilson, cercando di dargli una definizione) opponendo alla visione distorta e limitata che questi

hanno di Wilson una sua propria conoscenza del personaggio. Il lettore, cioè, ha capito l'umorismo sottile di Wilson nella sua battuta e questo gli serve da lente per vedere, filtrato in una giusta focalizzazione, il resto della scena: a questo punto, ormai la descrizione umana di Dawson's Landing (formalmente poco più che un dialogo tra questi sfaccendati) non è più effettuata dall'esterno, ma da una particolare angolazione interna, non identificata in un narratore intradiegetico ma vicina a quella del personaggio Wilson.

Pertanto questa prima, e forse unica, descrizione dell'ambiente (fisico e poi umano) del romanzo da un lato possiede la scarna oggettività di una mappa, dall'altro mostra i rapporti profondi che intercorrono tra narratore, personaggi e lettore attraverso la descrizione dell'ambiente.

Dawson's Landing rimane il luogo reale in cui si svolge tutta l'azione del romanzo, con poche eccezioni,²⁴ marcatamente il cap. XVI e il cap. XVIII entrambi ambientati a St. Louis; altrove gli spostamenti dell'azione si concludono rapidamente con un ritorno al centro (cap. V, VIII, X, XII, XV); tre capitoli contengono più o meno estese narrazioni ambientate altrove e raccontate dagli stessi protagonisti (cap. VI, storia dei gemelli in Europa; cap. XI, storia del pugnale dei gemelli; cap. XVIII, storia della schiavitù e fuga di Roxy dal Sud). Due importanti spostamenti di luogo sono contenuti nella Conclusione, in contrasto col movimento di arrivo dei capitoli introduttivi: la partenza dei gemelli per l'Europa, come rifiuto dell'esperienza americana, e la partenza di Tom, ora ridiventato Chambers, venduto come schiavo dai creditori "down the river", dopo il fallimento del suo tentativo di far parte del mondo di Dawson's Landing.

Da questo schema di movimenti spaziali emerge un elemento importante del romanzo (forse in opposizione a molte altre opere di Twain), cioè la staticità, l'immobilità, la concentrazione dell'azione nello spazio chiuso e isolato di Dawson's Landing, qualità che esprime l'oppressione, la disperazione, l'insolubilità del problema razziale nel Sud (si badi, trent'anni dopo l'emancipazione degli schiavi) e che si svolge e sviluppa nel villaggio.

Si noti che alcune grandi scene chiave si svolgono all'interno di una stanza, dove ci si concentra a pensare, dove ci si deve riunire per prendere decisioni, dove ci si nasconde, dove si è costretti a vivere. Si veda, ad esempio, la scelta di Roxy di sostituire i bambini, tutta vissuta all'interno della propria stanzetta, di notte, e di nascosto dagli altri (cap. III); e ancora, Roxy e Tom che si incontrano per un colloquio clandestino nella casa disabitata dove si è rifugiata Roxy, e lì viene rivelata la vera identità di Tom (cap. IX); Pudd'nhead Wilson che scopre la soluzione del mistero durante una notte di riflessione e di tentativi nel chiuso della sua stanza (capp. XX-XXI); Wilson stesso

spiegherà l'enigma ai concittadini stipati nel chiuso dell'aula del tribunale (cap. XXI); in una stanzetta d'albergo a St. Louis Roxy racconta a Tom la sua dolorosa esperienza "down the river", di notte (cap. XVIII), isolata anche da una pioggia torrenziale ... Non a caso quasi tutte queste scene si svolgono di notte, e all'immagine dell'oscurità e del chiuso si accosta l'impressione della concentrazione mentale solitaria di fronte a un problema, un raccogliersi in se stessi isolandosi dall'esterno, e spesso anche l'idea del nascondersi: tutto ciò acuisce e addensa l'effetto claustrofobico.

Per necessità d'intreccio, l'incontro cruciale tra Tom e Roxy, sia per quanto riguarda la vendita sia per quanto riguarda il ritorno, doveva avvenire in un luogo che non fosse Dawson's Landing: St. Louis si adattava al movimento di entrambi i personaggi. In realtà vediamo che le due grandi scene (capp. XVI e XVIII) non sono affatto caratterizzate dalla topografia della città, perchè gli elementi locali sono minimi: l'esterno di notte, la pioggia, l'interno anonimo di una stanza d'albergo; una gran parte del cap. XVIII, inoltre, è occupata dall'ininterrotta narrazione di Roxy, mentre il dialogo tra Roxy e Tom nel XVI capitolo è così incalzante e teso da astrarsi dal luogo. St. Louis è quindi un luogo che si distacca dal *setting* abituale del romanzo solo per offrire una particolare dimensione (la stanza chiusa, la notte, la pioggia, l'intensa rivelazione di fatti intimi e mostruosi tra Tom e Roxy) in cui si concentra e astrae il tema razziale.

Tre spostamenti di luogo compaiono nei capp. VI (al loro arrivo i gemelli narrano i fatti della propria infanzia), XI (Angelo racconta l'episodio dell'omicidio di Luigi), XVIII (la storia di Roxy nella piantagione del Sud), ma soltanto all'interno delle narrazioni orali dei personaggi (i gemelli e Roxy). Mentre il terzo dà soprattutto intensità e profondità al personaggio di Roxy (che qui è anche narratore, diventando omoautodiegetico) presentando le vicende di Roxy venduta come schiava, i primi due, racconti delle proprie esperienze di viaggio e di vita da parte dei gemelli (le difficoltà della loro infanzia in Europa e un episodio loro occorso in India), acuiscono il senso di distanza e di isolamento di Dawson's Landing dal mondo esterno, come avviene del resto anche per le reazioni di stupore e curiosità dei cittadini di fronte alle meraviglie che i gemelli rappresentano per loro.

In fondo, poi, anche gli altri spostamenti di luogo hanno una funzione simile: il breve accenno agli studi di Tom in una università dell'Est, Yale (cap. V), vuole accentuare il contrasto Dawson's Landing = immobilità, rispetto al mondo esterno = mobilità (in cui i concetti di mobilità e immobilità s'intendono anche sul piano delle idee). Il viaggio di Tom deve avere lo scopo di raffinarlo e migliorarlo, cioè di cambiarlo, ed è seguito dai tentativi di Tom di tener vivi gli accenni

a un cambiamento (abiti, modi, abitudini, ecc.). Il ritorno a Dawson's Landing indica il fallimento del suo tentativo di cambiare = migliorare la propria condizione.

Altri movimenti pendolari sono gli spostamenti periodici che Tom compie tra Dawson's Landing e St. Louis, per darsi buon tempo (gioco d'azzardo), cioè per liberarsi dalla maschera che è obbligato a portare al paese. Il gioco, eredità dei suoi anni all'università (cambiamento), provocherà quell'impellente bisogno di denaro che lo porterà alla vendita di Roxy prima, poi al furto del pugnale dei gemelli, e infine all'uccisione di Driscoll — i cui soldi pagheranno il riscatto di Roxy, la cui vendita aveva pagato i debiti di gioco ... Tutto ciò porterà inesorabilmente alla rovina finale quando Wilson scoprirà che, oltre ad essere colpevole dei crimini suddetti, Tom è anche nero e tuttora schiavo. Per queste ragioni sarà venduto "down the river" e la nemesi si attuerà. In questo movimento pendolare St. Louis non rappresenta il cedere di Tom alle debolezze della sua natura, ma il tentativo, confuso e disperato come le sue seguenti reazioni, di sfuggire al proprio destino, mentre il polo opposto d'attrazione, Dawson's Landing, è la propria profonda (e sociale) condizione da cui non potrà in realtà fuggire.

Si tratta di un'inesorabilità non voluta dal Fato ma ridotta a tale in quanto l'umana volontà (vedi le First Families of Virginia, ma anche la popolazione nera) e, con, Wilson, perfino la *scienza*, l'intelligenza e la giustizia (così come è attuata nelle sue strutture sociali) contribuiscono a costruire e a mantenere il meccanismo della schiavitù e del razzismo: Tom, già per le sue caratteristiche ambigue (è nero ma appare bianco) diventa, da simbolo della condizione di schiavitù razziale, simbolo delle vittime dell'umanità stessa, non solo dei suoi pregiudizi e della sua cattiva volontà, ma anche, inconsciamente, dei suoi migliori propositi. Anche i segni esterni di questo tentativo (gli abiti alla moda che Tom sfoggia ...) verranno cancellati dalla ottusa volontà della cittadinanza che non accetta il concetto di cambiamento e intende mantenere inalterato il proprio mondo.

Così si può leggere anche il voltafaccia dei cittadini di Dawson's Landing nei confronti dei gemelli: dapprima ubriacati e incantati da quest'apparizione, in un secondo tempo con una massiccia reazione di autodifesa e di rifiuto si rivoltano contro l'elemento nuovo introdotto nel paese (i gemelli vengono accusati di omicidio e di altri reati, cadono in disgrazia, infine lasciano il villaggio e tornano in Europa).

Gli spostamenti del cap. VIII (Roxy, ora ex-schiava affrancata, s'imbarca come cameriera e per otto anni percorre su e giù il Mississippi) sono un movimento di allontanamento di Roxy dalla sua realtà, di affrancamento più profondo e completo, e corrispondono alla "vacanza" di Tom dalla propria condizione di nero e di schiavo. Tale mo-

vimento sarà un tentativo destinato a fallire: al termine del suo sogno (realizzato fino a un certo momento) Roxy è costretta a ritornare dove era partita e a riallacciare stretti rapporti con i personaggi cui era legata prima, da Tom a Pudd'nhead Wilson, e, a causa di questo forzato reinserimento, rientra in un certo modo nella sua precedente condizione di schiava — deve nascondersi e vivere ai margini della società, tirare avanti alla meglio a forza di espedienti, dipendere per il proprio sostentamento dai furti degli altri neri e di Tom. Si tratta di un movimento pendolare, che riporta Roxy, inesorabilmente, al luogo da cui è partita e a cui continua ad appartenere, a una realtà cui è indissolubilmente legata e che non può cambiare.

Dawson's Landing sta dunque per l'immobilità della vita, anche intellettuale, per l'inesorabilità della condizione umana, qui raffigurata dalla vicenda di uno schiavo, ed è luogo reale dell'azione del romanzo. Di contro, luoghi narrati o immaginati o solo temporaneamente vissuti come reali (il Mississippi di Roxy, St. Louis di Tom, l'Europa dei gemelli) dimostreranno la propria inconsistenza scomparendo dalla scena dopo l'uso, creando le premesse per la rovina finale: la tragedia si attuerà nel luogo cui si è vincolati.

Il viaggio, come tentativo di sottrarsi alla prigione di Dawson's Landing allontanandosene, rivela la propria inadeguatezza e incapacità a realizzare l'illusione (v. Roxy, Tom). Solo per i gemelli ci sarà una fuga finale possibile, ma solo per sottolineare la loro non appartenenza a Dawson's Landing: in fondo, in quanto esseri di un altro mondo (e secondo la propria prospettiva, che è geometricamente contraria rispetto agli altri personaggi), anch'essi hanno cercato con un viaggio una lontananza, un distacco dal proprio mondo, credendo di trovarlo a Dawson's Landing (v. il loro entusiasmo iniziale e la loro intenzione di stabilirvisi). Ma anche per loro vale la legge cibernetica che li porterà al punto di partenza. Il viaggio, come soluzione, come vero distacco, non funziona.

L'unico viaggio di allontanamento da Dawson's Landing che risulterà in uno stato di cambiamento è quello finale di Tom (ridiventato Chambers, nero e schiavo), venduto nelle piantagioni "down the river". Ma questo movimento non fa che approfondire, in realtà, la condizione rappresentata da Dawson's Landing (pregiudizio, schiavitù, immobilismo) in una definitiva condanna. Per Tom il mondo della schiavitù era un luogo d'immaginazione (Roxy immagina che sia venduto "down the river" e cerca di salvarlo), ma reale dentro la condizione del proprio essere, perchè secondo la legge Tom è schiavo. Pertanto la conclusione rimetterà in vigore l'ordine spietato: il mondo immaginato diventerà mondo reale nel momento in cui il mondo bianco di Tom, venendogli precluso quando viene rivelata la sua vera identità e il suo vero colore, diverrà un mondo irreale, non

più raggiungibile. Si realizza il destino cui Roxy, solo per il proprio istintivo amore materno, voleva sottrarlo.

Il villaggio di Dawson's Landing, altro nome sotto cui appare la nativa Hannibal, in questa ricostruzione più raffinata e astratta, e meno della memoria, del Mississippi pre-bellico, viene subito presentato al lettore in apertura del romanzo. Tra un profluvio ed effluvio di fiori domestici emerge un'architettura casalinga, borghesemente leziosa. Gli aggettivi chiave che ricorrono in questa prima pagina che descrive, quasi come un'ottimistica cartolina illustrata, le due file di case sul fiume, subito disegnano i limiti e il colore di questo merletto (*snug, modest, pretty, opulent, old-fashioned, pink, sleepy, asleep, blissful, content, contented, comfortable, petted*, p. 3), fresco e ingenuo in apparenza ma in realtà intriso dei veleni dell'ipocrisia e della violenza, dell'odio e dei peccati di provincia. A sollevare il velo dell'inganno bastano l'immagine del gatto, presenza che domina, un po' misteriosa, questo quadro "idillico", e il fremito della vicinanza del *great river*, non protagonista questa volta ma presente dinamicamente, come un oscuro mondo da dove emergono e dove scompaiono i personaggi nel loro inquieto, incessante e inutile agitarsi.

Una lettura attenta di questa premessa ci permette di vedervi rappresentato *in nuce* ogni elemento che produrrà la tragedia. Il nome del villaggio non è casuale: nella Hannibal reale dell'infanzia di Twain Dawson era il nome del maestro, che diventò Dobbins in *Tom Sawyer* ma presente col suo vero nome nell'*Autobiography* (cap. XIV); il genitivo riporta subito alla mente l'espressione Dawson's School, e il villaggio è una scuola dove la vita è "rappresentata" con finzioni sceniche, maschere e travestimenti, metafore.

L'immagine di fiori, case di bambola e gatti sonnacchiosi che Dawson's Landing ostenta (o, come una maschera, indossa per il forestiero, per la parata di battelli del Mississippi, per il lettore) è inconsistente come la nomea di Hadleyburg. "Dawson's Landing was a slave-holding town" (p. 4): la prima vera caratteristica del villaggio dà subito il tono su cui verrà tessuta la storia; seguirà la descrizione di altri moduli — la presenza nostalgica e aristocratica dei virginiani; una certa qualità di sfondo di gente buona ma passivamente incolore, comune, dedita ai doveri religiosi e sociali e al pettegolezzo gratuito, attenta alle apparenze; qualità qui inizialmente attribuite alle donne di casa Driscoll, ma che in seguito diventano la fisionomia di tutta una società che nasconde in sé la brutalità che rimane una volta spenta la scintilla della civiltà, che è anche il vivo discorso dell'intelligenza, dell'umorismo, dell'ansia di conoscere. Questa seconda caratteristica è adombrata per esempio alla fine del primo capitolo nel famoso episodio dell'arrivo di David Wilson, la sua infelice battuta e la conseguente caduta in disgrazia.

Il critico Brand²⁵ paragonando il mondo di *Pudd'nhead Wilson* alla prateria cooperiana afferma che — al contrario di ciò che appare per esempio in *The Prairie*, dove si sottolinea la *loftiness* di Natty Bumppo proprio stagliandola contro il mondo esterno — a Dawson's Landing la legge non sa governare, è in realtà una mascheratura della tradizione (o del pregiudizio della classe dominante, qui i bianchi); il villaggio, sulla sponda occidentale del Mississippi e ai margini della *wilderness*, colonizzato ma impietrito nella sua ansia di sistemarsi e sostare dopo l'affannosa corsa verso il West, è diventato un microcosmo statico e conservatore che allontana da sé anche fisicamente (o neutralizza) gli spiriti meno ortodossi e acquiescenti: Wilson, dopo la caduta e l'ostracismo, abiterà in una casa in periferia, "west of town"; sempre a ovest si trasferirà la rediviva Roxy, e a ovest hanno luogo i fatti più importanti (p. es. il duello), gli incontri chiave (in casa di Wilson e in quella di Roxy).

In altre parole, si può vedere Dawson's Landing come un processo di reversione rispetto alla colonizzazione del West: i coloni stabilivisi si arroccano nelle loro posizioni, fisiche e morali, le difendono contro gli innovatori (Wilson), isolandosi e isolandoli, allontanandoli, ironicamente, verso ovest, quell'ovest che non è stato loro possibile raggiungere: "The settlement is becoming the wilderness" — le parole di Brand potrebbero essere il commento di Twain a questa smagata rappresentazione delle istituzioni civili.

Dawson's Landing, quindi, non microcosmo di memorie nostalgiche né avamposto aperto ai territori liberi e a libertà d'esperienza, ma paradigmatica mappa dell'ineluttabile fallibilità umana — metafora di questa condizione diventa l'immagine iniziale della casa che, una volta raggiunta la pienezza della sua funzione per l'uomo, viene conquistata dal gatto.

IV. LA STRUTTURA E IL TEMPO

Seguendo lo svolgersi cronologico della storia, possiamo suddividere *Pudd'nhead Wilson* in alcuni blocchi, costituiti da scene, in cui l'azione (e la conversazione) e la narrazione sono quasi equivalenti; si tratta cioè di giornate (o frazioni di esse) messe a fuoco dalla narrazione, scelte nel corso di un'estate, unite tra loro da brevi riassunti e da analessi che contribuiscono a dare profondità al tessuto temporale della storia.

Il primo blocco (capp. I, II, III) è una premessa alla storia; gli avvenimenti che costituiscono l'antefatto sono concentrati quasi esclusi-

vamente in quattro giornate (1 febbraio, 1 luglio, 4 settembre e 4 ottobre del 1830), durante le quali vengono gettati i semi delle varie trame (la nascita di Tom e di Chambers, l'arrivo a Dawson's Landing di David Wilson, la sostituzione dei due bimbi, la trasformazione di Wilson in Pudd'nhead Wilson causata dalla sua *fatal remark*, ecc.).

Nel IV capitolo, riassuntivo, si condensano gli anni (15) fino all'autunno 1845 e si delinea una nuova situazione dei personaggi.

Il cap. V, dapprima riassumendo gli anni dal 1845 al 1853, incentrandosi soprattutto sul personaggio Tom, porta l'azione fino all'inizio della narrazione vera e propria, un giovedì di giugno del 1853, una notte di pioggia e tuoni con l'attesa (e infine l'arrivo) dei gemelli italiani. Da questo momento la narrazione sarà più lenta, si dilaterà in alcune giornate in cui, con scene di conversazione e di narrazione da parte dei personaggi (quasi monologhi) si raggiungerà la velocità reale dello scorrere del tempo.

Dal cap. V al XV abbiamo la massima concentrazione dei fatti narrati in circa due giornate, da giovedì notte a domenica. Questo blocco di dodici capitoli e mezzo comprende un gruppo di tre capitoli (VIII, IX, X) che includono l'analessi della carriera di Roxy sui battelli del Mississippi (8 anni), il suo forzato ritorno a Dawson's Landing e il suo incontro con Tom. Alla fine del cap. X il tempo di questo segmento di narrazione si congiunge con quello del cap. VII (in cui Pudd'nhead Wilson sta aspettando la visita dei gemelli), si ha cioè la ricongiunzione delle trame che si svolgono a Dawson's Landing (gemelli, Pudd'nhead Wilson, Tom e Roxy) nei cap. X e XI. Fino al cap. XVI la narrazione proseguirà cronologicamente, scandita dal ritmo quotidiano dello scorrere del tempo.

Segue una serie di scene drammatiche: Roxy che svela a Tom il segreto dello scambio con Chambers e la sua vera identità di nero e di schiavo, l'arrivo dei gemelli da Wilson (e cioè praticamente tutta la traiettoria di questa strana, duplice cometa, venuta dal nulla, esplosa nello splendore di un paio di giornate e poi svanita di nuovo nel nulla), la caccia al ladro, il ritorno di Roxy, la conquista della popolarità da parte di Wilson, il duello raccontato di scorcio da Roxy. Al termine di questo blocco la situazione presentata all'inizio è in pratica capovolta: i gemelli sono caduti dal trionfo unanime all'impopolarità e al sospetto; Wilson ha avuto il suo primo cliente come avvocato e viene candidato all'elezione di sindaco; Roxy è tornata e si nasconde, dopo la caduta delle proprie speranze, nella *haunted house*; Tom è ridiventato, dentro di sé almeno, un nero e usurpatore dei diritti di Chambers, nonchè ladro non ancora scoperto. Le trame sono aperte e cercano una risoluzione.

Il successivo blocco di capitoli di congiunzione (XV, XVI, XVII) copre un arco di circa due mesi e s'incentra ancora una volta su Roxy

e la sua vicenda: l'offerta, accettata e realizzata, di farsi vendere come schiava per pagare i debiti di gioco del figlio, con la speranza di essere ricomperata entro un anno, poi l'inganno del suo viaggio "down the river", a valle del fiume, e la sua fuga.

Seguono due blocchi strettamente collegati: il primo (capp. XVIII e XIX) comprende avvenimenti che hanno luogo da venerdì notte (il livido incontro di Roxy, fuggiasca, con Tom, in una notte di temporale in una stanza d'albergo di St. Louis) a domenica (con un breve accenno al telegramma di Tom scritto il lunedì dopo l'omicidio del giudice Driscoll avvenuto nella notte di domenica). Nel cap. XVIII c'è la lunga analepsi di Roxy che racconta la sua esperienza di schiava nel Sud e la sua fuga fino a St. Louis. La concatenazione degli avvenimenti (soprattutto al cap. XIX) segue uno schema attentissimo al tempo e allo spazio, fitto di arrivi e partenze, incontri fortuiti e preparati, coincidenze e agguati.

Tom lascia St. Louis e sbarca a Hackett's Store, poco più a valle di Dawson's Landing, si traveste, compie il delitto e torna a St. Louis fingendo di non sapere della morte di Driscoll fino all'arrivo del telegramma. Tutto, o quasi, si svolge nel corso di una notte, a Dawson's Landing e a St. Louis. Come avviene nei romanzi polizieschi, l'insistenza degli elementi temporali è fornita soprattutto per far combaciare differenti tronconi dell'azione in una costruzione razionale organica in vista del *dénouement*; si vedrà come proprio l'elemento tempo verrà usato per spiegare alcuni problemi posti dalla storia.

L'ultimo blocco, capp. XX e XXI, che si svolge qualche settimana dopo, comprende due udienze del processo contro i gemelli, in due giornate successive, e la notte tra l'una e l'altra; al centro sta la figura di Wilson con la sua meditazione e la sua spiegazione finale degli enigmi, anche quelli di cui Dawson's Landing non conosceva l'esistenza, che unisce tutte le trame.

La conclusione, proiettata nel futuro, separa nuovamente le storie e dà una doverosa chiusura ai destini lasciati in sospenso: Chambers, Roxy, Tom, i gemelli.

La narrazione fluisce quasi come un racconto orale (*yarn*) e con una certa tendenza a fissarsi su pochi avvenimenti, poche scene (per lo più dialoghi a due, tre personaggi — Tom e Roxy, Tom e Pudd'nhead Wilson, Tom con i gemelli e Pudd'nhead Wilson — secondo un procedimento teatrale), con lo scorrere del tempo della storia equivalente a quello del racconto.

Spostamenti cronologici consistenti, di anni, mesi, settimane, si effettuano in poche righe o paragrafi, più raramente in brevi capitoli (sommari) che fanno da *trait-d'union* (e da introduzione) a una nuova serie di capitoli in cui l'azione è descritta minutamente; ma il dialogo dà un passo che vuole continuamente riportare il lettore alla velocità

reale del passare del tempo. E del resto la presenza di analessi e di chiari richiami cronologici (date, anni, mesi, giorni e parti del giorno, stagioni)²⁶ indica la preoccupazione di inserire gli avvenimenti in un tessuto ampio e preciso in cui le trame coincidano perfettamente, al modo di una *detective story*.

L'arco di tempo compreso è di ventitre anni (1830-'53), dalla nascita di Tom alla sua condanna, e di questo periodo sono state scelte alcune giornate singole, o parti di esse o serie di giorni susseguenti, mentre gli altri periodi di tempo sono trascurati o riassunti. Le scene dilatate, con equilibrio dei due tempi, sono:

- | | |
|---|------------|
| 1. arrivo di Wilson e <i>fatal remark</i> (1830) | cap. I |
| 2. introduzione di Roxy (con Jasper) (1830) | cap. II |
| 3. Roxy scambia i bambini (1830) | cap. III |
| 4. arrivo dei gemelli e analessi (1853) | cap. VI |
| 5. ritorno di Roxy, incontro con Tom (1853) | cap. VIII |
| 6. Roxy rivela a Tom la sua identità (1853) | cap. IX |
| 7. serata da Wilson (con Tom e i gemelli), analessi (1853) | cap. XI |
| 8. Driscoll e Pembroke a pesca informati della viltà di Tom | cap. XII |
| 9. inizio dell'indagine sui furti (Tom, Wilson ecc.) (1853) | cap. XIII |
| 10. Roxy e Tom (e racconto del duello) (1853) | cap. XIV |
| 11. Tom e Wilson, Tom e Roxy (1853) | cap. XV |
| 12. Tom e Roxy a St. Louis (1853) | cap. XVI |
| 13. discorso di Driscoll (1853) | cap. XVII |
| 14. Tom e Roxy a St. Louis (analessi) (1853) | cap. XVIII |
| 15. processo I (1853) | cap. XX |
| 16. serata da Wilson (con Tom) (1853) | cap. XX |
| 17. processo II (1853) | cap. XXI |

Il romanzo per lo più non si discosta dai moduli narrativi di Mark Twain: a un narratore eterodiegetico (che si evidenzia dal cap. I con la descrizione di Dawson's Landing e dei suoi abitanti) ma emotivamente aderente all'ambiente e ai personaggi viene affidato il compito di condurre la narrazione, ma l'uso del dialogo (anche in vernacolo), la presentazione diretta dei personaggi, è ampiamente presente. La voce diretta dei personaggi è protagonista inintermediaria di tutte le scene importanti. Tom è il personaggio che parla più frequentemente, benchè sembri che mai il punto di vista del narratore coincida col suo. In particolare Roxy (e in misura meno profonda, anche se strutturalmente drammatica, Wilson negli ultimi due capitoli e Angelo in misura minima) tendono a sostituire il narratore in alcune scene chiave, come già si è fatto utilizzando il dialogo.

Wilson tenta di risolvere l'intera narrazione in chiave di *detective*

story, quando chiude il romanzo con la sua spiegazione dei fatti (dallo scambio dei bimbi all'assassinio di Driscoll, alla nuova identità di Tom. Alle premesse esposte nei capp. I-III corrisponde infatti la lunga doppia scena finale (capp. XX. XXI) della esposizione della colpa e dell'identità di Tom, cioè lo scioglimento dell'inganno perpetrato all'inizio da Roxy: nel groviglio delle trame il romanzo vuole soprattutto evidenziare proprio i fatti all'origine e le conseguenze che maturano negli ultimi mesi. I fatti sono in realtà il contenuto della descrizione di Dawson's Landing, involucro che presuppone una storia interna; la narrazione di Wilson si avvicina a quella del narratore extradiegetico pur distinguendosi per una maggiore sterilità e distanza, nonché per l'assenza della misura dell'ironia (paradossalmente: visto che il personaggio nasce con una battuta ironica). Roxy invece assume più volte la funzione narrativa e lo fa con molta più partecipazione e calore (e, ancora paradossalmente, con ironia), appropriandosi della storia di *Pudd'nhead Wilson* con la sua voce, il suo dialetto e il suo punto di vista. Con la sua narrazione il romanzo diventa racconto orale.

Una lettura degli spostamenti dei cinque personaggi chiave (Roxy, Tom, Pudd'nhead Wilson e i gemelli), ingranaggi principali della macchina che è il romanzo, mette in evidenza alcune interessanti caratteristiche dinamiche delle quattro trame (i due gemelli, praticamente sempre insieme nella stesura definitiva, quasi accomunati poi dall'accusa di omicidio, vengono seguiti come una sola unità).

Innanzitutto, come linee orizzontali di staticità, vi sono luoghi indicali la permanenza di un personaggio in uno stesso punto, quasi dimora fissa, di attività o di abitazione: la *haunted house* (dove hanno luogo quasi tutti gli incontri tra Roxy e Tom, scene chiave del romanzo, come la rivelazione a Tom della sua identità); la casa di Pudd'nhead Wilson (anch'essa luogo d'incontri importanti tra Wilson e Tom e tra Wilson e quasi tutti gli altri personaggi minori, principalmente i gemelli e Roxy: Roxy viene presentata per la prima volta qui, nella splendida scena — solo udita — con Jasper, qui i gemelli svelano un importante segreto della loro vita che diverrà un elemento chiave della storia nonché un sottile ingranaggio di avviamento, il pugnale indiano, oggetto-protagonista come il fazzoletto di Desdemona; la casa dei Driscoll (punto d'incontro "di famiglia" tra Roxy, Chambers e Tom; qui ha luogo il delitto di Tom; non è mai punto d'incontro con altri personaggi, se non quando i gemelli vengono arrestati). Un'altra linea di staticità è quella che indica la permanenza, durante la sola estate 1853, dei gemelli in casa Cooper.

In contrasto con queste relativamente poche linee di permanenza, di stasi, abbiamo un notevole numero di linee di allontanamento (movimento), da un lato e/o dall'altro, con notevole frequenza; a sini-

stra dei luoghi di “stasi” (*haunted house*, casa Driscoll, casa di Wilson, Dawson’s Landing in generale) possiamo porre luoghi “reali”, che entrano direttamente nella tragedia dei personaggi: il Mississippi e soprattutto il generico “down the river”, l’inferno degli schiavi, qui per Roxy e poi, definitivamente per Tom. A destra di detti punti di staticità possono stare St. Louis, l’Est (Albany e Yale), l’Europa, cioè luoghi d’evasione e d’immaginazione, oppure di distacco e definitivo allontanamento dalla realtà di Dawson’s Landing.

Notiamo subito che Tom è il personaggio più irrequieto della narrazione. I suoi spostamenti sono continui e raggiungono quasi tutte le sedi degli altri personaggi. La sua mobilità è costante, sia nell’ambito di Dawson’s Landing sia fuori. La lettura dei suoi spostamenti dà l’impressione che Tom vada a caccia, freneticamente, degli altri, alla ricerca affannosa di qualcosa che non riesce a trovare. Lo troviamo nelle scene principali a casa Driscoll, a casa di Pudd’nhead Wilson, alla *haunted house*, a casa Cooper, a St. Louis, in tribunale. Sappiamo dalla narrazione che è stato nell’Est a studiare (a Yale) (partecipando quindi al gruppo di personaggi esterni a Dawson’s Landing), che fa la spola tra Dawson’s Landing e St. Louis, che si sposta continuamente nell’ambito del villaggio, quasi onnipresente anche quando non partecipa direttamente alla scena. Mentre per gli altri personaggi possiamo stabilire uno sfondo di appartenenza, una residenza nel romanzo, si potrebbe dire, Tom non ha una sede propria, pur abitando in casa Driscoll. Va a recitare le sue scene fuori, in campo altrui o in campo neutro, in uno scenario che non gli appartiene. Personaggio sradicato, fuori posto, dunque, ma nello stesso tempo predestinato dall’inizio, cioè con una propria meta al di fuori di quelle che rappresentano l’ambiente del romanzo. La sua traiettoria, così mossa, così indecisa, così sofferta, ha quell’uscita rapida, netta, definitiva che è la sua vendita “down the river”: uscita che, concludendo tragicamente la sua vicenda, dà una tinta tragica a tutto il romanzo. La sua uscita nello schema si contrappone totalmente a quella dei gemelli, per cui lo stacco finale dal mondo di Dawson’s Landing, il ritorno in Europa, rappresenta probabilmente la fine di un periodo di frenesia d’avventure e un ritorno al proprio mondo un po’ da casa di bambole, a una vita quieta e uniforme.

Un confronto tra le traiettorie di Pudd’nhead Wilson e Tom mette in evidenza un’interessante antitesi: Wilson entra nel mondo di Dawson’s Landing da un lontano punto dell’Est; la sua vicenda nella cittadina si svolge parallela a quella di Tom (1830-’53), ma in senso inverso — mentre l’uno viene relegato a una funzione marginale nel villaggio, l’altro diventa l’erede di un’aristocratica famiglia di possidenti — la sua attività si svolge tutta lì, tra l’ufficio e la casa, ai margini del villaggio. Sono gli altri personaggi che vanno da lui, non viceversa.

Alla fine della sua paziente attività, si potrebbe dire di autodifesa e poi di autoaffermazione, Wilson si trova, all'indomani del processo, saldamente radicato in quel mondo, che gli deve riconoscere, almeno funzionalmente, un'autorità su di sé. In fondo Pudd'nhead Wilson, oltre che per avere funzioni pubbliche come quelle di sindaco e di avvocato, pare "possedere" il mondo di Dawson's Landing per quella sua paziente e capillare attività di schedatura degli abitanti attraverso la raccolta delle loro impronte digitali, quasi un carpire la firma, o l'essenza, di ciascuno dei suoi concittadini, un padrone di anime morte, verrebbe fatto di pensare.

Le tre vicende, di Wilson, di Tom e dei gemelli, appartengono sia al microcosmo di Dawson's Landing sia al mondo fuori: Wilson, venuto dall'Est, si conficca saldamente nella storia umana del villaggio; i gemelli italiani vi fanno un'apparizione storica di una sola estate, ma luminosa, e scompaiono nella lontananza e nell'irrealtà dell'Europa. Tom, infine, nato dal ceppo profondo del villaggio, bianco e nero a un tempo, sradicato dal suo humus dal gesto della madre, impazzito come una falena di fronte a un mondo abbagliante in cui non può penetrare, viene violentemente proiettato fuori per finire disintegrato nel profondo Sud.

La linea di Roxy ce ne svela il carattere più profondo: nasce e muore (presumibilmente) a Dawson's Landing, dove si muove con una certa frequenza. Dapprima è il personaggio che si porta dagli altri (per esempio da Wilson), poi pare tenere una piccola corte (anche se è un nascondiglio, una tana clandestina), dove gli altri vengono a portarle i fatti esterni, dove la stessa vita sociale si sposta (si veda la sua narrazione, di scorcio, del duello tra Driscoll e Luigi, tanto più assorbita dal personaggio in quanto è tutta presentata in dialetto nero).

Due sono le sue sortite: una lunga (otto anni) inebriante corsa in libertà sui battelli che navigano sul Mississippi dove lavora come cameriera dopo il suo affrancamento, e una breve (due mesi), dolorosissima parentesi nel profondo Sud, dove viene venduta come schiava. Le tinte del suo tramonto, descritto nella conclusione, hanno perso tutta la vitalità, la vivacità e la violenza della maturità; è uno spegnersi di luce, uno scomparire senza ultimi bagliori, come Dick in *Tender is the Night*.

PARTE SECONDA

Personaggi

In *Pudd'nhead Wilson* i tre personaggi principali (Wilson, Tom e Roxy) possono considerarsi i protagonisti di tre storie separate ma che s'intrecciano fittamente e saldamente fino a diventare tre sfaccettature di un momento della grande storia della schiavitù nel Sud. Un elemento di ricchezza nel tema è dato dalla sua polivalenza: modificando l'angolazione emergono in primo piano differenti personaggi, temi, problemi.

Il romanzo è infatti in ultima analisi un *exemplum* dell'incapacità umana di costruire positivamente, di usare della somma delle singole esperienze per realizzare degli ideali (di giustizia, di felicità, di conoscenza, di fratellanza, ecc.), e, di contro, prova della profonda malizia, spesso inconscia, che porta appunto alla tragedia finale (v. la commedia di Tom che diventa la tragedia di *Pudd'nhead Wilson*). Tanto è stato scritto sul pessimismo di Twain: qui basterà sottolineare l'importanza di questo testo nella storia dell'evoluzione di Twain, ricordando i rapporti con due storie chiaramente esprimenti una visione negativa dell'umanità, "The Man That Corrupted Hadleyburg" e *The Mysterious Stranger*.

Il pessimismo che qui investe le tre storie distrugge tre delle più care mitologie americane: il valore migliorativo della conoscenza umana e della scienza in particolare (v. Wilson che restaura la schiavitù con la scienza); il valore positivo della frontiera come esperienza storica americana (v. il villaggio di Dawson's Landing); la democrazia come condizione sociale (v. la tragedia causata dalla schiavitù, dal razzismo, dalla condizione di mezzosangue).

A. *Pudd'nhead Wilson*

David Wilson dà il titolo al romanzo, ma in effetti la sua storia ha più la funzione di cornice a quelle di Roxy e di Tom, che di centro d'interesse del romanzo. Compare in tutti i capitoli, eccettuati il VI, VIII, IX, XII, XIV, XV, XVI, XVIII, e la sua presenza è particolarmente centrale nel gruppo di capitoli iniziali (il suo arrivo e la piega che la sua vita prende dopo la sua "fatal remark", lo scambio dei bimbi, cap. I-V), centrali (l'arrivo dei gemelli, il modificarsi della sua fortuna, cap. X, XI, XIII, XVII) e finali, dove la vicenda, raggiunto l'apice, viene risolta da Wilson stesso (cap. XIX, XX, XXI).

Wilson funge da polo opposto all'emotività di Roxy e di Tom, al cui tentativo individuale di trovare una soluzione ai propri problemi

vitali contrappone una ricerca della verità e della giustizia (con conseguente esposizione dell'errore) su basi strettamente razionali. Sarà questo suo atteggiamento che alla fine rivelerà la frode di Roxy e provocherà la rovina di Tom (e il cambiamento non felice della condizione di Chambers).

Wilson è l'*outsider* di altre opere di Twain ("The Man That Corrupted Hadleyburg", "The \$30,000 Bequest", ecc.), lo straniero quasi senza passato che entra in un rapporto di rifiuto con l'ambiente del villaggio e da questo ottiene in qualche modo soddisfazione: alla pubblica rivelazione della corruzione dei cittadini, attuata per vendetta personale (come nei racconti menzionati), qui Wilson sostituisce una particolare, triplice dimensione dell'esposizione della corruzione: da un lato Wilson svela l'inganno di Roxy a danno del "bianco di diritto" Chambers, e il delitto e la reintegrazione di Tom alla sua razza di appartenenza; dall'altro ottiene una rivalutazione della propria posizione, minimizzate all'inizio dai concittadini che poi riconoscono sia la sua superiorità sia la propria imbecillità; infine, in una dimensione più ampia, ed extradiegeticamente, la ricerca di Wilson ha come effetto la delineazione della mostruosa immagine dell'istituzione della schiavitù, e del dolore, delle fatiche, della disperazione e della follia ad essa connessi.

Wilson è l'uomo venuto dall'Est, con un'istruzione universitaria e una capacità superiore di astrazione e di speculazione. In un certo senso non apparirà mai veramente a Dawson's Landing, nemmeno quando sarà chiamato a diventarne primo cittadino e rappresentante.

La lingua che parla non è quella dei concittadini (anche in senso stretto: lui, di New York, viene a trovarsi immerso in un'area linguistica Southern/South-Western, ma ha il vantaggio di conoscere i mezzi espressivi del popolo e i loro meccanismi, che sfrutta a proprio vantaggio: nella seconda parte del romanzo si hanno vari esempi del suo uso retorico della lingua per convincere gli ascoltatori).

La lingua di Wilson è quasi impersonale, priva sia di un colore emanato dalla psicologia del personaggio (v. invece Tom, Roxy, i gemelli ...), sia di nette caratteristiche e inflessioni dialettali (v. Roxy ...). Lo vediamo chiaramente soprattutto negli ultimi capitoli, quando Wilson quasi s'identifica con il narratore extradiegetico, dalla maschera quasi impassibile: un linguaggio diretto, logico, scientifico, che nulla concede alle caratteristiche individuali del personaggio, della situazione, del pubblico.

David Wilson, giovane avvocato Yankee, sbarca in un villaggio del Missouri, sulla riva destra del Mississippi, e il suo primo impatto umano, di comunicazione con l'ambiente attraverso una battuta umoristica (una forma particolare di comunicazione, dove si presupp-

pone una comune conoscenza di certe premesse) lo macchia immediatamente, trasformandolo in Pudd'nhead Wilson — una maschera che egli porterà per 23 anni, fino a quando cioè egli non verrà rivalutato dalla cittadinanza per il suo brillante comportamento nel caso dei gemelli: nella loro difesa avrà modo di mostrare quelle doti che il lungo periodo di silenzio e di modesto adattamento alla situazione avevano tenuto nascoste. Il processo finale (cap. XX e XXI) è in parte la conclusione di questa storia, iniziata con la barzelletta del cane e l'attribuzione del soprannome Pudd'nhead: la barzelletta si ritorcerà sui suoi concittadini (che non avevano capito il suo spirito) i quali ammetteranno spontaneamente di aver sbagliato nel giudicare Wilson — il soprannome spetta ora a loro:

“And this is the man the likes of us have called a pudd'head for more than twenty years. He has resigned from that position, friends”. “Yes, but it isn't vacant — we're elected”.(p. 114)

La conclusione del romanzo non è soltanto una battuta di spirito. Il chiaro collegamento con l'inizio, la correzione di una conclusione affrettata e dettata da scarsa intelligenza e comprensione (v. le battute che si scambiano gli sfaccendati che stanno battezzando Wilson) chiudono in un cerchio la vicenda di Wilson (che in tal modo s'identifica con la sua lotta per affermare la propria identità contro il livellamento dell'ambiente e le sue condanne) dando un senso al titolo stesso: l'intero romanzo è visto come la narrazione delle vicende relative a *Pudd'nhead Wilson* (non a *David Wilson*, cioè l'immagine pubblica, non privata) nell'arco di 23 anni, cioè dal giorno in cui riceve questo soprannome fino al momento in cui alla fine viene riconosciuto per quello che realmente vale.

La vicenda di Wilson viene narrata in alcune scene principali. Subito egli si pone come personaggio antagonista dell'intero villaggio nella lunga narrazione della *fatal joke & deadly remark* e sua conclusione.

Wilson cambia mestiere, si “adatta” almeno esteriormente all'ambiente, mostra la maschera che i cittadini gli hanno assegnato e si aspettano di vedergli indossare. La sua immagine di emarginato è netta anche nella sua posizione topografica: non a caso “he bought a small house on the extreme western verge of the town” (p. 6). Diviene agrimensore e ragioniere, apparentemente domato delle sue velleitarie stranezze e differenze. Apparentemente: in realtà “he interested himself in every new thing that was born into the universe of ideas ...” (p. 7), ponendosi contro i suoi concittadini, decisamente, anche se in sordina.¹ Consapevolmente accetta la loro imposizione, partecipa con riserbo e riserva alla vita in comune ma contemporaneamente lavora in solitudine in un'altra direzione: approfondisce i suoi studi le-

gali, apparentemente senza esito pratico (v. le battute con cui Tom lo stuzzica continuamente), si dedica a discipline nuove e anticonformiste, al limite della scienza, con una specie di versione moderna della stregoneria: la chiromanzia e lo studio delle impronte digitali. Wilson non rivela ai concittadini i suoi interessi né le sue scoperte, pur non preoccupandosi di occultarle di proposito, pare agire con una certa indifferenza: tutto verrà poi rivelato, drammaticamente, nelle scene finali del processo e della soluzione dell'enigma di Tom.

Un altro aspetto di Wilson che lo avvicina alla figura del narratore e lo allontana dagli altri personaggi è quello dello scrittore:

For some years Wilson had been privately at work on a whimsical almanac, for his amusement — a calendar, with a little dab of ostensible philosophy, usually in ironical form, appended to each date ... (p. 25)

attività, questa, che tiene accuratamente segreta (“irony was not for those people; their mental vision was not focused for it”, p. 25). Ciò che gli abitanti del villaggio pensano dell'almanacco lo indurrà a mostrarsi solo a sceltissime persone, anch'esse in modi diversi emarginate: Driscoll (delle FFV), i gemelli (europei, colti).

La presenza del personaggio-scrittore crea un'altra ambiguità: l'opera di cui si parla, l'almanacco, è effettivamente un'opera pubblicata da Twain² separatamente, inoltre essa appare concretamente all'interno del romanzo: una gran parte delle *entries* dell'almanacco, da sole o in coppia, riordinate, sono premesse ai vari capitoli (complessivamente in numero di 37), come cornice, amara e beffarda, della vicenda. Ambiguità profondamente radicata nel personaggio: oltre a questo aspetto di co-protagonista con funzioni di narratore, Wilson è ambivalente nei confronti degli altri personaggi: si dimostra ansioso di appartenere alla cittadinanza di Dawson's Landing, ma nello stesso tempo, conoscendone e sperimentandone personalmente i limiti, cerca di vendicarsene mostrando spettacolarmente la stoltezza, la malizia, l'angustia.

I suoi rapporti con gli altri personaggi sono altrettanto ambigui (sempre intendendo per ambiguità la presenza di aspetti vari, contraddittori, non univoci; mai con un senso morale): si veda il rapporto con Roxy e Tom, repentinamente condannati (o dati in pasto alla giustizia e alla cittadinanza, freddamente e meccanicamente, in un *one-man show* che deve solo mettere in risalto l'abilità di Wilson): ambivalenza anche nell'intrattenere rapporti personali con personaggi situati, anche socialmente, in posizioni opposte: Roxy (nera/schiava), Driscoll (amico, poi avversario al processo contro i gemelli), i gemelli (stranieri di riguardo, artisti, poi caduti in disgrazia presso la popolazione, difesi da Wilson contro Tom e Driscoll), gentuccia del villaggio come il poliziotto e il politicante. Ambiguità che è non avere, in

quanto personaggio con una chiara funzione, una posizione precisa, una linea d'azione netta ed esclusiva, e trovarsi ad essere il polo d'attrazione dei vari personaggi e il punto di congiunzione delle diverse trame — anche questo, in effetti, lo avvicina alla posizione del narratore. Forse il culmine di questa presenza polivalente è nella conclusione “morale” raggiunta da Wilson: il suo smascheramento di Tom significa anche vanificare lo sforzo di Roxy di opporsi, ma con mezzi illeciti, alla tirannide della schiavitù e anzi ripristinarla: Tom, alla fine, torna ad essere schiavo come era nato e viene venduto “down the river” — destino temuto dalla madre che contro di esso ha lottato inutilmente. Non si ha un senso di giustizia restaurata ma di inarrestabile continuazione del male, nonostante gli sforzi di Wilson tesi all'affermazione della verità. Rimane il peso degli orrori che il narratore ha accumulato sull'espressione “down the river” nel corso del romanzo.

Il cap. VII ripropone il personaggio al tempo della narrazione, dopo i precedenti lunghi sommari, in una serie di azioni che ne sottolineano la profonda — ed anche visibile — solitudine. La scena della visita dei gemelli (cap. XI) introduce un tema particolarmente interessante per Twain, la lettura della mano, ma che qui appare alquanto istrionico e senza conseguenze, se non per la parte di ingranaggio della vicenda gialla del pugnale che s'innesterà in quella più ampia dell'uccisione di Driscoll e quindi nello smascheramento e nella nuova identità dell'assassino.

Nei capitoli seguenti, dopo la lunga analepsi della vicenda di Roxy, altre vicende, più dinamiche e serrate, strettamente concatenate, portano all'epifania finale. Wilson, attraverso la lettura della mano, indovina il segreto di Luigi; da questo episodio, cui partecipa Tom, ha inizio la lunga catena di avvenimenti che si concluderà con lo smascheramento di Tom stesso. Questi, infatti, costruirà le varie fasi delle sue macchinazioni, compreso il delitto, sulla occasionale conoscenza del segreto del pugnale indiano raccontato dai gemelli dopo la lettura della mano (il prezioso pugnale è stato rubato, verrà pubblicizzata la ricompensa per il suo ritrovamento anche presso i gioiellieri; Tom, sapendo questo, si terrà il pugnale che ha appena rubato e la gente comincerà a pensare che non era mai esistito e che i gemelli sono due impostori; il pugnale riappare sulla scena come arma usata da Tom per uccidere Driscoll, ma viene trovata in mano ai gemelli, nel frattempo sopraggiunti). Wilson si trova perciò in una posizione chiave sia nella vicenda di Roxy, sia in quella di Tom, che viene “ispirato” da Wilson, il quale in seguito nella sua funzione di detective ripercorrerà a ritroso il labirinto del comportamento di Tom (omicidio, travestimento, furto, alibi, identità ...) per risalire a questa molla, di cui è responsabile Wilson stesso. Si ha un po' l'impressione che Wilson stia risolvendo un caso creato da lui stesso.

Il rapporto con Tom si delinea presto come antagonistico: nel cap. XV Tom è dapprima solo in cerca di “malicious entertainment” a spese di Wilson, come è solito fare; Wilson difende in tribunale i gemelli contro Tom; questi a sua volta è sempre pronto a stuzzicare, ferire, umiliare Wilson; Wilson si solleva definitivamente dalla sua situazione di oscurità e dileggio usando senza esitazione la pelle di Tom (la sua pelle nera, in questo caso). Le due lunghe scene del processo presentano Wilson e Tom che giocano al gatto e al topo, scambiandosi però le parti; al termine, il detective e l'assassino scoperto sono le classiche figure dell'eroe e del *villain* che hanno concluso la loro vicenda. Il romanzo è infatti anche una soluzione personale del problema dell'inserimento e dell'accettazione di Wilson nella società.

Come nota anche Regan³, Wilson e Tom “are together at every crucial turn of the narrative”, benchè in apparenza appartengano fondamentalmente a due storie diverse. All'inizio sembra che in posizione antitetica debbano stare Tom e Chambers, secondo una certa simmetria logica: ma ben presto il romanzo impone una sua logica più profonda, scavalcando anche livelli narrativi diversi. Il ruolo di Wilson è quindi spesso quello di iniziatore, di *starter*, colui che mette in moto un meccanismo, una situazione che si evolverà in altre più complesse.

È negli ultimi tre capitoli (XIX, XX, XXI) che Wilson, in una grande scena riassuntiva di tutto il romanzo, riprendendo le fila proprio dall'inizio, dal suo arrivo a Dawson's Landing, diventa indiscusso protagonista, spingendo a forza gli altri personaggi (i gemelli, e soprattutto Tom e Roxy) a retrocedere a figure di sfondo: Wilson è solo a parlare, spiegare, accusare; i personaggi, seduti passivamente ad ascoltarlo, sono ormai perduti e confusi tra il pubblico, tornano ad essere quei cittadini senza nome di Dawson's Landing che diedero a Wilson il “benvenuto” al suo arrivo.

Wilson trova il successo e il riconoscimento alla fine. Non così gli altri personaggi, che rimangono del colore fosco dei fatti più crudi, fedeli alla “tragedy” del titolo: la tragedia è quella in cui Wilson partecipa, che si svolge intorno a lui, che lui studia e che poi alla fine spiega (con le dovute condanne); ma non è la tragedia della sua vita. *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson* si deve allora intendere quella di cui si è occupato, di cui ha in parte perfino creato le premesse, come un romanzo dentro il romanzo, di cui non è il protagonista ma il coro.

Wilson, in quanto *outsider*, è lo strumento per anatomizzare la città di Dawson's Landing ed estirparne il “male”, esponendo la colpa di Roxy e di Tom — la colpa dei neri, la loro difesa. È un mezzo di dannazione, con attributi a volte quasi di una divinità apocalittica: la sostituzione dei bimbi operata da Roxy all'inizio del romanzo, e poi il

previsto omicidio di Tom, ci vengono subito presentati in un clima che si può definire “di attesa dell’atto di giustizia”, per cui le dichiarazioni finali di Wilson, di cui già il lettore conosce il contenuto, sono la conclusione, tesissima, di una *suspense* durata per tutto il romanzo. Il gesto di condanna dell’atto (di generosità emotiva) di Roxy, scoperto dopo anni di camuffamento e di oblio, è un dito (divino) puntato contro Roxy che da spettatrice scettica e critica diviene vittima impotente, e contro Tom, la cui esposizione è ancora più graduale, più drammatica e sadica.

Il gesto di condanna è ufficiale (è con esso che Wilson, abbandonate o ricondotte a un uso comprensibile, “accettato”, utile, le proprie peculiarità di scrittore, scienziato, professionista, sperimentatore, rientra nell’ambito della rispettabilità di Dawson’s Landing) e definitivo: riporta inesorabilmente la situazione umana di Dawson’s Landing a prima del fattaccio, cioè ristabilisce la posizione di schiavo e padrone, di nero e di bianco (rispettivamente di Tom e di Chambers), fa reindossare agli attori le maschere che il razzismo impone loro (ruoli che il gesto ribelle di Roxy aveva invertito) e annulla la possibilità di emancipazione, la “way out” dalla propria condizione di nero e di schiavo concretizzata nell’assassinio di Driscoll (bianco, padrone, schiavista, FFV) da parte di Tom. Nell’universo di Dawson’s Landing non c’è all’orizzonte la guerra di secessione. Il ristabilimento finale della giustizia, dello *statu quo*, sancisce l’impossibilità di sfuggire alla condizione umana di prigionia nel pregiudizio, nell’ingiustizia, nella prevaricazione, nella sofferenza, viste (o sentite) come tali soltanto da certe angolazioni, ma non dalla massa dominante (che qui è rappresentata dai bianchi di Dawson’s Landing).

Per questa sua funzione di espositore del male Wilson è strettamente imparentato con la figura dello straniero in “The Man That Corrupted Hadleyburg”, perchè entrambi attuano pazientemente un piano per ottenere una rivalsea nei confronti della città che li ha offesi. La vendetta di Wilson, pur non posta nel romanzo in questi termini, consiste innanzitutto nel ribaltare e scambiare le posizioni in cui il suo rapporto con la città era incasellato: alla fine saranno i cittadini a riconoscersi *pudd’nheads*, dopo aver tolto a Wilson il titolo. Questo riconoscimento implica un importante elemento del rapporto: è Wilson il più forte, il dominatore nei confronti di Dawson’s Landing; la città verrà messa al posto dell’asino, per rimanervi, immersa nel ridicolo e nel torbido delle sue istituzioni.

Wilson può anche essere visto come una continuazione di Hank Morgan del *Connecticut Yankee in King Arthur’s Court*, nella sua convinta applicazione di metodi scientifici (o pseudoscientifici, come la lettura della mano, o puramente empirici) all’interno della società. Come per Hank, ma in modo più sottile, non ci sarà un vero progresso

(Dawson's Landing ritornerà il villaggio schiavista e meschino che era all'inizio).

In effetti, Roxy, personaggio dalla vista acuta, vede Wilson (in realtà, prevedendo) come l'uomo che tiene la chiave per scoprire ciò che succede a Dawson's Landing. Quando effettua lo scambio dei bambini, è solo da lui che teme di essere scoperta:

Dey ain't but one man dat I's afeared of, en dat's dat Pudd'nhead Wilson. Dey call him a pudd'nhead, en says he's a fool. My lan', dat man ain't no more fool den I is!

He's de smartes' man in dis town, less'n it's Jedge Driscoll, or maybe Pem Howard. Blame dat man, he worries me wid dem ornery glasses of his'n; I b'lieve he's a witch ...” (p. 16)

Wilson, in questo portavoce di Twain, con il suo hobby (le impronte digitali) dimostra che la scienza, penetrando ipocrisie e segreti intimi, arriva a rivelare le nostre azioni: le impronte digitali sono un marchio di fabbrica, un piccolo segno distintivo indelebile e inconfondibile per ciascuno di noi. Se quest'aspetto di oggettività nella nostra individualità può darci garanzie di giustizia (v. Chambers reintegrato nei suoi diritti, i gemelli italiani discolpati dall'accusa di omicidio), d'altra parte è un sigillo inalterabile e spietato che ci imprigiona dalla nascita alla morte nel ruolo che la società ci assegna: attraverso esso Tom verrà sì riconosciuto colpevole dell'assassinio di Driscoll, ma, più propriamente, gli verrà restituita la posizione attribuitagli da Dawson's Landing alla sua nascita: quella di nero, schiavo di un bianco, servo di casa. Da questa non potrà scappare, come non si potrà liberare dal segno distintivo delle sue impronte digitali. La scienza appare qui, come altrove in Twain, impotente — nonostante la sua lucida forza e i tentativi di utilizzarla — di fronte all'ottusità della civiltà umana, dotata di una profonda capacità di difesa da elementi esterni/diversi: se Dawson's Landing è metafora dell'umanità, allora è un mondo perduto nel suo pregiudizio (schiavitù) ristabilito da Wilson, in cui forse si salvano gli *outsiders*, coloro i quali solo per caso vi capitano (e alla fine se ne vanno). La qualità di *outsider* di Wilson è forse da vedere come un mascheramento: in realtà, per il suo stretto rapporto con Dawson's Landing (restaurazione dell'intima natura, razzista, del villaggio: Wilson non è Prometeo) lo si potrebbe considerare una parte integrante, soltanto in apparenza in opposizione alla città.

A questo va aggiunto un importante ingrediente, il caso. Il paziente lavoro di raccolta del materiale da parte di Wilson e il suo uso serrato della logica non approdrebbero a nulla se non capitasse, *per caso*, un rimescolamento dei vetriani su cui *inavvertitamente* Tom lascia le sue impronte. Anche questo appare un aspetto della disillusa visione

della vita, già espressa con Hank Morgan. La delusione del potere migliorativo della scienza separa ogni battuta del discorso finale di Wilson, col quale apparentemente celebra il trionfo del metodo scientifico sulle tendenze menzognere, criminali e disoneste dell'uomo: sarà proprio l'uso *attento e consapevole* della scienza a riconsegnare il mondo di Dawson's Landing alla barbarie della schiavitù, anche se il messaggio è percepibile in modo molto più sottile di quello intonato a colpi di grancassa nel *Connecticut Yankee*.

La battuta umoristica con cui si apre il romanzo⁵ segna il marchio che la società e la civiltà di Dawson's Landing applicano su Wilson e rappresenta anche *in nuce* e metaforicamente lo sviluppo di tutto il dramma (che sarà, v. sotto, la tragedia di Tom). La *fatal remark*, per la quale gli ottusi abitanti battezzano Wilson Pudd'nhead (tradotto in italiano con zuccone, svitato), cancellerà, tranne che per pochi eletti (il giudice Driscoll, i gemelli italiani, Roxy ...), le migliori qualità di Wilson, con le quali avrebbe potuto farsi avanti nella sua avventura nel West, terminata qui: "college-bred", "an intelligent blue eye that had frankness and comradeship in it and a covert twinkle of a pleasant sort" (p. 5). Si potrebbe supporre che queste caratteristiche verranno recuperate quando Wilson verrà riabilitato, ma nel testo è detto chiaramente che nei vent'anni che intercorrono tra i due momenti ("twenty long years", p. 5), il personaggio s'inaridisce e si isola (in questo diventando un esempio tipico di intellettuale emarginato dalla società con cui non dialoga, perchè parlano lingue diverse).

Come commento alla battuta pronunciata da Wilson i concittadini, confabulando tra di loro, propongono per lui una serie di epiteti (pp. 5/6): *a fool, the idiot, the downrightest fool, ain't in his right mind, hain't got any mind, a lummox, a labrick, just a Simonpure labrick, a dam [sic] fool, perfect jackass, a pudd'nhead*: il capitolo seguente s'inizierà proprio con la parola Pudd'nhead (p. 6).

L'incomprensione della battuta umoristica di Wilson è dovuta a stolidezza, a capriccio arrogante, a pregiudizio verso l'*outsider*, a scarso senso dell'umorismo? C'è chi⁶ ha difeso i cittadini di Dawson's Landing e il loro radicato senso dell'umorismo South-Westerner, tacciando Wilson di incomprensione nei loro confronti. Qui si tratta certo dell'incontro di due culture diverse, ma è anche chiaro che questi Missouriiani frappongono un muro invalicabile tra la propria cultura chiusa e quella del mondo esterno, che perviene loro in forme diverse; un aspetto di questo atteggiamento è anche la meraviglia con cui i gemelli italiani vengono accolti — meraviglia trasformatasi poi in rifiuto. Subito Wilson viene posto in una situazione simile a quella in cui si trova "Tom" repentinamente rivestito da Roxy dei ricchi panni di "Chambers": anche Wilson assume panni non suoi, *si traveste* di fronte ai concittadini. Entrambi i travestimenti cadranno

“ufficialmente” nel capitolo finale.

Spiega Schell⁷ che il travestimento di Wilson è avvenuto esattamente quando, con un processo logico incapace d'includere la metafora della battuta di Wilson, i concittadini hanno stabilito l'identità di *apparire* e di *essere*, cioè di maschera e di volto, lo stesso quindi che si verificherà con Tom (e, senza che il narratore ne segua la vicenda, anche con Chambers). Rimane senza risposta l'interrogativo che viene spontaneo a questo punto: questo marchio imposto dalla società a Wilson ha lo stesso peso e significato di quello imposto a Tom? Wilson potrà affrancarsi, ma forse, in tutta la vicenda, entrambi non fanno che recitare il ruolo loro assegnato dal microcosmo di Dawson's Landing.

La metafora del cane come organismo vivente distrutto se metà viene uccisa può ben spiegare la sorte di Tom e Chambers, assimilati per le loro caratteristiche e casi esistenziali a due metà di un organismo vivente, e perciò distrutti entrambi quando uno viene condannato (v. sotto). Tom, sempre secondo Cox, può essere visto come lo *half-dog* di Wilson.

Non dimenticando che Wilson è anche l'autore (incompreso) dell'omonimo calendario, e cioè delle massime preposte a ciascun capitolo del romanzo (taglienti commenti sulla natura ed esistenza umana), si può considerare questa vivisezione della società di Dawson's Landing — il materiale umano di Wilson e per estensione l'umanità — come un ampliamento della prima battuta di Wilson, in un linguaggio simbolico incomprensibile a (quasi) tutti i suoi concittadini.⁸

Come nota Regan⁹, il romanzo è effettivamente una tragedia (come dal titolo) per tutti i personaggi, tranne che per Wilson, il quale viene riscattato alla fine al punto da diventare sindaco della città, leader della comunità. Lo straniero ha conquistato la città, ma dopo aver vinto il duello con Tom, come nella migliore tradizione dei film western. In realtà l'antagonista più convincente di Wilson nella storia è Tom. La sopravvivenza dell'impostura di Tom (la sua carriera nel mondo dei bianchi, la sua posizione nella città) dipende dalla riuscita del suo mascheramento: come Wilson, si nasconde sotto una falsa apparenza, ma a differenza di questi la sua liberazione e fortuna (e sopravvivenza come essere umano) dipendono dal mantenimento di essa. Wilson, per raggiungere la propria liberazione (e dignità sociale) deve liberarsi della propria apparenza (Pudd'nhead), e per fare questo deve distruggere la costruzione di Tom e Tom stesso.

Regan¹⁰ vede in Wilson l'eroe, lo *stranger* che diventa eroe e leader: ma Wilson in fondo si dimostra, nel complesso della storia, lo strumento per annientare Tom, integrato e quasi fagocitato dalla civiltà di Dawson's Landing, non più *stranger*, ma cittadino che usa i mezzi

stessi del nemico di una volta (la città che l'aveva bollato). Cittadino eminente, sì, riabilitato e ammirato dagli stessi che l'avevano marchiato (e di cui però cerca l'approvazione, il riconoscimento), loro leader e sindaco, ma eroe forse no. Anche Wilson entra nel meccanismo, che include più o meno tutti i personaggi, che dimostra la persistenza del male nell'uomo (qui la schiavitù) senza via d'uscita.

Wilson, con l'aiuto della scienza delle impronte digitali, dimostra l'ineluttabilità e l'inevitabilità del destino dell'uomo in cui egli è ingabbiato dalla nascita. Non è possibile cambiare, fuggire. La società, dice Mark Twain (neanche per bocca di Wilson, perché il commento non è fatto dal personaggio, ma con un'intrusione autoriale, altro segno che Wilson appartiene sempre più al mondo di Dawson's Landing), può costruire un carattere attorno a un uomo, creargli attorno un guscio secondo il proprio capriccio o interesse, così come ha costruito il nero Chambers e il bianco Tom — solo temporaneamente, per ravvivare il gioco. Il determinismo che così chiaramente percorre tutto il romanzo cozza qui contro la teoria dell'influenza ambientale (v. la sostituzione di Tom con Chambers, bianco e nero, schiavo e padrone, riuscita perfettamente agli occhi di tutti finché Wilson non rivela le vere identità), la quale ha il sopravvento in alcuni momenti del romanzo (v. per esempio Chambers che per il resto della sua vita parlerà e sentirà come un nero, quale è stato allevato) ma viene travolta dalla visione generale, che si mantiene netta fino alla fine, forse non con assoluta coerenza scientifica. Si può forse affermare che, per Twain, accanto a un determinismo "naturale" esiste qui un determinismo "sociale" il quale, pur essendo l'involucro esterno all'uomo, gli si radica dentro fino a diventare quasi indistruttibile.

Questa è anche l'accusa più radicale contro la schiavitù (pur nell'anno 1894) e la discriminazione, che vengono qui viste solo come soluzioni economiche di comodo (v. la vendita finale di Tom, che fino a poco tempo prima era paradossalmente bianco e padrone di schiavi): sia il nero sia il bianco sono stati costruiti dal di fuori, senza che la gente intorno se ne accorgesse.

B. Roxy

Un esempio chiarissimo della presenza basilare di un contrasto tra apparenza e realtà (finzione e verità) è dato dal modo in cui Roxy viene introdotta nel romanzo. La distanza della sua rappresentazione è prodotta dal fatto che essa appare solo come una voce percepita, fuori campo, da un altro personaggio, Pudd'nhead Wilson. Egli infatti dall'interno della casa ode una voce che, per tono (*yells*) e per gli

elementi fonetico-morfologici usati nel suo linguaggio (“fust rate”, “*You is, you black mud-cat! Yah-yah-yah! I got sump’n better to do den ‘sociatin’ wid niggers as black as you is. Is Ole Miss Cooper’s Nancy done give you de mitten?*”, p. 8) è classificata come appartenente a una donna di colore. Ma l’aspetto di Roxy, non appena ci si mostrerà, è quello di una bianca: “From Roxy’s manner of speech, a stranger would have expected her to be black, but she was not. Only one-sixteenth of her was black, and that sixteenth didn’t show” (p. 8).

Una presentazione più diretta (la descrizione di Roxy, seguita da indicazioni, anche linguistiche, indicanti la sua appartenenza al mondo dei neri) avrebbe mostrato al lettore un gioco scoperto, forse patetico, seguendo la costruzione del personaggio dall’inizio; invece questa voce di nera che si ode fuori campo, seguita dalla sorpresa dell’apparizione di una donna “bianca” (con debita descrizione) si imprimono nel lettore come un fondamentale dissidio, un conflitto di contrasti incomprensibili, uno scherzo o un paradosso, che l’accompagneranno per tutta la vicenda di Roxy (è proprio attraverso la rappresentazione di Roxy che s’introduce il tema del razzismo alla base del romanzo). Dal suo primo apparire Roxy incarna l’incongruenza dell’istituzione della schiavitù: essa è nera e schiava, elementi fondamentali per la sua esistenza e caratterizzazione, perché così ha deciso la tradizione della società in cui vive: un sedicesimo di nero più quindici sedicesimi di bianco, nell’aritmetica razzista di Dawson’s Landing, equivalgono a nero, e perciò nel momento storico della vicenda, a schiava. Nel passato di Roxy, quattro generazioni prima, uno dei suoi sedici avi (nonni e nonne) era nero (presumibilmente nera): questa presenza ha deciso la sua razza e la sua cultura e le ha tolto la libertà. Con questo messaggio Mark Twain, in poche righe di presentazione, vuole dare al lettore lo choc iniziale per una giusta lettura di questo romanzo sottilmente dissacrante. L’errore sta ovviamente nell’ingiustizia razziale sia nei confronti della *miscegenation* (una delle razze è vista come contaminatrice della purezza dell’altra, a parte le proporzioni presenti), sia più chiaramente nei confronti della schiavitù.

Alla sua teatrale entrata in scena segue la descrizione del personaggio che i critici concordemente considerano come uno dei più riusciti ritratti femminili di Mark Twain. Il contrasto tra la voce e l’aspetto di Roxy introduce subito, senza veli né circonlocuzioni, il tema scottante della *miscegenation*, di cui Roxy è il prodotto, in tutta la sua lacerante psicologia:

She was of majestic form and stature, her attitudes were imposing and statuesque, and her gestures and movements distinguished by a noble and stately grace. Her complexion was very fair, with the rosy glow of vigorous

health on her cheeks, her face was full of character and expression, her eyes were brown and liquid and she had a heavy suit of fine soft hair which were also brown ... Her face was shapely, intelligent, and comely — even beautiful. She had an easy, independent carriage — when she was among her own caste — and a high and “sassy” way, withal. (p. 8)

A questa descrizione, che sottolinea con ogni aggettivo l'eccellenza e la nobiltà di Roxy, essa non è mai inferiore, vi aggiungerà semmai l'intensità e la forza dei grandi personaggi tragici, com'è in effetti Roxy. La prima sua azione di cui veniamo informati, prima ancora che essa sia stata introdotta nel romanzo come personaggio, è un audace atto di sopravvivenza e di forza vitale, di affermazione di sé nei confronti dei bianchi. Due bimbi nascono nello stesso giorno in casa Driscoll, uno alla schiava Roxy e uno a Mrs. Driscoll: la donna bianca muore entro una settimana, mentre Roxy “was up and around the same day, with her hands full, for she was tending both babies”. (p. 5) James M. Cox¹¹ spiega questa vitalità con il fatto che la sessualità del Sud era incanalata nel rapporto (comune ma non ufficiale) tra padrone bianco e schiava nera (v. *miscegenation*), mentre il rapporto tra marito e moglie bianchi era freddo, impotente, ossessionato dall'idea di purezza al punto da “divest the ordained mothers of passionnal vitality”; le vere madri, anche come figure letterarie, erano le nutrici nere.

Dopo le due apparizioni in cui la sua qualità di madre è doppiamente sottolineata come attributo di vitalità, dopo la sua presentazione “fornica” attraverso l'udito di Pudd'nhead Wilson in un chiassoso e frizzante scambio di *boutades* con lo schiavo Jasper, a cui segue una più contenuta conversazione con Wilson, Roxy entra nel pieno della sua parte tragica nella scena in cui il padrone, Mr. Driscoll, minaccia di vendere a valle del fiume (“down the river”) quello degli schiavi che gli ha rubato del denaro. Non toccherà a Roxy, ma essa si sente intimamente minacciata, e ancor più teme per il proprio bimbo e il suo avvenire di schiavo in balia della volontà del padrone. “Down the river” è sinonimo di vita infernale, di punizione durissima per lo schiavo, e già l'espressione, che farà da Leitmotiv a tutta la vicenda, era apparsa scherzosamente tra le battute che Roxy aveva scambiato con Jasper (“If you b'longed to me I'd sell you down de river 'fo' you git too fur gone,” p. 8). “Down the river” è la minaccia che grava su Tom (attraverso le paure della madre) dall'inizio, e sarà la sua punizione nell'ultima pagina dell'epilogo. Il ruolo tragico di Roxy si sviluppa da qui: assume su di sé la lotta contro il destino del figlio, per liberarlo dalla condizione di schiavo e di nero e dopo gli sforzi di 23 anni assiste impotente all'attuazione della nemesi, alla vittoria che è quasi una punizione del fato su Tom, addossandosi la colpa di tutta la vicenda nel grido finale: “De Lord have mercy on me, po' misable sinner dat I is!” (p. 113)¹².

Roxy domina con intensa drammaticità e partecipazione umana le scene più importanti del romanzo, da sola, o come protagonista preponderante sugli altri personaggi. Un primo gruppo di scene ha luogo circa vent'anni prima dell'inizio della storia vera e propria e Roxy viene subito introdotta con la dovuta attenzione. La scena centrale di queste pagine, e una delle più intense del romanzo, è il cap. III, lungo soliloquio di Roxy di fronte al destino del figlio, scena in cui decide di attuare lo scambio dei due bimbi — in realtà dove commette il “crimine” che darà inizio alla reazione a catena che porterà alla tragedia finale.

Un secondo gruppo di grandi scene incentrate su Roxy si situa intorno all'episodio del suo ritorno (con la storia della sua assenza da Dawson's Landing dopo la sua liberazione, in analessi), mentre le ultime due grandi presenze, prima che Roxy ammutolisca e scompaia, sono a St. Louis, prima e dopo la propria vendita come schiava “a valle del fiume”.

La lunga scena dello scambio dei bimbi (quattro pagine, 12-16) ha luogo nella notte. Qui seguiamo passo passo il procedere da uno stato d'animo all'altro perchè Roxy non segue un filo rigorosamente razionale di discorso (e di ragionamento) ma essenzialmente emotivo (non a caso proprio qui la *calendar entry* in testa al capitolo è un ringraziamento per Adamo, “who brought death into the world”, p. 12). Il *terrore* che il figlio possa essere venduto “down the river” (le due espressioni diventano sinonimi: *profound terror* = *down the river* = *horror*) la spinge a propositi omicidi e suicidi, come unica via di scampo al dolore futuro. Il primo movimento del soliloquio è estremamente teso e umano. Il passaggio alla successiva decisione è attuato con grande finezza umoristica e psicologica, con cui il personaggio si arricchisce e ravviva splendidamente:

She started toward the door, crooning to the child and hushing it; midway she stopped, suddenly. She had caught sight of her new Sunday gown — a cheap curtain-calico thing, a conflagration of gaudy colors and fantastic figures. She surveyed it wistfully, longingly.
“Hain't ever wore it yit,” she said, “en it's jist lovely”. (p. 13)

Pur nel contesto, perfettamente cosciente, del proposito di morte, prevale in lei un vivace sentimento di orgoglio:

“No, I ain't gwine to be fished out, wid everybody lookin' at me, in dis misable ole linsey-wolsey”. (p. 13)

Bellezza e morte (“her death-toilet”) vengono romanticamente abbinate, ma senza far pesare immagini culturali nei ritmi con cui Roxy si muove verso l'ultima decisione: sempre trattenuta, nel passo verso la

morte, da una più forte attrazione verso la vita — rappresentata magari anche solo dalla gonna nuova:

She gathered up her baby once more: but when her eye fell upon its miserably short little gray tow-linen shirt and noted the contrast between its pauper shabbiness and her own volcanic irruption of infernal splendors, her mother-heart was touched, and she was ashamed. (p. 13)

Rivestirà il bimbo non con i suoi vestitini della festa — che non ha — ma con gli abitini dell'altro bimbo, l'erede bianco, cui deve accudire:

"Why, it do beat all! — I *never* knowed you was so lovely. Marse Tommy ain't a bit putter — not a single bit." (p. 14)

Il travestimento, consistente qui soltanto nello scambio dei vestitini dei bimbi, opera la trasformazione dei ruoli e delle vite di Tom e Chambers, che da questo momento assumono l'uno il nome dell'altro. Roxy, benchè in seguito ci si possa aspettare da lei un comportamento abile e astuto, mostra di non aver premeditato questo scambio, ma di esserci arrivata per stadi, quasi con cambiamenti di ritmo, ciascuno dei quali rappresentava una verità evidente che provocava in lei una reazione, un passo in avanti verso l'illuminazione e la decisione finale (che per lei rappresentava la soluzione del problema razziale, e quindi esistenziale, per il figlio).

Dopo uno sfogo di gioia per il sollievo di aver trovato il modo di salvare il figlio, Roxy in effetti si pone subito il problema morale. Rivolta al bimbo bianco dice:

"I's sorry for you, honey; I's sorry, God knows I is, — but what *kin* I do, what *could* I do? Yo' pappy would sell him to somebody, some time, en den he'd go down de river, sho', en I couldn't, couldn't, *couldn't* stan' it." (p. 15)

La giustificazione per il suo gesto le viene da un confuso ricordo stravolto di un fatto narrato da un predicatore: "*Dey* done it — yes, *dey* done it ..." (p. 15). La sua coscienza si acquieta allorchè scopre un precedente nel mondo dei *bianchi*:

"Tain't no sin — *white* folks has done it! It ain't no sin, *glory to goodness* it ain't no sin! *Dey's* done it — yes, en dey was de biggest quality in de whole bilin', too, kings!" (p. 15)

Il ritmo della scena nel suo svolgersi, con passaggi abili, decisi, graduati, tocca con sapienza e finezza tutte le sfaccettature del personaggio. Il narratore segue Roxy via via con ironia, con partecipazione, con emozione ingenua, con ammirazione.

Roxy subito intuisce che il successo del suo intervento nella storia dipende dalla “practice”. Distingue i due ruoli di padrone e schiavo non solo usando i diversi nomi, Tom e Chambers, ma adattando la sua voce a toni ed espressioni diverse, dosando con attenzione nel proprio comportamento rispetto e familiarità, minacce e lusinghe, gesti teneri e aspri, in canali separati. Qui Mark Twain ci fa assistere alla “costruzione” di un bianco e di un nero usando le teorie dell’influenza ambientale. Il successo sarà quasi completo, perchè i due nuovi prodotti (artificiali) inganneranno tutti, dal padre Driscoll al sagace Wilson: rimarranno intatte da questo processo di trasformazione le impronte digitali, che puntualmente Pudd’nhead prenderà subito. Un effetto di questo “practicing” di Roxy è il cambiamento del proprio atteggiamento verso il bianco: il rispetto verso il nuovo Tom (che fino a poco tempo prima, in quanto Chambers, era trattato con rude affetto) si viene via via sviluppando, trasferito dal legittimo oggetto di tale rispetto, con completa aderenza di forma e di partecipazione da parte di Roxy. L’atteggiamento verso la schiavitù, il diverso comportamento verso lo schiavo e il padrone, ci dice Mark Twain con una metafora trasparente, non è inerente all’oggetto, ma è costruito dall’esterno, indirizzato a piacere. Quasi un *understatement* quest’affermazione che tranquillamente spazza via tutta una cultura e una storia razzista:

As she progressed with her practice, she was surprised to see how steadily and surely the awe which had kept her tongue reverent and her manner humble toward her young master was transferring itself to her speech and manner toward the usurper, and how similarly handy she was becoming in transferring her motherly curtness of speech and peremptoriness of manner to the unlucky heir of the ancient house of Driscoll. (p. 16)

Il primo atto pubblico che Roxy compie dopo aver effettuato lo scambio è una prova della sua riuscita, per la quale si rivolge proprio a Pudd’nhead Wilson, che essa reputa la persona più intelligente del villaggio — con profonda perspicacia. L’ironia della situazione è che ora Wilson non si accorge di nulla, l’*aspetto esterno* lo trae in inganno (cioè gli abiti dei due bimbi — un travestimento — e i modi con cui Roxy si rivolge loro — un approfondimento del travestimento). Sarà lo stesso Wilson che alla fine li distinguerà, in modo drammatico, usando dei mezzi più sottili per combattere l’astuzia di Roxy.

Il processo di adattamento, di adesione al camuffamento operato da Roxy cresce e si trasforma, in realtà:

... By the fiction created by herself, he [her son] was become her master; the necessity of *recognizing this relation outwardly* and of perfecting herself in the *forms* required to express the recognition, had moved her to such diligence

and faithfulness in *practicing these forms* that this *exercise* soon concreted itself into *habit*; it became *automatic* and *unconscious*; then a natural result followed: *deceptions* intended solely for others gradually grew practically into *self-deceptions* as well; the *mock reverence* became *real reverence*, the mock obsequiousness real obsequiousness, the mock homage real homage; the *little counterfeit rift of separation between imitation-slave and imitation-master* widened and widened, and became an *abyss* and a very real one — and on the side of it stood Roxy, the dupe of her own *deceptions*, and on the other stood her child, no longer a usurper to her, but her accepted and recognized master. (p. 19, corsivo mio)

Il processo di trasformazione della finzione in realtà si è perfettamente concluso, fino al punto da ingannare Roxy stessa. Twain sottolinea chiaramente che il processo avviene attraverso la ripetizione (“practice”) che diventa abitudine (“habit”), automatica e incosciente.

La successiva importante apparizione di Roxy si ha dopo ventitre anni. Roxy è stata liberata alla morte del padrone (1845) e ha passato otto anni come cameriera sui battelli in servizio sul Mississippi. Il fallimento della banca di New Orleans dove teneva i suoi risparmi la costringe, povera, malata e invecchiata, senza casa, a ritornare a Dawson’s Landing, a chiedere e accettare aiuto per vivere. Roxy sogna di rivedere il figlio e, pur accettando la distanza d’obbligo tra una ex-schiava e il padrone bianco, di avere da lui conforto, affetto, denaro.

La scena dell’incontro tra Tom e Roxy (cap. VIII) vede Roxy entrare mite, sottomessa come una schiava, ma piena di illusioni: ne esce, dopo aver subito una bruciante umiliazione e delusione, ma anche dopo aver messo Tom al teppeto, marciando “grim and erect as a grenadier” (p. 40), senza più i sogni, ma dopo aver riacquistata la sua presa sulla realtà:

... It took two rebuffs to convince her that he was not funning and that her beautiful dream was a fond and foolish vanity, a shabby and pitiful mistake. She was hurt to the heart, and so ashamed that for a moment she did not quite know what to do or how to act. (p. 37)

Quando anche la richiesta di denaro (“that other dream of hers”, p. 37) viene rudemente respinta, si risveglia la Roxy di un tempo, in tutta la sua fierezza:

Roxy’s head was down, in an attitude of humility. But now the *fires* of her old wrongs flamed up in her breast and began to *burn fiercely*. She raised her head slowly, till it was well up, and at the same time her great frame unconsciously assumed an *erect* and *masterful* attitude, with all the *majesty* and *grace* of her vanished youth in it. (p. 38, corsivo mio)

Roxy minaccia di raccontare a Driscoll ciò che lei sa di Tom, ed è molto più di quanto egli, temendo di perdere l’eredità, immagini.

Roxy, a tutti gli effetti ex-schiava e nera, mette in ginocchio il padrone bianco: "The heir of two centuries of unatoned insult and outrage looked down on him (Tom) and seemed to drink in deep draughts of satisfaction". (p. 39). Sembra una rivalse di una razza contro un'altra (da notare che la frase contiene un commento del narratore extradiegético) ma il rapporto apparenza/realtà svela un'ironia che stravolge l'intera situazione: Tom è suo figlio, da lei stessa trasformato in padrone bianco, e anch'egli in parte è nero. L'atto di sottomissione non è una vittoria razziale, ma personale, della madre che vuole riottenere il dominio sul figlio, e che si sfoga per la delusione avuta da lui.

La scena si svolge in due parti. Tom viene lasciato accasciato e umiliato nella propria stanza, ansioso di conoscere le rivelazioni di Roxy sul proprio conto. La continuazione è ambientata (cap. IX), più drammaticamente, nella casa abbandonata (e "stregata") dove Roxy si nasconde ("It was the last house in the town at that end", p. 40); qui Tom ("pale, weak and wretched"), che per 23 anni era stato "costruito" giorno dopo giorno come bianco, con tutto ciò che di questo è prerogativa, viene "disfatto" dalla rivelazione della madre circa la sua nascita: "You ain't non more kin to ole Marse Driscoll than I is!" ... "Yassir, en *dat* ain't all! You is *nigger!* — *bawn* a nigger en a *slave!* — en you's a nigger en a slave dis minute ...you's my *son* —". (p. 41) Roxy proferisce una dopo l'altra, a raffica, queste verità che scalzano dalla mente di Tom false verità su cui la sua vita e la sua personalità si erano basate fino ad allora. La spietata operazione di Roxy controbilancia la scena dello scambio dei bimbi (che, si ricordi, era l'ultima scena in cui Roxy appariva, per cui, misurato dalla distanza tra la presentazione delle due scene, lo scambio e la sua prima rivelazione — privata, ad uso di Tom — sono vicinissimi).

Qui ciò che anima Roxy, che assurge ancora a grande e forte figura, non è più l'amore protettivo e beluino per il figlio, ma la vendetta nei suoi confronti, la vendetta di chi vuole e sa riacquistare il proprio orgoglio e la propria forza — per risollevarsi dall'umiliazione e per sopravvivere.

Roxy non è più solo madre ma è una figura che vuole vivere autonomamente, anche sfruttando il figlio: quindi ricatta Tom, costringendolo a pagarle una somma mensile in cambio del proprio silenzio. Le sue parole sono di estrema durezza: "I dont't hate you so much now, but I've hated you a many a year ... Didn't change you off en give you a good fambly en a good name, en made you a white gen'l man en rich, wid store clothes en — en what did I git for it?" (p. 43). (Si noti l'ultima frase: Roxy si chiede che cosa *lei stessa* abbia ricavato da quello scambio).

La completa soddisfazione di Roxy è ottenuta dalla rivelazione del nome del padre illegittimo di Tom, il bianco Col. Cecil Burleigh

Essex, FFV, non come un mezzo per acuire l'umiliazione di Tom, ma come dichiarazione orgogliosa: "... her bearing took to itself a dignity and a state that might have passed for queenly if her surroundings had been a little more in keeping with it" (p. 43). (Si noti l'insistenza sulla regalità della figura di Roxy).

Twain prelude al tuffo a capofitto di Tom nella consapevolezza di essere nero con tagliente ironia:

She [Roxy] said, with a grim implacability in voice and manner which made Tom almost realize that even a former slave can remember for ten minutes insults and injuries returned for compliments and flatteries received, and can also enjoy taking revenge for them when the opportunity offers ... (p. 38)

E poi:

Tom was in a panic ... was stupefied for a moment. He was panting with excitement. Tom slumped to his knees and began to beg ... He said, humbly ... (p. 39)

Il cap. XIV presenta Roxy in un momento di stasi, tra l'agitazione del suo ritorno e i successivi tragici casi della sua vendita e fuga dal Sud. Questa insolita immagine di Roxy non passionalmente impegnata nel salvataggio di qualcuno rientra un po' nella tradizione letteraria americana del narratore di colore. Roxy ha seguito il duello tra Luigi e Driscoll alla finestra (vi ha partecipato, come essa dice, "I ben in it myself", p. 71), essendo stata ferita di striscio da una pallottola alta) e subito dopo ne racconta lo svolgimento a Tom. Questa tecnica ricorda quella del racconto simultaneo, per esempio in *Ivanhoe*¹³, dove Rebecca segue una battaglia dalla finestra e la racconta mentre si sta svolgendo ad Ivanhoe ferito. Non c'è solo il gusto dello *yarn*, raccontato da un nero con il suo linguaggio, in questo scorcio; Roxy in realtà rivela una passione per il duello come avvenimento in se stesso e come gesto simbolico. Il duello è parte integrante della mitologia delle FFV, quindi rappresenta un po' l'epica di Dawson's Landing (chiaramente ironica la scena in cui Pembroke Howard e Driscoll discutono seriamente sulla necessità del duello, mentre l'atteggiamento pavido di Tom, pur impoverendo la statura del personaggio, gli dà una positiva connotazione realistica, in contrasto con l'astratta tradizione virginiana) come lo sono la religione per la famiglia, gli antenati, la Patria. Roxy, sebbene rifiutata dai bianchi perchè "contaminata" fisicamente e culturalmente dalla razza nera, fa propria la loro mitologia (v. anche nella scena dello scambio il ricorso a precedenti illustri nella storia dei bianchi).

Roxy, imitando l'atteggiamento delle FFV di Dawson's Landing, si vanta della propria ascendenza e, ironicamente, cerca di consolare Tom del suo "decadimento" dalla razza bianca a quella nera dandogli

degli antenati illustri. Comincia col rivelargli con enfasi e orgoglio il nome del padre bianco: "You ain't got no 'casion to be shame' o' yo' father, I kin tell you. He was de highest quality in dis whole town — Ole Virginny stock, Fust Fambles, he was." (p. 43)

L'effetto di questo intimo contatto col mondo bianco è di renderle una dignità fortemente sentita: "... Her bearing took to itself a dignity and a state that might have passed for queenly if her surroundings had been a little more in keeping with it." (p. 43) (si notino le parole chiave *queenly* e *surroundings*).

E ancora: "Dey ain't another nigger in dis town dat's as high-bawn as you is. ... En jes' you hold yo' head up as high as you want to — you has de right, en dat I kin swah." (p. 43)

Coerentemente, Roxy rimprovera aspramente e disprezza il lato vile di Tom che essa chiama nero: "It's de nigger in you Thirty-one parts of you is white, en on'y one part nigger, en dat po' little one part is yo' *soul*. ... You has disgraced yo' birth;" (p. 70) e ancora: "Ain't nigger enough in him to show in his finger-nails, en dat takes mighty little — yit dey's enough to paint his soul." (p. 70) Il sarcasmo del narratore, dietro l'ingenuità di Roxy, è feroce.

Ma per rimpolpare il suo albero genealogico la fantasia di Roxy non si perita di saccheggiare regioni storico-mitologiche notevolmente improbabili: "My great-great-great-gran' father en yo' great-great-great-great-gran' father was ole Cap'n John Smith, de highes' blood dat Ole Virginny ever turned out; en *his* great-great-gran'mother or somers along dah, was Pocahontas de Injun queen, en her husban' was a nigger king outen Africa." (p. 70) In queste dichiarazioni di appartenenza alla razza c'è un aspetto inconsapevolmente comico ma anche venato di un sottile senso di distacco e di autoironia (quando per esempio Roxy dice "somers along back dah", sottintende che la cosa importante è il suo entusiasmo per questa dichiarazione: i dettagli, le verifiche, poco contano per lei) e avvolto di calda simpatia, quasi fisica, e di comprensione per il personaggio — mentre la condanna senza remissione è per il pregiudizio che obbliga Roxy a distorcere, anche cadendo nel ridicolo e nel puerile, la propria natura e la propria dignità.

La successiva importante coppia di scene imperniata su Roxy ripete il pathos che anima queste ultime due scene (Roxy, pur mostrando grandi doti di astuzia, perspicacia e preveggenza, è fondamentalmente un personaggio emotivo, di forti passioni esterne in modo deciso ed estemporaneo): a una prima scena creata da un'onda generosa d'amore materno (v. la scena dello scambio) segue una scena di implacabile e determinata volontà di soggiogare e punire il figlio (v. la scena della rivelazione e del ricatto a Tom).

La nuova coppia di scene si sposta a St. Louis, nel chiuso imperso-

nale di una stanza d'albergo, sfondo astratto necessario per inscenare l'umanissima tragedia di Roxy (Cap. XVI).

La sopravvivenza di Tom (v. debiti di gioco, eredità in pericolo, ecc.) gl'impone di raccogliere rapidamente del denaro. Roxy compie qui il sacrificio più grande: ex-schiava liberata, per salvare una seconda volta Tom, si dà un prezzo e si offre in vendita come schiava. Ma a Tom si sente unita anche da vincoli economici e di potere. Per la seconda volta, per la salvezza del figlio attua uno scambio: il primo scambio trasformava uno schiavo nero in un padrone bianco, ora, capovolgendo i termini, trasforma una donna libera in una schiava. Come per il primo scambio, nulla trapela all'esterno. Tom sta al gioco, del quale ben presto s'impossessa per fini suoi. Roxy viene venduta ma, per ironia della sorte e responsabilità di Tom, finisce proprio "down the river": Roxy subisce quindi ora su se stessa la sorte che col primo scambio aveva voluto evitare al figlio. La rivelazione al figlio del primo scambio pare quasi essere un primo segno dello sgretolarsi della riuscita dello scambio stesso: si ricordi che i due scambi che seguiranno — Roxy da schiava ritornerà libera, e Tom e Chambers si cambieranno di posto — riporteranno la situazione esattamente allo *statu quo*, rivelando la chiara volontà del narratore di mostrare la vanità di questi sforzi.

Si prosegue verso la disgregazione del tentativo di ribellione alla schiavitù e al dolore, attuato da Roxy mediante il primo scambio. Il dolore del sacrificio di sé e del distacco da Tom e dalla libertà si concretizzano nell'immagine di Roxy in piedi sul battello che si allontana sul Mississippi, mentre essa osserva "Tom through a blur of tears until he melted into the throng of people and disappeared; then she looked no more, but sat there on a coil of cable crying, till far into the night." (p. 82) Un'immagine di Roxy disfatta e impotente, che preannuncia l'accettazione e la sconfitta dell'ultimo atto. Ma è solo l'inizio della sua sofferenza: osservando il corso della corrente, il suo occhio esperto presto scopre l'inganno perpetrato dal figlio e il proprio amaro destino: "... *It's sole down de river!*" (p. 82)

La scena e il capitolo si chiudono su questo grido, teso nel carattere corsivo in cui è stampato, umanizzato e concretizzato dal dialetto.

Il cap. XVIII è l'ultima grande scena di Roxy: essa vi compare come simbolo impazzito e involuto, come un'ombra minacciosa che segue Tom in una notte di pioggia in una strada di St. Louis, fino dentro la sua camera d'albergo. Li mostra i travestimenti: "The man turned around, a wreck of shabby old clothes sodden with rain and all a-drip, and showed a black face under an old slouch hat. ... 'I's yo' mother.'" p. 84

La figura che improvvisamente balza dalla pioggia e dal buio dap-

prima ha la maestà di una Nemese: eretta e silenziosa fissa Tom fino a costringerlo a contorcersi sulla sedia su cui s'è gettato "in a heap", mormorando atterrito frasi sconnesse di discolpa. Ma è la figura di una Nemese in fuga, che non può trattenersi dallo sciogliersi in lamentosi singhiozzi, ormai disfatta e vinta:

"Sell a pusson down de river — *down the river!* — for de bes! I wouldn't treat a dog so! I is all broke down en wore out, now, en so I reckon it ain't in me to storm aroun' no mo', like I used to when I'uz trompled on en 'bused. I don't know — but maybe it's so. Leastways, I's suffered so much dat mournin' seem to come mo' handy to me now den stormin'." (p. 85)

Il lungo racconto che segue è il resoconto dei due mesi passati da Roxy in schiavitù — racconto di lavoro massacrante in una piantagione del Sud, di maltrattamenti, di violenza, di morte, e infine di fuga disperata.

Colpisce l'attaccamento di Roxy per una piccola schiava, la descrizione del loro reciproco affetto e la violenza usata verso la bimba: "... (the overseer) give her a lick acrost de back wid his stick which 'uz as thick as a broom-han'le, en she drop' screamin' on de groun', en squirmin' en wallerin' aroun' in de dust like a spider dat's got crippled." (p. 86)

Nella figura senza nome della piccola vittima nera si riversano l'amore e la pietà di Roxy, gli stessi che essa sentì per il piccolo Tom ventitre anni prima, quando incombeva su di lui la minaccia di essere venduto "down de river", dove appunto la bimba si trova; in difesa di lei Roxy si getta con la passione la generosità (e l'avventatezza) con cui intendeva gettarsi nel fiume con Tom. Curiosamente, durante la narrazione di Roxy, si sovrappongono due immagini: la piccola amica nera *squirms* nel dolore (nella narrazione di Roxy), mentre nella realtà Tom *writhes* per la vergogna, la rabbia e la paura.

C'è in questa nuova Roxy una durezza causata dal dolore che la corizza anche nei confronti del figlio. Sebbene la sua natura la porti a trovare in lui segni almeno di pietà per se stessa, non si fa più illusioni: "He sole me down de river — he can't feel for a body long." (p. 86) Durezza che si esprime ora anche nella lucidità del procedimento di autodifesa anche da Tom ("You is de low-downest orneriest hound dat was ever pup'd into dis world' — en I's 'sponsible for it! — and she spat on him." (p. 90).

Dopo avergli esposto lo schema per il riscatto della propria libertà (e della propria persona fisica), usando ancora il ricatto, e garantendosi con l'appoggio esterno di Pudd'nhead Wilson, si fa accompagnare alla sua tana da Tom puntandogli alla schiena il coltello con il quale voleva suicidarsi: "Now start along, en go sof, en lead de way; en if you gives a sign in dis house, or if anybody comes up to you in de

street, I's gwyne to jam it into you. Chambers, do you b'lieve me when I says dat?" (p. 91)

Ancora l'immagine di suicidio si associa con quella dell'omicidio di Tom (allora era per mezzo del fiume, ora, più crudelmente, con un coltello) ma con ben diverso significato.

L'ultima immagine dei due insieme (durante il processo assisteranno entrambi come spettatori, ma non insieme, separati anzi nelle sezioni per i bianchi e per i neri) sottolinea il loro distacco e l'inaridirsi di ogni sentimento di affetto, e quindi la svalutazione dell'amore materno e dei suoi sforzi di migliorare la vita del figlio: "After tramping a mile they reached a wide *vacancy* on the *deserted* wharves, and in this *dark* and *rainy desert* they *parted*." (p. 92, corsivo mio)

La presenza di Roxy nell'aula del tribunale è vista nel contesto della folla di spettatori. Due o tre brevi frasi ne sottolineano l'attenzione e il nascere del timore di una rivelazione. Finalmente, dopo che lo svenimento di Tom ne tradisce la colpa, Roxy ridiventa protagonista per un attimo:

Roxy flung herself upon her knees, covered her face with her hands, and out through her sobs the words struggled —
 "De Lord have mercy on me, po' misable sinner dat I is!" (p. 113)

L'epilogo è una dissolvenza del personaggio:

"Roxy's heart was broken. ... Her hurts were too deep for money to heal; the spirit in her eye was quenched, her martial bearing departed with it, and the voice of her laughter ceased in the land. In her church and its affairs she found her only solace. (p. 114)

Vittima ora lei stessa di una Nemesi implacabile, quella della società e delle sue leggi, Roxy è punita ancora nella sua natura, che spegne le sue qualità in un atteggiamento di passiva e grigia disperazione; ma con lei e per lei vengono puniti Tom (ora di nuovo Chambers) che compie il suo destino di schiavo in una piantagione del Sud, e Chambers (ora legittimo Tom), che è "condannato" a una vita e a un ambiente, quelli dei bianchi, cui non sa adattarsi.

Quasi sotto silenzio passa la grande colpa di Roxy che, nella sua cecità materna, ha costretto Chambers per ventitre anni a vivere la vita dello schiavo.

Nella versione originale poi pubblicata come *Those Extraordinary Twins*¹⁴, la figura di Roxana (là mantiene costantemente questo nome) appare in un secondo tempo, non all'inizio, come del resto anche Pudd'nhead Wilson e in seguito Tom; ben presto essa si rivela prominente, fino a sbalzare letteralmente dalla storia i personaggi originali.

Come spiega Mark Twain, “before the book was half-finished those three (Roxana, Tom, Pudd’nhead Wilson) were taking things almost entirely into their own hands and working the whole tale as a private venture of their own”. (p. 120) Il che sta a dimostrare la consapevolezza da parte di Twain sia della prorompente (e anche aggressiva) vitalità di Roxy-Roxana, sia dello stretto, inestricabile rapporto diegetico e morale tra Roxy, Pudd’nhead Wilson e Tom. La partecipazione di Roxy era più ampia; in particolare la scena iniziale della conversazione con Jasper (solo udita fuori campo da Wilson nell’edizione definitiva) ampliata in una diatriba confessionale (Roxy era metodista e Jasper battista) in cui azione e racconto si susseguono per provare le loro asserzioni (Jasper diventa un eroe fermando un cavallo imbizzarrito).¹⁵

Un terzo passo riguardava Roxy che s’imbarca per la prima volta: si tratta qui essenzialmente di un pretesto per una minuziosa descrizione di un battello del Mississippi, visto con gli occhi vergini di Roxy (tema, questo, autobiografico e particolarmente caro a Twain)¹⁶.

Arlin Turner¹⁷ nota che la Roxy che appare in certi frammenti e versioni spinge Tom all’omicidio e del figlio non si cura se non in quanto può aiutarla economicamente. Oltre ai cambiamenti sostanziali nel carattere c’è nei confronti della seconda Roxy un atteggiamento più rispettoso della personalità e dell’indipendenza del personaggio da parte del narratore: in origine i termini usati per designare Roxy erano “mulatto”, “old woman” “crone”, poi sostituiti dal suo nome o dal pronome.

Se si eccettua il Cap. XXI, in cui Pudd’nhead Wilson fa da protagonista assoluto, prendendo anche il posto del narratore (lui stesso diventa narratore, mantenendo una certa neutralità e impersonalità senza precise caratteristiche personali o di linguaggio) per concludere il processo con la *detection* del colpevole e la spiegazione riassuntiva dei vari antecedenti che portano all’uccisione di Driscoll, solo Roxy nel romanzo occupa un posto di narratrice secondo solo a quello del narratore extradiegetico.

Gli altri personaggi, infatti, non hanno storie da raccontare, a cui dare loro stessi una forma secondo le proprie caratteristiche personali; si limitano a conversazioni tra di loro. Pudd’nhead Wilson, Tom, Driscoll e i vari rappresentanti delle FFV, Chambers e Jasper, Patsy Cooper e Rowena, e per lo più anche i gemelli, si esprimono direttamente in dialoghi più o meno brevi, e per il resto sono personaggi linguisticamente passivi, la loro azione e il loro pensiero vengono modellati dalle parole del narratore. Una certa autonomia traspare sempre, nei personaggi twainiani, dalla lingua del discorso diretto, foss’anche in una sola battuta.

Una buona parte della storia in *Pudd’nhead Wilson* è narrata diret-

tamente da Roxy, la cui visione e parola prendono il posto di quelle del narratore. Il primo esempio si ha nel Cap. III, dove, durante la notte cruciale del tentato suicidio e dello scambio dei bambini, il variare del suo stato mentale ed emotivo, il prendere decisioni e trovare giustificazioni, vengono narrati in vari soliloqui da Roxy stessa. Si tratta complessivamente di circa 90 righe: è quindi prevalentemente attraverso la visione di Roxy e le sue parole (la sua è una parlata nera tradizionale in Mark Twain) che il lettore conosce i fatti di quella notte.

Nei Cap. VIII e IX Roxy ha una partecipazione diretta importante, è attraverso le sue parole che vengono fatte importanti rivelazioni (per esempio della paternità di Tom ecc.), ma è soprattutto nei Cap. XIV e XVIII che Roxy riprende le funzioni di narratore. È con la sua prospettiva che vediamo il duello (Cap. XIV), altrove solo accennato: Roxy, infatti, racconta la scena come ha potuto osservarla dalla sua finestra. Anche la lunga storia dell'ascendenza di Roxy e Tom è narrata direttamente da Roxy.

Nel Cap. XVIII, più importante dal punto di vista della partecipazione diretta di Roxy alla narrazione (ci ricorda molto da vicino il racconto "A True Story"), Roxy racconta la storia della propria schiavitù e fuga dal Sud. Il corpo della narrazione, circa 110 righe, è quasi ininterrotto: un blocco narrativo tragico, sofferto, compatto per distanziare il tono del resto della narrazione, inattaccabile dall'ironia.

C. Tom

Tom è il personaggio più complesso e più introverso del romanzo, quello più sfuggente e più ricco di travestimenti. Vuole essere, per il suo comportamento esplicitamente crudele ed egocentrico, il *villain* della storia, riuscendo però a diventare nel contempo la vittima dell'ingiustizia e del pregiudizio della società, e anche ad essere in fondo manipolato dagli altri personaggi (Wilson, Roxy, Driscoll ...), fino a scomparire nella condanna finale con la sua vendita e deportazione in una piantagione del Sud, "down the river". È un personaggio mobilissimo, è lui che penetra nel mondo degli altri personaggi: il suo sfondo è quasi sempre quello appartenente a un altro personaggio o è uno sfondo vago (la casa di Wilson, la casa di Roxy, la sede dei pompieri, un luogo aperto di Dawson's Landing, St. Louis ...) quasi a sottolineare la sua non appartenenza a un mondo suo, determinato, ad acuirne l'ambiguità e la mancanza di radici. La sua presenza nell'azione è costante, insistente, appare in tutti i capitoli (eccetto il VI). La sua vita, al contrario di quanto avviene per quasi tutti gli altri personaggi, è delineata cronologicamente con estrema precisione:

questo anche per il complesso gioco di travestimenti e di inganni che è centrato su di lui (si veda ad esempio la messinscena del furto del pugnale e dell'omicidio di Driscoll).

Il personaggio nasce doppio, strettamente legato dalla nascita alla conclusione della sua vicenda con Chambers, al quale però pare spettare solo un ruolo di spalla, necessario per attuare lo scambio e poi per scoprirlo: quando Pudd'nhead Wilson alla fine del processo reintegra Chambers nei suoi diritti, la sua sorte non ci tocca profondamente, perchè continuiamo a seguire e ad interessarci di Tom anche dopo la sua caduta.

Fino al Cap. III i due bambini vengono accomunati sottolineandone continuamente la somiglianza (di cui Pudd'nhead Wilson è testimone), la loro crescita parallela, in contrasto con il diverso destino che li aspetta e con i loro nomi (l'altisonante Thomas à Beckett Driscoll — ridotto a un semplice Tom dagli avvenimenti, preludente la fine del protagonista alla "uncle Tom" — per il bianco, l'incongruo Valet de Chambre (s), per il nero, che si chiamerà però più semplicemente Chambers). Lo scambio che avviene al Cap. III, oltre che disperato tentativo di Roxy di salvare il figlio, è anche una tentazione la cui esca è stata posta da Pudd'nhead Wilson durante una delle sue conversazioni con Roxy:

"They're handsome little chaps. One's just as handsome as the other, too.
... How do you tell them apart, Roxy, when they haven't any clothes on?"
"Oh, I kin tell'em 'part, Misto Wilson, but I bet Marse Percy couldn't, not to save his life." (Cap. II, p. 9)

Roxy usa, come altre volte, Pudd'nhead Wilson come metro di misura per provare la razionalità o la validità delle proprie opinioni o decisioni: in tal modo Wilson fin dall'inizio si lega strettamente alla sorte di Tom: del cui cambiamento di condizione è inconsapevole ispiratore ("Dey ain't but one man dat I's afeard of, en dat's Pudd'nhead Wilson" p. 16, dice Roxy).

Nella sua nuova identità di bianco Tom viene posto come sfida a Wilson; questi, che fin da quando i due bimbi erano portati a spasso da Roxy aveva raccolto le loro impronte digitali, con tanto di data accuratamente segnata, si porrà come antagonista di Tom, e il proprio successo dipenderà dalla sconfitta, dallo smascheramento (e dall'eliminazione) di Tom. Lo scambio delle due identità avviene, significativamente, sottolineando lo scambio degli abiti e dei nomi. Per una sottile ironia, il nuovo nome bianco assunto, Thomas à Beckett, si sminuirà in Tom, con chiare connotazioni razziali.

Nel Cap. IV si creano le basi del carattere di Tom, capriccioso, egoista, litigioso, crudele, vendicativo, somma quindi di pessime caratteristiche, sempre qui visto in contrasto con Chambers, somma

delle migliori qualità, non ultima delle quali la pazienza: qui si cerca di creare un contrasto drammatico tra i due, che invece non avrà seguito (Tom e Chambers verranno avvicinati solo in una scena di sadica crudeltà di Tom nei confronti di Chambers, al ritorno di Roxy, e alla fine; sono ormai Tom e Wilson ad essere appaiati in questo gioco a rimpiazzino).

Negli episodi di questo capitolo è fortissima l'eco dei due racconti scritti in precedenza, "The Good Little Boy" e "The Bad Little Boy", e la tendenza generale alla simbologia del contrasto di tipo fiabesco del personaggio cattivo nei confronti di quello buono.

Il Cap. V porta infine la narrazione al tempo presente, giugno 1853, con il carattere di Tom ancora più approfondito nelle sue linee fondamentali, reso più sottile e abile da due anni di Yale:

He came home with his manners a good deal improved; he had lost his surliness and brusqueness, and was rather pleasantly soft and smooth, now; he was furtively, and sometimes openly, ironical of speech, and given to gently touching people on the raw, but he did it with a good-natured semi-conscious air that carried it off safely and kept him from getting into trouble. He was as indolent as ever, and showed no very strenuous desire to hunt up an occupation. (p. 23)

Così, concedendosi ai nuovi vizi del bere e del gioco, in attesa dell'eredità, Tom si mostra esperto nell'arte di utilizzare i risultati del suo *training*: è perfettamente addestrato per un'arte che non potrà praticare.

Il Tom attuale viene presentato nell'abito che meglio gli si adatta, il travestimento: nel primo caso un travestimento da dandy dell'Est che porta all'eccesso la sua attuale apparenza (di signorotto bianco) — si ricordi che si tratta sempre di travestimenti di un travestito.

Nel Cap. VII il secondo travestimento, molto più sottile, ce lo raffigura, senza ancora svelarne l'identità, in panni femminili, come è intravisto da Pudd'nhead Wilson dalla propria finestra. Questa visione pare preludere alla progressiva disgregazione dell'attuale immagine di Tom e sottolinea il lavoro di acquisizione di un'altra personalità da parte di Tom, a cominciare dagli abiti: "The girl had on a neat and trim summer dress patterned in broad stripes of pink and white, and her bonnet was equipped with a pink veil. *She was practicing steps, gaits and attitudes, apparently ...*" (uno dei travestimenti di Tom, per scopi criminali: qui per furto; p. 32 corsivo mio).

I Capp. VIII, IX, X rappresentano il culmine dell'esperienza emotiva di Tom: sono una lunga analessi, iniziatasi con la storia di Roxy, della sua carriera sul Mississippi e del suo ritorno a Dawson's Landing, che s'intreccia con quella di Tom, strettamente unite in due lunghe scene, e poi prosegue come storia di Tom, fino a raggiungere il

tempo della narrazione (l'attesa dell'arrivo dei gemelli italiani). Si tratta di un blocco che descrive gradualmente il trauma psicologico di Tom: l'umiliazione inflittagli da Roxy che conosce un segreto che può nuocergli (cap. VIII); la rivelazione di Roxy — nella casa “dove ci si sente” al limite del villaggio — circa la sua nascita: Tom si ritrova ad affrontare una serie di identità profondamente discordi: scopre di essere nero, figlio di Roxy che egli ha sempre considerato come una schiava di casa, e di un padre bianco illegittimo; di essere estraneo alla famiglia con cui vive da anni; di essere tuttora uno schiavo (Cap. IX); infine (cap. X) l'agghiacciante rivelazione lo rende consapevole della sua posizione di finto bianco, di nero e di schiavo nella società bianca cui credeva di appartenere.

Nella stessa giornata (più la notte seguente) un gruppo di scene porta via via alla luce gli stati d'animo di Tom che dalla condizione di sicumera della propria posizione si trova ad essere schiacciato dalla rivelazione di essere nero e schiavo.

Ma il personaggio ci viene re-introdotta (dopo le narrazioni iniziali riassuntive di vari anni, dall'infanzia al ritorno dall'università) con più sottigliezza, a più livelli che lo staccano dal tipo letterario dello schiavista del Sud da una serie di elementi: una conversazione preliminare tra Roxy e Chambers svela i dissapori tra il padre adottivo e Tom, il loro reciproco tenersi a distanza, i problemi economici che derivano a Tom dalla sua passione per il gioco e i relativi debiti, il fluttuare della sua fortuna di erede delle sostanze dei Driscoll.

In quest'atmosfera rientra in scena l'attuale Tom — arrogante e violento con Chambers e poi sprezzante con Roxy. La conversazione con Roxy, divisa in due parti, rappresenta un rito di passaggio, culminante per la vicenda e per il personaggio. Al primo moto di ribellione di Roxy, Tom ha una serie di reazioni fisico-emotive che preannunciano il suo choc psicologico:

A cold chill went to Tom's heart, he didn't know why. ... Tom's cheek blanched ... Disturbing thoughts began to chase each other through his head. ... Tom was aghast. (p. 38)

La rivelazione di Roxy, ben più sostanziosa e destabilizzante di quanto Tom avesse immaginato, viene posposta alla notte, prolungandogli l'angoscia; il rito di passaggio procede gradualmente per Tom, costretto a umiliarsi davanti all'ex-schiava nera:

The heir of two centuries of unatoned insult and outrage looked down on him and seemed to drink in deep draughts of satisfaction. (p. 39)
 “Fine nice young white gen'lman kneelin' down to a nigger wench! ...” (p. 39)

Il primo stadio di questo passaggio è per Tom una bruciante ferita

nell'orgoglio: "You are a *nigger!* — bawn a nigger en a *slave!*" "you is my son — (Chambers) is yo' *marster* — en *his* name's Tom Driscoll en yo' name's Vallet de Chambers". (p. 41) La resistenza di Tom è verbalizzata in violenti attacchi contro Roxy ("You miserable old blather-skite! you devil! — you beast!", (p. 41), ma la sua reazione (verbale e poi concretizzata in un gesto violento) viene subito snervata da un imperioso "Set down, you pup" di Roxy; Tom è il personaggio di cui più da vicino si è seguita l'umiliazione (la lunga serie di torti penosamente subiti dai personaggi, Roxy, Chambers, Wilson, i gemelli, rende *Pudd'nhead Wilson* una *grim novel*, in realtà), anche nelle sue manifestazioni fisiche: "Tom fretted and chafed a while in a whirlwind of disorganizing sensations and emotions." (pp. 41/42)

L'ultimo atto si compie quando Roxy dirà a Tom che è lui a non essere all'altezza di lei, capovolgendo le posizioni in cui si trovavano i due a casa Driscoll:

"Dahs one thing you've got to stop, Vallet de Chambers. You can't call me *Roxy*, same as if you was my equal. Chillen don't speak to dey mammies like dat. You'll call me Ma or mammy, dat's what you'll call me — leastways when dey ain't nobody aroun'. *Say it!*" (p. 42).

Anche le posizioni sado-masochiste, qui ridotte alla verbalità, si sono rovesciate rispetto alla scena precedente.

La conclusione della giornata è la conclusione del rito. Tom è bombardato dalla parola *nigger*, che compare tredici volte nella pagina e mezza seguenti (44/45). L'orrore della rivelazione porta anche a una meditazione del problema razziale in termini astratti, la più esplicita del romanzo: "Why were niggers *and* whites made? What crime did the uncreated first nigger commit that the curse of birth was decreed for him? And why is this awful difference made between white and black?" (p. 44). Il passo, a metà tra un commento diretto del narratore e un'intrusione nei pensieri di Tom, sceglie proprio questo personaggio, il *villain* Tom (o anche questo è un travestimento?) per quest'esplicita denuncia contro il razzismo.

La violenza di quest'iniziazione di Tom a un nuovo mondo è paragonata all'eruzione paurosa del Krakatoa, di qualche anno prima:

A gigantic irruption like that of Krakatoa a few years ago, with the accompanying earthquakes, tidal waves and clouds of volcanic dust, changes the face of the surrounding landscape beyond recognition, bringing down the high lands, elevating the low, making fair lakes where deserts had been, and deserts where green prairies had smiled before. The tremendous catastrophe which had befallen Tom had changed his moral landscape in much the same way. Some of his low places he found lifted to ideals, some of his ideals had sunk to the valleys; and lay there with the sackcloth and ashes of pumice stone and sulphur on their ruined heads. (p. 44)

È a questo punto che viene intaccata la sua “essenza”, costituita solo di abitudini, di esercizi. La rivelazione distrugge questa copertura esterna, di abiti/abitudini, così come era accaduto ventitre anni prima, quando il cambiamento dei vestitini dei due bimbi aveva dato loro una nuova identità:

“If he met a friend he found that the habit of a lifetime had in some mysterious ways vanished” (p. 44): gli effetti sono anche fisici, si crea in lui una reazione da nero al mondo bianco intorno, con cui non s’identifica più, nella cui sicurezza non può più cercare rifugio, e che ora lo atterrisce: “He presently came to have a hunted sense and a hunted look ...” (p. 45). La situazione viene vista anche ironicamente, quando lo zio gli dice: “What’s the matter with you? — you look as meek as a nigger” (p. 45) e Tom per questo lo odierà: “He is white; and I am his chattel, his property, his goods, and he can sell me, just as he could his dog” (p. 45).

Tra le prime parole pronunciate da Roxy per rivelargli la sua vera identità c’era l’espressione “down the river” (p. 41): “if I opens my mouf, ole Marse Driscoll’ll sell you down de river befo’ you is two days older den what you is now!” (p. 41). La scena è quindi corrispondente alla vestizione del figlio di Roxy con i vestitini del figlio del padrone, che lo trasforma così in *Tom*. Ma qui la visione di Twain si approfondisce, non si contenta di questa corrispondenza meccanico/geometrica: “Tom imagined that his character had undergone a pretty radical change. But that was because he did not know himself” (p. 45).

La realtà umana è più complessa e un secondo tipo di adattamento, risvegliato da una profonda forza di sopravvivenza, s’innesta:

Under the influence of a great mental and moral upheaval his character and habits had taken on the appearance of complete change, but after a while with the subsidence of the storm both began to settle toward their former places. He dropped gradually back into his old frivolous and easy-going ways, and conditions of feeling, and manner of speech, and no familiar of his could have detected anything in him that differentiated him from the weak and careless Tom of other days. (p. 45)

Strutturalmente, Tom sembra passare ormai da un travestimento all’altro con una velocità e varietà vertiginose: alle due figure di base di bianco e di nero, padrone e schiavo, aggiunge i travestimenti più esteriori e pittoreschi della donna che fa razzia nelle case di Dawson’s Landing.

Dopo il culmine rappresentato da questo lento passaggio di Tom alla consapevolezza di appartenere alla razza nera, la sua vicenda si volge ormai verso la tragedia, pur con movimenti di andante che però rappresentano solo delle parentesi di *suspense*. Ormai il lettore *sa*, Tom

sa: il segreto rivelato a Tom dovrà necessariamente venire scoperto da tutti i personaggi, da tutta Dawson's Landing, per portare Tom alla rovina.

Una linea d'azione di Tom si mantiene ancora nascosta, ma molto di più di essa ci viene rivelato, quasi Tom, dopo lo smascheramento effettuato da Roxy, fosse rimasto ormai trasparente: sappiamo che continua a giocare d'azzardo a St. Louis, e a perdere, indebitandosi sempre di più; come conseguenza — disperato tentativo di mantenersi a galla — si dà al furto, travestito, ora lo sappiamo, da donna, con un abito di Roxy (il rapporto tra i due in materia di travestimento continua con questo vistoso esempio, simbolo in fondo della necessaria posizione di ambiguità dei due mezzosangue, che, non identificandosi completamente né con l'una né con l'altra razza, devono fingere di appartenere a una di esse).

Nei capitoli dal IX al XX (dieci) si riuniscono le fila che porteranno alla esposizione finale. Tom inizia qui un nuovo rapporto, quello con gli abbaglianti gemelli italiani, che hanno appena conquistato Dawson's Landing: rapporto di rifiuto, di sospetto e inimicizia, che si conclude con la lotta aperta e violenta: Tom viene preso a calci da Luigi, lo fa condannare dal tribunale, lo deruba del prezioso pugnale, che usa per incolparlo, calunnia lui e il fratello gemello e contrasta la loro elezione. Tom non sa apprezzare le raffinatezze europee dei gemelli. Una ragione di ciò, non molto approfondita nel testo definitivo, è che essi alloggiano presso la famiglia di Rowena che Tom, tiepidamente, ama, e rappresentano per le emozioni suscitate in lei dei rivali potenziali (in *Those Extraordinary Twins* prima Angelo e poi Luigi, con più fortuna, s'innamorano di Rowena).

I gemelli si pongono a un livello superiore e Tom si sente minacciato, scaduto di un gradino nella sua spietata lotta per mantenere una posizione (o una facciata) sociale: ha perso la sicurezza della razza e della famiglia, e anche della società, sta perdendo il denaro dell'eredità, teme di perdere anche la libertà e l'identità costruita se il suo segreto sarà scoperto: i gemelli sono una minaccia anche perché si alleano naturalmente con Wilson, l'antagonista di Tom nella struttura drammatica del romanzo. Un'alleanza tra le persone più intelligenti del villaggio non è benvenuta. C'è in fondo la chiara sensazione che Tom respinge i gemelli innanzitutto perché essi rappresentano un altro mondo, un mondo di armonia (musica, arte, bellezza), irraggiungibile per uno come Tom.

La decisione di Tom di utilizzare il loro pugnale, già da lui rubato, per uccidere Driscoll, sarà la causa del processo a carico dei gemelli, da cui Tom uscirà inaspettatamente rovinato: sarà quello il mezzo per la rivelazione pubblica del suo segreto.

L'avvicinamento al polo di Roxy (che per Tom significa decadi-

mento dalla sua posizione di preminenza) include la sua attività ladresca, di cui Roxy diviene preziosa collaboratrice, dispensatrice di avveduti consigli nonchè ricettatrice. L'approfondimento dell'intimità di questo rapporto passa attraverso l'esposizione da parte di Tom dei propri tratti più intimi, come l'immutabile pavidità (tratto esemplificato più volte nel romanzo, anche in Tom ragazzo) aspramente attaccato dall'indomita Roxy: atteggiamento che testimonia una fondamentale passività in Tom, quasi un desiderio di farsi sottomettere, che prelude alla perdita anche fisica della libertà nella totale passività dello schiavo.

Nei cap. XVI e XVIII il rapporto con Roxy raggiunge per l'ultima volta un altissimo grado di tensione emotiva: nel primo viene sottolineata la facilità con cui Tom accetta il suggerimento di Roxy di vendere se stessa (per pagargli i debiti). Il narratore, nella frase che segue la proposta di Roxy di cercare un acquirente "in the middle o' Kaintuck somers ... on a farm" (p. 81), esprime tutta la spietata violenza e mancanza di scrupoli di Tom: "Tom forged a bill of sale and sold his mother to an Arkansas cotton planter for a trifle over six hundred dollars" (p. 81). La conclusione dell'esaltato e viscerale progetto di Roxy è questa piatta comunicazione commerciale (in cui però l'indicazione del prezzo del tradimento è un collegamento fin troppo chiaro con l'episodio evangelico della vendita di Cristo da parte di Giuda), in cui spicca *Arkansas*, cioè *down the river*: quello che era stato finora l'indeterminato inferno per i neri ora è una circostanziata realtà. Le spiegazioni che il narratore dà di questo atto ("treachery" come è stato subito definito senza tergiversare) sono d'un'ironia irridente e spietata:

He [Tom] did not want to commit this treachery, but luck threw the man in his way, and this saved him the necessity of going up country to hunt up a purchaser, with the added risk of having to answer a lot of questions, whereas the planter was so pleased with Roxy that he asked next to none at all. Besides, the planter insisted that Roxy wouldn't know where she was, at first, and that by the time she found out she would already have become contented. And Tom argued with himself that it was an immense advantage for Roxy to have a master who was so pleased with her as this planter manifestly was. In almost no time his flowing reasonings carried him to the point of even half believing he was doing Roxy a splendid surreptitious service in selling her "down the river". (p. 81)

Ma se non altro Tom non dorme bene per una settimana, "his rag of a conscience" (p. 81) si fa sentire.

Quando Tom viene affrontato da Roxy, rediviva e fuggiasca, assume il comportamento di un animale ormai braccato: non prova pietà né rimorso al racconto della madre, la sua preoccupazione è concentrata nella ricerca di una via di scampo per sé. Esempio il

passo in cui Tom reagisce al racconto della madre con uno scatto d'ira che Roxy interpreta come empatia/simpatia per le proprie sofferenze: ma in realtà Tom stava pensando con rabbia che il suo piano era andato in fumo per il capriccio della moglie del piantatore (p. 86). Tom si arrende:

Tom recognized that neither lies nor arguments could help him any longer — he was in a vise, with the screw turned on, and out of it there was no budging. His face began to take on an ugly look, and presently he said with a snarl — “Well, what could I do? You see, yourself, that I was in his grip and couldn't get out.” (p. 90)

L'atteggiamento di Roxy non gli permette più vie d'uscita: ancora una volta essa ricorre al ricatto nei suoi confronti, e questa volta la posta in gioco è l'identità di Tom, con tutto ciò che essa comporta: per lui ormai la tragedia si avvia alla conclusione. Non c'è più posto per altri tentativi, la soluzione proposta da Roxy sarà proprio il mezzo per rovinare Tom: “There is but one way out. I must follow her plan.” (p. 92). Il rapporto con Roxy si risolve con la totale dipendenza di Tom da lei, la stessa che aveva caratterizzato il suo cambiamento di stato (lo scambio) quando era stata Roxy a prendere la decisione cruciale nella vita di Tom.

Nella scena conclusiva, l'esposizione dei colpevoli nell'aula del tribunale, Tom e Roxy sono separati, sarà la rovina del destino comune, la colpevolezza di fronte alla legge, ad avvicinarli.

Il rapporto di Tom con Driscoll non esce dalla routine di alti e bassi determinati dalla più o meno cattiva condotta di Tom (gioco) e sottolineati dalla sua intestazione o cancellazione nel testamento dello zio. Il rapporto si acuisce soprattutto nell'episodio del rifiuto di Tom di battersi a duello con Luigi, episodio che diventa centrale nella problematica del rapporto di Tom con la razza bianca e la sua cultura. Nel duello Tom non vede il rinnovarsi delle antiche tradizioni delle FFV, cui in apparenza appartiene: non è solo per pavidità che Tom rifiuta il duello, esso rappresenta per lui una partecipazione a un mondo e a una cultura che, come egli nell'intimo sa, non sono più suoi, né mai potranno esserlo. Significativamente, questo gesto di rifiuto gli mette contro sia il padrone adottivo bianco, Driscoll (nei cui confronti Tom ora sente l'odio del nero e dello schiavo per l'oppressore), sia Roxy, che condanna spietatamente la pusillanimità “nera” di Tom:

Roxana's bosom was heaving with suppressed passion, and she was glowering down upon him with measureless contempt written in her face. “En you refuse' to fight a man dat kicked wou, 'stid o' jumpin' at de chance! En you ain't got no mo' feelin' den to come en tell me, dat fetches sich a po' low-

down ornery rabbit into de worl'! Pah! It make me sick! It's de nigger in you, dat's what it is. Thirty-one parts o' you is white, en on'y one part nigger, en dat po' little one part is yo' *soul*. 'Tain't wuth sayin'; 'tain't wuth totin' out on a shovel en tho'in' in de gutter. You has disgraced yo' birth. What would yo' pa think you o'? It's enough to make him turn in his grave." (p. 70)

Roxy, pur appartenendo completamente alla cultura nera partecipa entusiasticamente al culto della mitologia delle FFV (si veda la sua descrizione della propria partecipazione al duello tra Driscoll e Luigi, pp. 71-72), per una sorta di lealtà alla famiglia cui apparteneva da schiava, e per un bisogno di imitare gli esempi della cultura dominante; è qui che Roxy inventa, alla maniera degli alberi genealogici virginiani, gli antenati: Pocahontas, "en her husban' ... a niggerking outen Africa" (p. 70). Il disprezzo che essa mostra per Tom è il disprezzo del bianco per il nero: "Ain't nigger enough in him [Tom] to show in his finger-nails, en dat takes mighty little — yit dey's enough to paint his soul" (p. 70).

Il culmine del rapporto bianco vs. nero si ha quando Tom, che ha deciso di derubare Driscoll per salvarsi la faccia, lo uccide. La scena ha tutti gli elementi del melodramma ed è regolata, anche spazialmente e cronologicamente, come un complesso meccanismo. Le fila dei vari episodi lasciati in capitoli diversi vengono raccolte e congiunte in questo atto. Ci sono tutti i personaggi e gli elementi:

- a) Roxy inconsapevolmente dà a Tom l'idea che porterà alla soluzione del problema, nella richiesta di soldi (Tom sviluppa quest'idea fino a trasformarla in rapina e poi omicidio);
- b) i gemelli sono a spasso per il villaggio e passano davanti alla casa di Driscoll, di notte, perchè la cittadinanza ora li osteggia;
- c) Driscoll è addormentato nel soggiorno della sua casa, il denaro accanto a lui;
- d) Tom scende dal battello di St. Louis una fermata dopo Dawson's Landing (Hackett's Store), si traveste da ragazza, si annerisce il viso con un tappo bruciato; deruba il vecchio Driscoll, *ma in quel mentre* questi si sveglia e chiama aiuto; Tom lo pugnala a morte con il pugnale indiano appartenente ai gemelli, che Tom aveva loro sottratto qualche tempo prima;
- e) alle grida di Driscoll sopraggiungono i gemelli, e poi tre signore del villaggio;
- f) Tom ritorna a St. Louis, da dove finge di non essersi mosso, ed è là che lo raggiunge la notizia della morte dello zio;
- g) sul luogo del delitto la polizia troverà i gemelli e il loro pugnale, per cui saranno incriminati per la morte di Driscoll; il loro processo porterà alla scoperta del segreto di Tom e alla sua rovina;

h) l'occasione di usare il pugnale che lo incriminerà è data da Pudd'nhead Wilson che con uno stratagemma ne ha impedito la ricettazione.

L'uccisione di Driscoll rappresenta un ultimo distacco di Tom dal mondo dei bianchi, bene espresso dalla concisa descrizione: "Without hesitating he drove his knife home — and was free" (p. 94), grande tocco d'ironia drammatica. Per l'occasione Tom aveva indossato la maschera del nero (più abiti femminili), mentre dopo l'uccisione indossa una più sottile maschera di bianco in gramaglie: "He [Tom] looked so quiet and sorrowful, and seemed to feel his great loss so deeply. He was playing a part ..." (p. 99). Mark Twain ora parla apertamente ("plays a part") della maschera, che è un atteggiamento fisico e psicologico, mettendola alla pari con travestimenti più esteriori, come gli abiti o la colorazione artificiale del viso.

Il rapporto di antagonismo con Pudd'nhead Wilson, stabilito fin dall'inizio, prevede per la soluzione del contrasto la caduta di uno dei due, elemento, questo, che tende sempre di più ad assumere una colorazione tragica.

Il movimento di Tom verso Pudd'nhead Wilson, la sua ricerca della compagnia di Wilson (per stuzzicarlo ma anche perchè il cervello di Wilson nonostante l'esilio sociale è tra i più vivaci del villaggio) è costante, da quando è Roxy che ve lo porta ancora in fasce, all'ultima visita alla vigilia della rivelazione.

Sono tre/quattro le grandi scene che presentano questo rapporto: il Cap. XI, dove Tom incontra da Wilson anche i gemelli — la scena termina con un ignominioso calcio di Luigi a Tom; nel Cap. XIII va da Wilson e s'informa dell'andamento delle ricerche del ladro del pugnale indiano.

Nel cap. XX, dopo la prima udienza, Tom va da Wilson per stuzzicarlo sulla sua incapacità di trovare il colpevole dell'omicidio e così facendo tocca i vetri con le impronte digitali, dando a Wilson la chiave per risolvere il problema. Il Cap. XXI, infine, attraverso brevi annotazioni (ormai Tom, come personaggio agente, sta scomparendo) mostra l'*escalation* di emozioni che porterà al culmine della scena, la rivelazione del segreto e della colpa di Tom: Tom sviene. Tom ama irritare gli altri, e volentieri usa la menzogna e l'inganno; trova perciò incomprensibile l'atteggiamento retto e generoso di Wilson nei suoi confronti ("Wilson never failed in courtesy toward him, and a kindly courtesy does at least save one's feelings, even if it is not professing to stand for welcome", p. 62) atteggiamento che non è, d'altra parte, senza una vena di astratta compassione: "It's that fickle-tempered, dissatisfied young goose — poor devil, he finds friends pretty scarce to-day, likely, after the disgrace of carrying a personal-assault case into a law-court" (p. 62).

Quando Wilson afferma che, per amicizia nei confronti di Driscoll, avrebbe anche rinunciato alla sua prima causa, Tom si mostra sorpreso e non comprende la ragione di un simile sacrificio: "Pudd'nhead Wilson, I think you're the biggest fool I ever saw" (p. 63).

Nel lungo duello che dura tutto il romanzo Tom e Pudd'nhead Wilson si avvicinano e si staccano, sempre separati da una barriera di incomprendimento, di coscienza di non appartenere allo stesso mondo. Il duello è corretto, cortese, spesso subdolo e disonesto da parte di Tom. Ma nella scena finale non c'è più pietà, le tessere del mosaico si sono unite inesorabilmente.

Tom durante le conversazioni con Pudd'nhead Wilson assume la funzione "xenofoba" di reprimere Wilson, compito originariamente assunto dal primo gruppo di cittadini che, non comprendendo l'umorismo di Wilson, avevano raggelato ogni sua ulteriore velleità di socializzare. Quando poi Tom comincia a rubare e Wilson si occupa del tentativo di recuperare uno degli oggetti rubati (il pugnale dei gemelli) allora i due personaggi entrano chiaramente in contrasto. Tom a questo punto sa già di essere nero, sente più vivo il bisogno di difendersi, per cui reprime anche ogni tentativo da parte di Wilson di far luce sul mistero dei furti.

Nella conversazione del Cap. XV Tom insinua che gli amici di Wilson, i gemelli, l'abbiano ingannato:

"What do you mean, Tom? — " ... asked Wilson with a dawning sense of discomfort. ... Wilson's blood warmed a little, and he wondered if he had been played upon by those strangers — ... Wilson felt a good deal depressed. When he [Tom] began his talk he hoped to be able to gall them a little and get a trifle of malicious entertainment out of it. But when he left, he left in great spirits, for he perceived that just by pure luck and no troublesome labor, he had accomplished several delightful things: he had touched both men ... on a raw spot and seen them squirm. (p. 78).

Proprio durante l'ultima di queste conversazioni con Wilson, Tom, venuto per schernirlo e umiliarlo, si condanna da sé toccando i vetrini con le impronte digitali: "Why, here's old Roxy's label! are you going to ornament the royal palaces with nigger paw-marks, too? By the date here, I was seven months old when this was done, and she was nursing me and her little nigger cub ..." (p. 103)

L'ironia drammatica della scena e della battuta è ormai pesante, con Tom non si scherza più perchè l'indomani le vere identità di quei "her and her little nigger cub" saranno chiarite. La battuta di commiato di Tom ("Don't take it so hard; a body can't win every time; you'll hang somebody yet," p. 103) si carica di umorismo nero diventando un preannuncio della propria condanna.

La rivelazione del colpevole, all'udienza del giorno dopo, è lo smascheramento anche psicologico di Tom, che vede a poco a poco crollare le sue difese insieme ai suoi travestimenti. "He [Tom] is flying signals of distress, now ..." (p. 109). Wilson procede con una lunga dimostrazione, ormai spietato nei confronti di Tom che per lui ha già assunto l'altra identità. La scena rallenta e si sofferma su quest'ultima metamorfosi di Tom: "Tom was growing limp; the life seemed oozing out of him" (p. 112). La teatralità, più che melodrammatica, è rituale, come mi sembra che le parole di Wilson esprimano chiaramente: "The murderer of your friend and mine — ... sits among you. Valet de Chambre, negro and slave — falsely called Thomas à Beckett Driscoll — make upon the window the finger-prints that will hang you!" (p. 112). Il lettore aveva aspettato questa formula fin dalle prime pagine. La fine di Tom sulla scena è la completa disintegrazione umana: "Tom turned his ashen face imploringly toward the speaker, made some impotent movements, with his white lips, then slid limp and lifeless to the floor ... The new prisoner, handcuffed, was removed" (pp. 112/113).

Tom pare perduto in un caos personale dove non può esistere, dopo il colpo inferto dalla rivelazione di Roxy, nemmeno una parvenza di ordine o di direzione. Rimane vivo solo il senso del proprio esistere, dell'istinto di autoconservazione, che si attua in un atteggiamento di aggressione nei confronti di tutti, nel disperato sforzo di nascondersi, nell'assurda ribellione totale.

L'umorismo acido, spesso sarcasmo, non è solo un'ennesima maschera deviante/sviante, nasconde il dramma dello sradicato, di chi è trapiantato in un terreno non suo, e, strappatone, non sa più come preservarsi la vita.

La storia di Tom può essere letta — senza cadere in un'apologia del "poor Tom", schiavo nero — come una storia di un fallimento dovuto alla forza negativa delle circostanze:

Tom nasce mezzosangue e illegittimo da una schiava, sotto la minaccia di vendita e deportazione nelle piantagioni del Sud; all'età di sei mesi viene scambiato con il figlio del padrone bianco, suo coetaneo, e costretto a un ruolo diverso (bianco, padrone di schiavi, aristocratico, studente a Yale, figlio e nipote in casa Driscoll); perde il padre, che neppure s'era accorto dello scambio, viene adottato dallo zio, perde la madre adottiva; cresce viziato e debole, i suoi atteggiamenti sadici e vili non vengono corretti; non è accettato né amato dai compagni; interrompe gli studi a Yale perché non riesce a proseguire; è facile preda del gioco e dell'alcool; è rifiutato dagli abitanti di Dawson's Landing per i suoi tentativi di distinguersi, per cui è burlato, si trova ad essere un *outsider* nel proprio villaggio (può parlare solo con Pudd'nhead Wilson); non condivide gli ideali di famiglia

(duello, codice cavalleresco, ecc.); l'atteggiamento nel contempo restrittivo (p. es. riguardo ai soldi e ai "vizi" di Tom) e indulgente del padre adottivo, la sua volubilità nei confronti dell'eredità lo spingono al furto, alla dissimulazione; la sua ex-schiava Roxy si vendica di essere stata trattata male da lui rivelandogli di essere sua madre (il che improvvisamente significa che Tom è nero e schiavo, non appartiene a quella società, a quella cultura, a quella famiglia; il suo schiavo Chambers è in realtà il suo padrone); per un certo periodo soffre intensamente per la consapevolezza del suo nuovo stato e teme di essere scoperto; i rapporti con i due nuovi cittadini, i gemelli, gli procurano una bruciante umiliazione, cui tutta la cittadinanza partecipa, e il suo consanguente rifiuto di battersi a duello gli causano la perdita dell'eredità e la riprovazione del padre adottivo e di Roxy; per ritornare a galla e pagare i debiti di gioco è costretto a mentire e ad accettare la proposta della madre di venderla; due mesi dopo viene sorpreso dalla madre fuggiasca che lo umilia e lo terrorizza, e lo obbliga a procurarsi i soldi del riscatto di se stessa spiegando tutto a Driscoll; Tom che non se la sente di confessare tutto, pensa di derubare il vecchio ma, colto sul fatto, lo uccide; Tom cerca di confondere le acque, ma tutta la verità viene scoperta da Pudd'nhead Wilson; viene smascherato e infine venduto in una piantagione del Sud. Il suo destino, nonostante i suoi sforzi per deviarlo, e il tentativo della madre di porlo in salvo in un altro ambiente, si compie, la sua caduta è definitiva.

La vicenda di Tom, la sua tragedia personale, pur immersa in una precisa rete di determinazioni spazio-temporali, non è una vicenda che s'allaccia alla storia. Dawson's Landing (v. la sua descrizione iniziale, che lo situa in una dimensione quasi fiabesca), pur essendo alle porte di Saint Louis e toccato dai battelli che vanno su e giù per il Mississippi, è fuori dalla storia. È un luogo della memoria, purificato e idealizzato, una zattera (per dirla alla maniera di Huck) che ha rotto gli ormeggi e naviga in mezzo al fiume.

La partecipazione di Tom è un agitarsi nella propria storia tragica, nell'attuazione del proprio destino, nel compimento dell'opera dell'ingranaggio in cui è stato posto e che lo deve distruggere.

Siamo nel 1853, e il 18/12/1865 verrà approvato l'articolo 13, l'emendamento alla Costituzione degli Stati Uniti: né schiavitù, né servitù involontaria potranno sussistere negli Stati Uniti ... se non per punizione di un crimine per il quale l'imputato stesso sia stato debitamente condannato. Ma la storia di Tom è di un altro tempo, un tempo interno che non concede la remissione dell'emancipazione.

Tom stretto nella morsa, come un animale braccato, che però, umanamente, capisce la propria condizione — questo è il personaggio che può emergere da una lettura più accurata; Tom come *villain/vittima*, più che *villain*.

Tom recognized that neither lies nor arguments could help him any longer — he was in a vise, with the screw turned on, and out of it there was no budging. His face began to take on an ugly look, and presently he said, with a snarl: “Well what could I do? You see, yourself, that I was in his grip and couldn’t get out” (p. 90).

La situazione di Tom stretto tra Roxy e Driscoll diventa metafora della condizione dell’uomo costretto da natura e ambiente sociale, in ogni caso *costretto*.

Tom è l’unico personaggio che mostra un’incapacità ad adattarsi al proprio posto, mentre Roxy trova una rivale nella ribellione (v. scambio), nell’emigrazione in un ambiente nuovo (sui battelli del Mississippi), nell’uso dell’astuzia per sopravvivere (i ricatti a Tom), mentre Pudd’nhead Wilson, da tipo nordico qual è, prosegue il suo studio e lavoro sotterraneo, senza scomporsi, e ottiene alla fine il successo che si aspettava; mentre i gemelli, appartenenti a un altro mondo, una volta che il loro luore s’è spento nel villaggio, e sono stati umiliati e respinti, ritornano intatti al loro mondo; mentre le FFV, non vengono mai meno alla propria visione del mondo — Tom al contrario pare impazzire in un vertiginoso carnevale di mascherate e travestimenti, talora dolorosamente ironici, come l’ultimo: Tom vestito degli abiti della madre, il viso annerito col sughero, uccide il padre adottivo che è, in realtà il suo padrone: tremenda ma anche facile metafora di due mezzosangue (e il loro ambiguo rapporto con le due razze) nella violenta ribellione al padre-padrone.

Tom non appare mai patetico: nella prima parte della narrazione della sua vita viene sottolineata la sua aggressività, la sua crudeltà, la sua viltà, ed è la sua vittima, Chambers, a risultare patetica. Nella seconda parte alcuni di questi elementi vengono ingigantiti e deformati in crimini (Tom che vende come schiava la propria madre, Tom che uccide il padre adottivo, Tom che deruba e inganna i propri concittadini) ma nel contempo tutto il suo comportamento subisce un processo di approfondimento e di smussamento attraverso l’ironia. Il suo linguaggio ne è intriso, l’uso è spesso rivolto a ferire i personaggi che paiono innocui (Wilson ne è spesso vittima). L’ironia diventa un bisturi col quale Tom implacabilmente incide personaggi e situazioni e rivela al fondo il tessuto corrotto della vita: sforzi e significati e spinte da parte dell’uomo sono venti di superficie, al di sotto c’è solo lo sforzo di esistere, di respirare anche rubando il respiro al vicino.

Ma l’ironia da ultimo travolge sia Tom, che ha cercato (coadiuvato dal tentativo di Roxy) di ingannare la società per realizzare la sua utopia privata e di conquistarsi un posto nella vita, sia la società che crede di realizzare la giustizia distruggendo Tom e reinstaurando lo *statu quo*.

D. Altri personaggi

Al di fuori del triangolo Wilson-Tom-Roxy, tre personaggi dotati di qualità molto marcate e vitali, ciascuno indipendente nella propria storia privata, e nel contempo strettamente legati l'uno all'altro, esiste un certo numero di personaggi, poco delineati, che si possono raggruppare in due categorie:

1. la prima ha una funzione di spalla alle vicende del triangolo suddetto, e comprende Chambers, i gemelli Luigi e Angelo Cappello, e anche, in un certo qual modo Rowena, Aunt Patsy, le FFV;
2. la seconda funge da sfondo sociale e i personaggi (nel cinema si chiamerebbero comparse o caratteristi), spesso senza nome, danno corpo e voce a Dawson's Landing, grande protagonista e antagonista dei tre personaggi principali. In parte, Rowena, Aunt Patsy, le FFV partecipano anche di questa categoria.

Questa distinzione acuisce la distanza tra i protagonisti e gli altri personaggi, che arrivano ad appiattirsi fino a confondersi in uno sfondo, mentre i casi, la voce, l'azione dei primi riempiono lo spazio diegetico.

Chambers — battezzato Valet de Chambre — è, come si è detto, il doppio di Tom: ripete lo scambio di *The Prince and the Pauper*, ma a livello totalmente inconsapevole. La somiglianza fisica dei due bimbi assurge a eguaglianza algebrica, a equivalenza dell'elemento umano che ne è la base: su questo si fonda la tesi dello scambio e l'esperimento di ricostruzione di un nero e di un bianco. La somiglianza fisica ben presto non è più menzionata: rimane la differenza esterna, "costruita", cioè abiti, status, linguaggio ...

Nella prima parte del romanzo, nel riassunto della vicenda precedente l'arrivo dei gemelli e quindi l'inizio della narrazione, la presenza di Chambers è parallela a quella di Tom, sottolineando così il diverso ruolo dei due; il racconto, ampio e minuzioso, delle sue sofferenze e umiliazioni nei rapporti col padroncino bianco, in realtà è insistito perchè deve presentare: a) la situazione come sarebbe sofferta da Tom se lo scambio non fosse stato effettuato; b) la situazione in cui si troverà Tom quando lo scambio verrà scoperto (quasi una prolessi).

Nella seconda parte del romanzo Chambers ricompare solo in una scena spezzata in due che funge da corridoio tra l'arrivo di Roxy e l'inizio della rivelazione a Tom della sua vera identità: scena in cui sia Roxy sia Tom, a modo loro, abusano di Chambers fino a svuotarlo della propria essenza, disumanizzandolo fino a ridurlo a oggetto usato del loro sadismo, un interlocutore utile solo come destinatario. Nell'epilogo Chambers, ridiventato di diritto Thomas à Beckett Driscoll, assurge a figura ormai sacrificata, per cui non esiste più riscatto:

“He could neither read nor write, and his speech was the basest dialect of the negro quarter. His gait, attitudes, his gestures, his bearing, his laugh — all were vulgar and uncouth; his manners were the manners of a slave.” (p. 114).

Il suo *curious fate* non è quindi di riconquistata libertà, dell'uomo libero che, passato attraverso la degradazione della schiavitù fisica e culturale, ne esce riacquistando il proprio valore: qui il processo della schiavitù finisce per intaccare in modo vitale anche l'uomo bianco libero — qui rappresentato da un innocente sacrificato a ventitre anni di schiavitù dall'amore materno di Roxy.

Alla condizione di infelicità derivata dal trovarsi fuori posto, in un mondo alieno, si aggiunge significativamente il tormento del silenzio cui Chambers è condannato dalla segregazione delle due culture. L'esperimento della ricostruzione di un bianco e di un nero (tentato per migliorare il destino di un uomo) è riuscito, ma ha creato una nuova possibilità di infelicità.

I due gemelli italiani, Luigi e Angelo Cappello (in alcune edizioni Capello), la cui presenza è spesso considerata scomoda e ingombrante, una rimanenza non integrata del progetto narrativo originario (si veda *Those Extraordinary Twins*), si possono vedere come un'immagine astratta che richiami e ripeta il concetto del doppio espresso tanto problematicamente da Tom e Chambers. Il passaggio dal personaggio bicefalo, nell'opera originaria, a due personaggi distinti permette loro una scioltezza di movimento maggiore e una più ricca penetrazione in modo naturale a vari livelli narrativi: il *freak* di *Those Extraordinary Twins* non poteva, nella sua ovvia mostruosità, che rappresentare il centro narrativo. Qui invece i gemelli hanno una presenza molto più limitata, ma vengono introdotti in maniera marcata da una lunga prolessi, il Cap. V, che costruisce nel lettore un'attesa e una *suspense* non giustificabili, se non nell'originaria apparizione di un mostro, poi centrale al racconto. Il Cap. V, sottolineando la frenetica attesa di Rowena e di Pasty Cooper per i nuovi pensionanti, e fornendo poi al lettore semplicemente due personaggi diversi dall'ambiente di Dawson's Landing, alla fine rivolge l'attenzione e l'ironia sulle due donne, esempi del villaggio stesso, e sulla loro genuina ma ingenua, sempliciotta curiosità. L'ambiente di Dawson's Landing esce più angusto da questo contatto con il mondo esterno rappresentato dai gemelli, e in questo sta forse un'altra importante funzione del romanzo. Bisogna anche notare che l'inizio dell'azione, cioè la narrazione dei fatti dell'estate 1853, avviene proprio con l'arrivo dei gemelli. La loro attesa, nella lunga scena della serata in casa Cooper, conclude la narrazione dei capitoli precedenti che sono da considerarsi un lungo prologo (di ventitre anni: l'arrivo di Pudd'nhead Wilson, le storie di Tom, Chambers e Roxy). Sono i gemelli che som-

muovono l'atmosfera sonnolenta del villaggio, lo provocano con la propria diversità, ne espongono tratti altrimenti incospicui e ignorati, ne mettono in crisi il fragile equilibrio; diegeticamente, forniscono gli elementi per la crisi di Tom: il pugnale indiano, la corsa alla politica e il processo (successo di Pudd'nhead Wilson), il duello (raffreddamento dei rapporti tra Tom e Driscoll, e conseguente vendita di Roxy).

La presenza diegetica dei gemelli s'inizia come si è detto con l'attesa del loro arrivo (Cap. V), si concretizza in un paio di scene trionfali (Cap. VI e VII), che includono il battesimo di Dawson's Landing della loro presenza, e l'incontro con Driscoll e Wilson. La continuazione della loro giornata è interrotta dalla lunga analepsi della storia di Roxy e poi dalle sue rivelazioni a Tom; riprende con l'incontro cruciale tra Wilson, i gemelli e Tom (Cap. XI), dove le fila delle storie si riuniscono, si costruisce ormai il materiale per la *detective story* e si avvia il meccanismo che porterà a conclusione le tre vicende.

Il Cap. II si conclude con la pittoresca sbronza (che in *Those Extraordinary Twins* dava origine a una serie di situazioni comiche essendo il bicefalo Luigi/Angelo per metà astemio e per metà beone: ne veniva anche per conseguenza la rottura della storia d'amore di Rowena disgustata dal comportamento da ubriaco della metà astemia) e il calcio a Tom. Da questo momento le gesta dei gemelli vengono solo riferite, essi non compaiono più direttamente sulla scena. Le ragioni addotte da Twain nell'introduzione a *Those Extraordinary Twins* spiegano quest'eclisse d'interesse: la funzione, innescante e di contrasto, è stata assolta.

I gemelli, in quanto *outsiders* e culturalmente elevati e raffinati nonchè nobili, si pongono dalla parte di Wilson e come antagonisti a Tom (Wilson li difende contro Tom nella sua prima causa). L'eccellenza dei gemelli abbaglia dapprima Dawson's Landing: le loro raffinate qualità, l'aria straniera e l'alone romantico conquistano la semplicità della folla. Un critico¹⁹ ha commentato la scena della presentazione dei gemelli agli attoniti e goffi paesani sottolineando la qualità di sincera curiosità in questi spiriti semplici. Considerando i feroci strali che Twain non sta a lesinare alla *mob*, non pare che questa descrizione lasci i cittadini di Dawson's Landing esenti per lo meno da una divertita ironia. Dopotutto, Twain si trova in una villa di Firenze, quando scrive, e può guardare a questi due nobili italiani con occhi a livello — e nel contempo ricordare le proprie esperienze di *innocent abroad*.

In un secondo tempo Dawson's Landing si accanisce più violentemente contro i gemelli, in una maniera cieca e oscurantista che unifica la loro fortuna e quella di Pudd'nhead Wilson (i tre sono accomunati anche per una certa qualità democratica, desumibile dalla storia

della loro infanzia e giovinezza, del loro progredire grazie al proprio talento e al lavoro personale, dalla loro affabilità e apertura verso tutti i personaggi). I gemelli vengono accusati di menzogna, via via perdono credibilità, lustro e popolarità, fino ad essere costretti a uscire solo di notte per le loro passeggiate — fatto che permetterà loro di essere presenti all'assassinio del giudice e di esserne accusati. Come si può spesso notare, le trame sono sottilmente collegate, fino a formare il complesso e intricato meccanismo a orologeria della *detective story*.

L'essere differenti dei gemelli nei confronti di Dawson's Landing aveva un nucleo più intimo nelle differenze tra le due teste in *Those Extraordinary Twins*, differenze che in *Pudd'nhead Wilson* si smussano alquanto (ne rimangono tracce: per es. uno dei due è astemio, e a un certo punto tra i due si creano degli screzi).

Questi gemelli con idee opposte hanno un precedente nella produzione giornalistica di Mark Twain già nel Nevada; si veda quanto dice Rowlette²⁰ a questo proposito: "Early in his Nevada newspaper days, Lynn reminds us, he [Mark Twain] began assigning indecorous opinions to 'an inhibited *alter ego* named 'the unreliable', with whom he, a model of affected propriety, engaged in a sort of running dialogue." È di quel periodo la scissione tra Mark Twain e Samuel Clemens.

La problematica razziale, bianco vs. nero, padrone vs. schiavo, si arricchisce nel personaggio Angelo/Luigi in *Those Extraordinary Twins* del punto di vista del "mostro" nei confronti degli uomini normali:

To be separate, and as other men are! How awkward it would seem; how unendurable. What would he do with his hands, his arms? How would his legs feel? How odd, and strange, and grotesque every action, attitude, movement, gesture would be. To sleep by himself, eat by himself, walk by himself — how lonely, how unspeakably lonely! No, no, any fate but that. In every way and from every point, the idea was revolting (*TET* p. 136).

To him, in the privacy of his secret thoughts, all other men were monsters, deformities; and during three-fourths of his life their aspect had filled him with what promised to be an unconquerable aversion. (*TET* p. 137).

Il compatto gruppo delle First Families of Virginia, ampiamente presentato nel Cap. I, rimane per tutto il romanzo come una sorta di punto di riferimento: anche Dawson's Landing ha una classe sociale elevata, al cui codice di comportamento devono in qualche modo adeguarsi gli altri strati sociali. In Twain il codice cavalleresco virginiano è spesso presente, con un'ambigua qualità di attrazione/repulsione (si veda ad esempio l'atteggiamento di Tom Sawyer e Huck Finn), rappresentato da personaggi di notevole intensità (si veda Colonel Grangeford in *Huckleberry Finn*, e la figura mitica del Colonel

Sellers nell'*Autobiography*). Del nutrito gruppetto di *cavaliers* (Judge York Leicester Driscoll e la moglie, la sorella Rachel Pratt; Percy Northumberland Driscoll e la moglie; Pembroke Howard; Col. Cecil Burleigh Essex). La sonorità dei loro nomi è quasi tutto ciò che rimane. La loro presenza fisica è quanto mai scarsa; tipico il caso di Cecil Burleigh Essex, di cui si dice: "With him we have no concern" (p. 4), e che risulta essere, dal racconto di Roxy, il padre di Tom — una presenza che ha una profonda penetrazione nella storia e una notevole responsabilità, ma che lascia solo una labile traccia personale. Come gli altri personaggi: Percy Northumberland Driscoll appare sulla scena all'inizio (Cap. II) con l'unica funzione di minacciare la vendita dello schiavo ladro "down the river", di introdurre cioè un tema chiave, trattato poi con spregiudicatezza ma partendo da una base tradizionale, le minacce del padrone bianco. Pemboke Howard appare qua e là come figura di sfondo o interlocutore, un po' ridicolmente paladino della cavalleria virginiana (v. duello). York Leicester Driscoll, il giudice, ha più la funzione del padre adottivo di Tom, detentore dell'esca dell'eredità e candidato a vittima. Il suo ruolo si amplia e arricchisce nei rapporti con Wilson e con i gemelli: insieme vengono a formare un'élite di quattro personalità per motivi diversi antagonisti di Dawson's Landing, che qui si appiattisce a livello di folla uniforme (*mob*). Driscoll e Wilson sono gli unici *freethinkers*, gli unici rappresentanti della cultura e del pensiero in questo villaggio di frontiera. Entrambi, e ancor più i gemelli italiani, appartengono a un'altra cultura, (Virginia e New York). Tom, a torto ritenuto uno dei Driscoll, si ribella alla cultura bianca e oggettiverà il suo distacco da essa uccidendo Driscoll.

L'atteggiamento ironico nei confronti delle FFV si acuisce in un impietoso quadro di sterilità: la loro religiosa osservanza delle tradizioni della Virginia è un'altra forma di teatralità, di illusione, di confusione di sogno e realtà. Il colorato castello in cui vivono è attraente ma è solo un gioco di carte, e nessun altro vi crede più. L'isolamento di questo nucleo di potere si fa via via più chiaro, le FFV vanno verso l'estinzione e il processo s'identifica con la rovina della speranza di Tom. Degli otto personaggi descritti all'inizio si ha un discendente solo in Chambers, artificialmente diventato mezzosangue, culturalmente appartenente alla razza nera, handicappato nell'ambiente bianco; per il resto, le due famiglie Driscoll sono sterili; le due mogli muoiono presto, e viene sottolineata la debolezza della prima; Percy muore giovane e il fratello York viene assassinato da Tom; accanto all'eredità Chambers, che rappresenterà le FFV nella generazione seguente, rimangono la vecchia vedova Pratt, senza figli, e il vecchio scapolo Pembroke Howard (Essex è morto da tempo). Anche la procreazione diventa un gioco di bambole; dice Wilson:

“I am not his [Driscoll’s] doll — his baby — his infatuation: his nephew [Tom] is. The Judge and his late wife never had any children. The Judge and his wife were past middle age when this treasure fell into their lap. One must make allowances for a parental instinct that has been starving for twenty-five or thirty years. It is famished, it is crazed with hunger by that time, and will be entirely satisfied with anything that comes handy; its taste is atrophied, it can’t tell mud-cat from shad. A devil born to a young couple is measurably recognizable by them as a devil before long, but a devil adopted by an old couple is an angel to them, and remains so, through thick and thin. Tom is this old man’s angel; he is infatuated with him. Tom can persuade him into things which other people can’t — particularly one class of things: the things that create or abolish personal partialities or prejudices in the old man’s mind” (pp. 92/93).

Continua poi:

“And there is something pathetic and beautiful about in, too. I think there is nothing more pathetic than to see one of these poor old childless couples taking a menagerie of yelping little worthless dogs to their hearts; and then adding some cursing and squawking parrots and jackass-voiced macaw; and next a couple of hundred screeching song-birds; and presently some fetid guinea-pigs and rabbits, and a howling colony of cats. It is all a groping and ignorant effort to construct out of base metal and brass filings, so to speak, something to take the place of that golden treasure denied them by Nature, a child” (p. 93).

Ancora più crudo il sintetico commento di Twain non pubblicato²¹ “Childless people are glad to get anything — anything that is made out of meat and bones, no matter about the quality”.

Accanto alla sterilità fisica sta la sterilità psicologica espressa dalla illusione della concezione di vita aristocratica nel West. Nel romanzo si segue quindi anche la decadenza del sogno aristocratico del Sud, basato su un momento storico (qui il 1853) ormai lontano, e sull’istituzione della schiavitù (ormai emancipata). Questa volta il setting autobiografico di Dawson’s Landing non mette in scena una vitale storia di adolescenti — l’anatomia del villaggio rivela gli ingrannaggi mortali e doloriferi della macchina umana, qui l’uomo è vecchio, stanco, solo.

La seconda categoria di personaggi rappresenta l’ampio sfondo umano di Dawson’s Landing, più qualche figura, qualche macchietta che esce dall’anonimato. Figure del popolo della frontiera, spesso tratteggiate secondo schemi fissi, spesso rintracciabili nel West di Mark Twain (si vedano le figure degli *idlers* all’inizio, il nero Jasper, la cialtriera aunt Patsy, ecc.).

Rowena, l’altro personaggio femminile, aveva un rilievo molto maggiore nella stesura originaria, ma viene sopraffatta dal triangolo dei protagonisti e di conseguenza quasi eliminata, non senza qualche problema strutturale, perchè essa era strettamente legata a uno dei

gemelli: “It was awkward all around, but more particularly so in the case of Rowena, because there was a love-match on, between her and one of the twins that constituted the freak, and I had worked it up to a blistering heat and thrown in a quite dramatic love-quarrel” (*TET*, p. 120).

Il modo in cui l'autore si sbarazza di lei è particolarmente interessante:

I didn't know what to do with her. I was as sorry for her as anybody could be, but the campaign was over, the book was finished, she was sidetracked, and there was no possible way of crowding her in, anywhere. I could not leave her there, of course; it would not do. After spreading her out so, and making such a to-do over her affairs, it would be absolutely necessary to account the reader for her. I thought and thought and studied and studied; but I arrived at nothing. I finally saw plainly that there was really no way but one — I must simply give her the grand bounce. It grieved me to do it, for after associating with her so much I had come to kind of like her after a fashion, notwithstanding she was such an ass and said such stupid, irritating things and was so nauseatingly sentimental. Still it had to be done. So at the top of Chapter XVII I put a 'Calendar' remark concerning July the Fourth, and began the chapter with this statistic:

'Rowena went out in the back yard after supper to see the fireworks and fell down the well and got drowned'.

It seemed abrupt, but I thought maybe the reader wouldn't notice it, because I changed the subject right away to something else. Anyway it loosened up Rowena from where she was stuck and got her out of the way, and that was the main thing (*TET* p. 121).

Rowena viene così sacrificata per far posto alla ricca presenza di Roxy. Ciò che rimane è solo un'ombra della *light-weight heroine*: serve a introdurre l'arrivo dei gemelli, instaurando con la madre un ambiente di comico sentimentalismo (“‘Italians! How romantic!’”; “... and to think they are all ours — all ours!” p. 26 e p. 29). L'introduzione di Rowena è già un epitaffio: “Rowena, who was nineteen, romantic, amiable, and very pretty, but otherwise of no consequence” (p. 25). La sua storia d'amore con Angelo in *Those Extraordinary Twins*, ridimensionata alla grandezza di un volubile pensiero passeggero, viene trasferita a Tom, ma senza convinzione né approfondimento.

Anche la madre, Patsy Cooper, aveva una parte più consistente nella stesura originaria, essendo spesso con la comare Betsy Hale la protagonista di varie scene comiche, tra cui quella che trasforma il processo in uno spassoso mercato di chiacchiere e baruffe con al centro l'impotente Judge Allen (v. il lungo Cap. V di *Those Extraordinary Twins*, pp. 143-153). Anche di lei rimane solo una traccia di macchietta dialettale in *Pudd'nhead Wilson*. Poco più che nomi e funzioni sono il giudice Robinson, J. Buckstone (macchietta di politicante di

provincia), Jim Blake il poliziotto del villaggio, che entrano a far parte della folla di Dawson's Landing.

La cittadinanza si presenta con il *group of citizens* che bolla David Wilson, privi di connotazioni individuali, pur parlando tutti in dialetto, identificati solo come *somebody, one, another, a third, No. 3, No. 4, No. 5, No. 6*. Sono una piccola folla di accusatori anonimi (v. l'uso di espressioni come *elected, verdict*, p. 6), che decreta la prima ingiusta condanna compiuta a Dawson's Landing all'inizio della storia, a cui partecipa tutta la città, correa del marchio e dell'esilio di Wilson: "The incident was told all over the town, and gravely discussed by everybody". (p. 6)

La gente di Dawson's Landing assume subito una connotazione negativa, che il narratore mostra di condividere con il lettore implicito: l'umorismo stesso della scena è basato sul comune giudizio, da parte di narratore e lettore implicito, della stupidità di Dawson's Landing. La premessa drammatica è quindi posta sulla testa della cittadinanza — l'ottusità dei cittadini bandisce e castra l'intelligenza e la sensibilità di David Wilson — e la connivenza con le FFV (qui, anche linguisticamente, Mark Twain traccia una linea di confine tra una classe dominante, le FFV, e gli strati inferiori, anche culturalmente, della popolazione) perpetua la schiavitù.

L'ultima grande scena popolare sarà il processo (in due parti, Capp. XX e XXI) che ribalta il verdetto del processo iniziale dei *loafers* nei confronti di Wilson: la folla apprende di essersi ingannata per ventitre anni sulla natura e sulla razza di Tom, sulle reali capacità di Wilson, sui furti e sull'assassinio di Driscoll, sul gesto compiuto da Roxy, sull'innocenza dei gemelli, ecc. Il processo di illuminazione è avvenuto al di fuori del controllo e della collaborazione della cittadinanza (lo studio di Wilson, la sua abilità deduttiva, la scienza delle impronte). Tra queste due scene di "giudizi" emerge qua e là l'immagine dello sfondo sociale di Dawson's Landing in alcune scene collettive.

Il Cap. IV presenta un ritorno alla folla fanciullesca di *Tom Sawyer*, la banda di ragazzi disincantati pronti ad aggredire e tormentare il più debole; nel cap. V i coetanei di Tom, ora ventenni, si vendicano della sua sfrontata vanità con ottusa intransigenza; sempre qui la cittadinanza si trasforma in un'incessante processione in curiosa attesa dei gemelli e nel Cap. VI va in pellegrinaggio a casa Cooper, con grande mostra di ingenuità e curiosità, per vederli. Il Cap. XI offre uno schizzo prezioso di un raduno del *rum-party*, con rissa, incendio e colorito intervento dei vigili del fuoco: uno dei rari passi privi della vena amara che percorre tutto il romanzo.

La cittadinanza, per mezzo di un comitato, offre a Wilson la candidatura a sindaco — il villaggio sta per diventare città (Cap. XIII); nel Cap. XV la città è in preda alla frenesia — i gemelli, il duello, i furti, il

processo di Pudd'nhead Wilson: "The people took more pride in the duel than in all the other events put together, perhaps. It was a glory to their town to have such a thing happen there." (p. 74)

Nel Cap. XVII la cittadinanza volta le spalle ai gemelli, per reazione contraria: dai *whisperings* ai *chucklings* ai *nudgings and winks*, la corsa alla candidatura favorisce Wilson e schiaccia i gemelli, chiaro esempio di volubilità: "The brothers withdrew entirely from society, and nursed their humiliation in privacy. They avoided the people, and went out for exercise only late at night, when the streets were deserted" (p. 84), mentre la città è spossata: "Dawson's Landing was comfortably finishing its season of dull repose and waiting patiently for the duel". p. 92 (Cap. XIX)

La folla è in attesa di vedere i gemelli impiccati (*outlandish devils* li chiamerà Roxy, p. 100) e Pudd'nhead nei guai ("a satisfactory and enjoyable day" diventa a "disappointment" quando ci si accorge che Wilson non intende essere perdente, pp. 101 e 105, Capp. XX e XXI). Qui il pubblico diventa passivo nella sua ingenuità e ignoranza dei fatti di fronte al narratore/istrione Wilson, che verrà poi corteggiato nella Conclusione:

"Troop after troop of citizens came to serenade Wilson, and require a speech, and shout themselves hoarse over every sentence that fell from his lips — for all his sentences were golden, now, all were marvelous" (pp. 113/14).

La prima descrizione della faccia sociale di Dawson's Landing, precedente la panoramica delle FFV e l'introduzione di Tom, Chambers e Wilson, riguarda la popolazione di colore: "Dawson's Landing was a slave-holding town, with a rich slave-worked grain and pork country back of it". (p. 4). Questa presentazione, con la netta precisazione della situazione sociale (*slave-holding town*), prelude al dramma di Roxy e Tom, alla loro preminenza nella storia, all'importanza del tema dei rapporti interraziali; dietro i due mezzosangue, però, in seguito viene meno il *background* sociale nero. L'unico personaggio nero presentato (con Roxy) è Jasper, con una breve parte comica (ben più consistente era la sua presenza nella stesura originaria — si veda Norton, pp. 189-89, il lungo episodio in cui ferma un cavallo infuriato e salva gli occupanti del *buggy*, e la discussione con Roxy sulle *special providences*). Anche per la serva nera Nancy, di casa Cooper, c'era più spazio in *Those Extraordinary Twins*. Tre schiavi nel Cap. II si dividono la colpa di un furterello in casa Driscoll e vengono venduti.

La presenza dei neri, se si eccettua la sensazione di solidarietà e di appoggio espressa nella scena del ritorno di Roxy, rimane in uno sfondo non rivelato, ma studiato e trattato con partecipazione nella vicenda esemplare di Tom e Roxy.

Note

Parte I

1. HENRY NASH SMITH, *Mark Twain: The Development of a Writer*, Cambridge Mass. The Belknap Press of Harvard University Press, 1962, pp. 73-183, 207
2. ANON., "The Origin of *Pudd'nhead Wilson*", *Literary Digest*, XLV (Oct. 26), 740-41.
3. ANNE P. WIGGER, "The Source of Fingerprint Material in Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson*", *American Literature*, XXVIII, Jan., 1957, 517-20.
Si vedano anche, sull'argomento:
ANNE P. WIGGER, "The Composition of Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson* and *Those Extraordinary Twins*: Chronology and Development", *Modern Philology*, 55 (Nov. 1957), 93-102.
ANON., "The Test Readings of Mark Twain's Hands", *Borderland*, London, I, Oct., 1894, 558-60.
4. *Mark Twain's Library of Humor*, New York, Webster and Co., 1888.
Il racconto, scritto nel 1868, era già stato pubblicato nel 1869 col titolo di "Personal Habits of the Siamese Twins". Charles Neider, peraltro, non lo include nella sua raccolta di racconti di Twain (*The Complete Short Stories of Mark Twain*, New York, 1957).
5. ROBERT ROWLETTE, "Mark Twain, Sarah Grand, and *The Heavenly Twins*", *Mark Twain Journal*, XVI (Summer 1972), no. 2, pp. 17-18, e nota p. 17.
Si veda anche, dello stesso autore: *Twain's Pudd'nhead Wilson: The Development and Design*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971 (d'ora in avanti citato come: Rowlette).
6. ROWLETTE, art. cit., p. 17 (la nota di Twain era stata apposta a p. 74 di *The Heavenly Twins*). Un'altra nota di Twain apposta allo stesso romanzo (p. 149), dice: "Blank paper in the place of these twins would be a large advantage to the book," *ibid.* Twain non ebbe poi il coraggio di estirpare completamente la difficile presenza dei propri gemelli dal suo romanzo.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*; p. 18.
9. Si veda ad esempio:
ROBERT A. WIGGINS, "The Original of Mark Twain's *Those Extraordinary Twins*", *American Literature*, 23 (Nov. 1981), 355-57; e inoltre: DANIEL MORLEY MCKEITHAN, *The Morgan Manuscript of Mark Twain's Pudd'nhead Wilson*, Uppsala, A-B. Lundequistska Bokhandeln, 1961, p. 12.
10. "The Story of the Bad Little Boy" (scritto nel 1865, il seguente nel 1870) e "The Story of the Good Little Boy" in: *Definitive Edition of Mark Twain*, vol. 7, *Sketches New and Old*, New York, Gabriel Wells, 1922 (rispettivamente pp. 44-48 e 49-55, da cui sono tratte le citazioni); v. anche: *The Complete Short Stories of Mark Twain*, ed. Charles Neider, New York, Doubleday & Co., 1957 (risp. pp. 6-9 e 67-70).
11. "A True Story-Repeated Word by Word as I Heard It" (scritta nel 1876) in: *Definitive Edition of Mark Twain*, vol. 7, pp. 240-46, da cui sono tratte le citazioni; v. anche: *The Complete Short Stories of Mark Twain*, cit., pp. 94-96.
12. W. D. HOWELLS, *My Mark Twain*, New York, 1910, 1.124 (citato da: Rowlette, p. 13).
13. Letter of 2 Sept., 1874, *Mark Twain-Howells Letters*, I, 22 (v. Rowlette, p. 13).
14. *Ibid.*
15. V. DANIEL MORLEY MCKEITHAN, *A Mark Twain Notebook for 1892*, Essays and Studies on American Language and Literature, XVII, Uppsala and Copenhagen, 1965, pp. 5-28.

16. V. EDGAR T. SCHELL, "Pears' and 'Is' in *Pudd'nhead Wilson*," *Mark Twain Journal*, 12 (Winter 1964-65), 3, 12,-15.

17. Soprattutto quando Roxy racconta la propria esperienza di schiava venduta e fuggiasca (cap. XVIII), e anche, in misura minore, quando descrive il duello cui ha assistito dalla finestra (cap. XIV). Cfr. la voce narrante della nera Aunt Rachel, la protagonista di "A True Story" (v. sopra).

18. Si veda il cap. relativo allo spazio.

19. ARLIN TURNER, "Mark Twain and the South: an Affair of Love and Anger," *The Southern Review*, IV, n.s. (April 1968), 493-519 (Berger, p. 276). Si veda anche: James M. Cox, *Mark Twain: The Fate of Humor*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

20. V. SCHELL, op. cit.

21. Si vedano: *Life on the Mississippi*, *The Adventures of Tom Sawyer*, *The Adventures of Huckleberry Finn*, *Tom Sawyer Detective*, *Autobiography*.

22. ROWLETTE, p. 116.

23. Uno dei finali pensati da Twain prevedeva la condanna di Tom all'impiccagione.

24. V. anche la parentesi di Tom all'università (cap. V), i viaggi di Tom a St. Louis (cap. V), Driscoll a pesca con Pembroke (cap. XII), Tom derubato del denaro durante il viaggio a St. Louis (cap. XV).

25. JOHN M. BRAND, "The Incipient Wilderness: A Study of *Pudd'nhead Wilson*," *Western American Literature*, 8 (Summer 1972), 125-34.

26. Originariamente Mark Twain aveva pensato anche a un complesso sistema di simboli tipografici (v. edizione curata da Berger, Appendix I, pp. 210-11), chiamati Weather Signs (Sunny, Rainy, Snow, Pitch Dark, Starlight, Moonlight, Fog, e anche No Sign = No Weather ...), per comunicare, nello svolgersi dell'azione, il tempo atmosferico corrispondente e creare così un rapporto tempo-stato d'animo nei vari momenti della narrazione.

Parte II

1. GEORGE M. SPANGLER ("Pudd'nhead Wilson: A Parable of Property," *American Literature*, 42 [March 1970], 1, 28-37) parla della sua "intellectual curiosity".

2. Mark Twain aveva pubblicato nel 1893 il *Pudd'nhead Wilson's Calendar for 1894*, composto dal testo dell'almanacco con gli aforismi che compariranno anche nel romanzo (pp. 3-14) e la pubblicità della pubblicazione di *Pudd'nhead Wilson* sul *Century Magazine* (p. 15).

3. Secondo Regan (*Unpromising Heroes: Mark Twain and His Characters*, Berkeley, University of California Press, 1966; citato in: Berger, p. 272) il romanzo si basa sulla presenza di coppie di personaggi opposti (paired opposites): Tom e Wilson sono rivali per la successione alle FFV.

4. V. JAMES M. COX, p. cit.

5. La famosa battuta ("Fatal remark") nasce da questa situazione: all'arrivo a Dawson's Landing, udendo il furioso abbaiare di un cane, David Wilson, giovane laureato immigrato dallo stato di New York, dice rivolto a un gruppo di concittadini: "I wish I owned half of that dog" "Why?" somebody asked. "Because, I would kill my half." (p. 6) ("Vorrei possedere metà di quel cane". "Perchè?" chiese qualcuno "Perchè ucciderei la mia metà"). *Pudd'nhead* (= stupido, testone, zuccone) sta per *muddleheaded* (= che ha la mente confusa, stolto). MARIO D'AVANZO ("In the Name of Pudd'nhead", *Mark Twain Journal*, XVI (Summer 1972), 2, p. 13) ne rintraccia l'origine in Benjamin Franklin, avvicinando il *Calendar* al *Poor Richard's Almanack* (v. Preface to *Poor Richard, The Way to Wealth*, 1758):

"In the voice of Richard Daunders, Franklin writes that he is 'an *eminent Author* of Almanacks,' but is generally unacknowledged by fellow authors, 'so that did not my writings produce me some *solid Pudding* the great Deficiency of *Praise* would have quite discouraged me". (*The American Tradition in Literature*, New York, 1967, I, p. 257, eds. Sculley Bradley et al.)

6. V. MARVIN FISHER & MICHAEL ELLIOTT, "Pudd'nhead Wilson: Half a Dog is Worse than None," *The Southern Review*, n.s., 8 (Summer 1972), 3, pp. 533-47, riportato anche da Berger, pp. 304-15.

7. V. EDGAR T. SCHELL, art. cit. p. 12: "... The townspeople had equated '*pears* and *is*, had accepted the appearance of muddleheadedness in [Wilson's] remark about the dog as evidence that he was muddleheaded."

8. V. MARVIN FISHER and MICHAEL ELLIOT, art. cit.: "As the author of the calendar he also knows that the citizens are incapable of grasping the brutal truth inherent in his graphic image of vivisection". (in Berger, p. 311).

9. REGAN, op. cit. (v. Berger, p. 272).

10. Ibid (Berger, p. 273).

11. JAMES M. COX, op. cit. (Berger, 261).

12. COX, *ibid.* (Berger, p. 262): "Her cry ... is a stricken cry of acknowledgement in a world given over to repression and confirms the nobility and responsibility she alone possesses. She is, after all, the darkly powerful queen in the society which Mark Twain depicts." Cox con queste parole dipinge Roxy con gli attributi classici di un personaggio tragico.

13. Cap. XXIX, citato da G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 264 (trad. italiana; ediz. originale, Parigi, 1972).

14. Si veda l'edizione critica della Norton, che include i frammenti lunghi e le parti non pubblicabili perchè protette da copyright.

15. Tre passi nell'edizione Norton, pp. 189-91, Emendations of the Copy-text: Substantives (Lengthy passages). Cinque dei passi sono tuttora impubblicabili perchè protetti da copyright.

16. Ibid.

17. V. ARLIN TURNER, art. cit.

18. V. Introduzione a *Those Extraordinary Twins*, p. 122:

"This left the original team [i gemelli] in, but only as mere names, not as characters. Their prominence was wholly gone; they were not even worth drowning; so I removed that detail. Also I took those twins apart and made two separate men of them. They had no occasion to have foreign names now, but it was too much trouble to remove them all through, so I left them christened as they were and made no explanation".

19. V. F.R. LEAVIS in "Mark Twain's Neglected Classic: The Moral Astringency of *Pudd'nhead Wilson*," *Commentary*, 21 (Feb. 1956), 128-36 (riprodotto anche in: *Anna Karenina and Other Essays*, London, Chatto and Windus, 1967, e preposto, come Introduzione, a un'edizione di *Pudd'nhead Wilson* del 1956. Si veda anche Marvin Fisher and Michael Elliott, art. cit.

20. V. ROWLETTE, pp. 78-79; si veda anche: Kenneth S. Lynn, *Mark Twain and Southwestern Humor*, Boston, Little, Brown, 1960.

21. DANIEL MORGAN MCKEITHAN, *The Morgan Manuscript of Mark Twain's Pudd'nhead Wilson*, Uppsala, 1961, p. 56.

Nota:

Tutte le citazioni del romanzo sono tratte da: Mark Twain (l'edizione porta: SAMUEL LANGHORNE CLEMENS), *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*, ed. Sidney

E. Berger, New York and London, Norton and Co., 1980. La pagina è riportata nel testo, in parentesi; quando la citazione si riferisce a *Those Extraordinary Twins* è stata aggiunta la sigla *TET*, mentre se la citazione si riferisce al commento del curatore è sempre stato aggiunto il nome (Berger).

Questa edizione appare talvolta anche nella citazione di testi critici, raccolti da Berger nella seconda, ricca parte del volume, data la facilità di reperimento.

Bibliografia.

Quella che segue non vuole essere una bibliografia completa della critica su *Pudd'nhead Wilson*, pur cercando di essere esauriente. La lista A comprende articoli e libri incentrati sul romanzo in questione, mentre i titoli della lista B riguardano l'opera di Twain in generale o aspetti più ampi della sua tematica, ma sono comunque da considerare per lo studio di *Pudd'nhead Wilson*.

Edizioni di *Pudd'nhead Wilson*.

Pudd'nhead Wilson apparve per la prima volta sulla rivista *Century Magazine* a puntate dal dicembre 1893 al giugno 1894. La prima edizione in volume è del 1894 ed apparve contemporaneamente in Inghilterra e negli Stati Uniti (col titolo: *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson / and the Comedy / Those Extraordinary Twins / By / Mark Twain / [Samuel L. Clemens] / With Marginal Illustrations. / 1894 / , Hartford, Conn. / American Publishing Company*). L'edizione inglese, pubblicata da Chatto and Windus, non includeva *Those Extraordinary Twins*.

Le edizioni recenti più importanti sono quella critica della Norton (a cura di Sidney E. Berger, autore di introduzione e ricchi commenti, note, appendici; include anche il testo di *Those Extraordinary Twins* e una ricca antologia critica) del 1980, e quella della Library of America, (1892), che include anche gli altri romanzi del Mississippi in un solo volume.

Di un certo interesse sono alcune edizioni corredate da prefazioni più o meno ampie e approfondite criticamente: come p. es. quella di F. R. Leavis (New York, 1955), Langston Hughes (New York, 1959), Wright Morris (New York, 1964), Frederick Anderson (San Francisco, 1968), Malcom Bradbury (Harmondsworth, 1969), ecc.

In Italia se ne sono avute due edizioni: la prima del 1949, dal titolo *Wilson lo Zuccone*, con la traduzione di Alberto Tedeschi (Milano, Rizzoli, B.U.R.); la seconda del 1979, questa volta col titolo *Wilson lo Svitato* e la traduzione di Franco Cordelli, introduzione e bibliografia di Enzo Giachino (Milano, Garzanti).

A

ALSEN, EBERHARD. "Pudd'nhead Wilson's Fight for Popularity and Power," *Western American Literature*, VII, 1972, 135-43.

ANDERSON, FREDERIC. Introduction to Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson/Those Extraordinary Twins*, San Francisco, Chandler, 1968, pp. VII-XXXIII.

- ANON. "The Origin of *Pudd'nhead Wilson*," *Literary Digest*, XLV (Oct. 26), 1912, 740-41.
- ANON. "The Readings of Mark Twain's Hands," *Borderland*, London, (October) 1894, 558-60.
- ASPIZ, HAROLD. "The Other Half of Pudd'nhead Wilson's Dog," *MTJ*, XVII (su. 1975), 4, 10-11.
- BEDFORD, R.C. "A Closer Look at Pudd'nhead Wilson's Calendar," *Annual Reports of Studies*, Kyoto, 28 (1977), 230-59.
- BERGER, SIDNEY. "Determining Printer's Copy: The English Edition of Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson*," *Papers of the Bibliographical Society of America*, 72 (1978), 250-56.
- "Editorial Intrusion in *Pudd'nhead Wilson*," *Papers of the Bibliographical Society of America*, 70 (1976), 272-6.
- "New Mark Twain Items," *Papers of the Bibliographical Society of America*, 68 (1974), 331-35.
- ed. Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twains*, New York and London, Norton, 1980.
- BRAND, JOHN M. "The Incipient Wilderness: A Study of *Pudd'nhead Wilson*," *Western American Literature*, VII (1972), 125-34.
- "The Other Half: A study of Pudd'nhead Wilson," *MTJ*, (Spring 1983) 21 (3), 14-16.
- BRIDEN, EARL F. "Idiots First, Juries: Legal Metaphors in Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson*," *Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities*, 20 (1978), 169-80.
- BRODWIN, STANLEY. "Blackness and the Adamic Myth in Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson*," *Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities*, HV, 1973, 167-76.
- BUTCHER, PHILIP. "Mark Twain sells Roxy Down the River," *College Language Association Journal*, VIII (March 1965), 225-33. Ripubbl. in *Twainian*, (Jan.-Feb.) 1968.
- CARTON, EVAN. "Pudd'nhead Wilson and the Fiction of Law and Custom," 82-94 in Sundquist, Eric J., ed. *American Realism: New Essays*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982.
- CHAPIN, HENRY B. "Twain's *Pudd'nhead Wilson*. Chapter VI," *Explicator*, XXI (April 1963), item 61. Ripubbl. in *Twainian*, XXIII (March-April 1964).
- CHELLIS, BARBARA A. "Those Extraordinary Twins: Negroes and Whites," *American Quarterly*, XXI (Spring 1969), 100-12.
- CLEMENS, CYRIL. "Mark Twain's Story on the Siamese Twins," *Hobbies-The Magazine for Collectors*, LIII (Oct. 1948), 139.
- COBURN, MARK D. "Training is Everything': Communal Opinion and the Individual in *Pudd'nhead Wilson*," *ML Quarterly*, XXXI (1970), 209-19.
- COHEN, PHILIP. "Aesthetic Anomalies in *Pudd'nhead Wilson*," *SAF*, 1982; Spring; 10 (1); 55-69.
- COX, JAMES M. "A Connecticut Yankee in King Arthur's Court: the Machinery of Self-Preservation," *Yale Review*, L (Autumn 1960), 89-102.
- "Pudd'nhead Wilson: The End of Mark Twain's American Dream", *South Atlantic Quarterly*, LVIII (Summer 1959), 351-63.
- CRACROFT, RICHARD H. "The Ironic Mark Twain: Appearance and Reality in *Pudd'nhead Wilson*," *MTJ*, 1983 Spring; 21 (3), 24-26.
- CRONIN, FRANK C. "The Ultimate Perspective in *Pudd'nhead Wilson*," *MTJ*, XVI (Winter 1971), 14-16.
- CUMMINGS, SHERWOOD. "Science and Mark Twain's Theory of Fiction," *Philological Quarterly*, XXXVII (Jan. 1958), 26-33.
- D'AVANZO, MARIO L. "In the Name of Pudd'nhead," *MTJ*, XVI (Summer 1972), 2, 13-14.

- ESCHHOLZ, PAUL A. "Mark Twain and the Language of Gesture," *MTJ*, XVIII (Winter 1973), 5-8.
- "Twain's *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson*," *Explicator*, 31 (April 1973), item 67.
- EXLEY, JO ELLA POWELL. "Brothers under the Skin? The Use of Twins in *Pudd'nhead Wilson* and *Those Extraordinary Twins*," *MTJ*, 1983 Fall, 21 (4), 10-11.
- FEINSTEIN, GEORGE W. "Vestigia in *Pudd'nhead Wilson*," *Twainian*, n.s. I (May 1942), 1-3.
- FIEDLER, LESLIE A. "As Free as Any Cretur ...," *New Republic*, CXXXIII (Aug. 15, 1955), 17-18; (Aug. 22, 1955), 16-18. Ripubbl. in Smith (1963, pp. 130-9).
- FISHER, MARVIN, and Michael Elliott. "Pudd'nhead Wilson: *Half a Dog is Worse than None*," *Southern Review*, n.x., VIII (July 1972), 533-47.
- FORD, THOMAS W. "Pudd'nhead Wilson's Calendar," *MTJ*, 19, ii, 15-19, 1978.
- "The Miscegenation Theme in *Pudd'nhead Wilson*," *MTJ*, X (Summer 1955) 13-14.
- FREIMARK, JOHN. "*Pudd'nhead Wilson*: A Tale of Blood and Broderhood," *The University Review* (Kansas City), XXXIV (Summer 1968), 303-06.
- GALE, ROBERT L. "Twain's *Pudd'nhead Wilson*," *Explicator*, 38, i, 4-5, 1979.
- GERBER, JOHN C. "*Pudd'nhead Wilson* as Fabulation," *Studies in American Humor*, 2, 1 (April 1975), 21-31.
- (HAMON, LOUIS), *Cbeiro's Language of the Hand*, L.A. n.p., 1936.
- HOGAN, JERRY B. "*Pudd'nhead Wilson*: Whose Tragedy Is It?" *MTJ*, 20, ii, 9-12, 1978.
- HOWELL, ELMO. "Mark Twain, William Faulkner, and the First Families of Virginia," *MTJ*, XIII (Summer 1966), 1-3, 19.
- HUGHES, LANGSTON. Introduction to *Pudd'nhead Wilson*, New York, Bantam Books, 1959.
- JEFFRIES, WILLIAM B. "The Montesquiou Murder Case: A Possible Source for Some Incidents in *Pudd'nhead Wilson*," *American Literature*, XXXI (Jan. 1959-60), 488-90. Ripubbl. in *Twainian*, XIX (Nov. Dec., 1969), 1-3.
- KOLIN, PHILIP. "Mark Twain, Aristotle, and Pudd'nhead Wilson," *MTJ*, XV (Summer 1970), 1-4.
- Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson*: A Selected Checklist, "*Bulletin of Bibliography*" XXVIII (April-June 1971), 58-59.
- LEAVER, FLORENCE B. "Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson*," *MTJ*, X (Winter 1956), 14-16.
- LEAVIS, FRANK RAYMOND. "Mark Twain's Neglected Classic: The Moral Astrigency of *Pudd'nhead Wilson*," *Commentary*, XXI (February 1956), 128-36. Ripubbl. in *Anna Karenina and Other Essays*, London, Chatto and Windus, 1967; e Introduction to *Pudd'nhead Wilson*, New York, Grove Press, 1955, pp. 9-31.
- "The Americanness of American Literature: A British Demurrer to Van Wyck Brooks," *Commentary*, XIV (Nov. 1952), 466-74.
- LEITER, LOUIS H. "Dawson's Landing: Thematic Cityscape in Twain's *Pudd'nhead Wilson*," *MTJ*, XIII (Winter 1965-66), 8-11.
- LEWIS, STUART A. "Pudd'nhead Wilson's Election," *MTJ*, (Winter 1970), 21.
- LONG, E. HUDSON. Introduction to *Pudd'nhead Wilson and The Man That Corrupted Hadleyburg*, New York, Harper and Row, 1964.
- MANN, CAROLYN. "Innocence in *Pudd'nhead Wilson*," *MTJ*, (Winter 1968-69) 3, 18-21.
- McKEITHAN, DANIEL MORELY. *The Morgan Manuscript of Mark Twain's Pudd'nhead Wilson*, Uppsala, A-B Lundequistska Bokhandeln (Essays and Studies on American Language and Literature) 12, 1961.
- *A Mark Twain Notebook for 1892*, Uppsala, A-B Lundequistska Bokhaldenln, (Essays and Studies on American Language and Literature), XVII, 1965.
- MILLER, JIM WAYNE. "Pudd'nhead Wilson's Calendar," *MTJ*, XIII (Winter 1966), 8-10.

- MOCHIZUKI, KAEKI. "Twain's Tales of Twins", *Cho-Shikoku Studies in American Literature*, 15, 59-73, 1979.
- MORIOKA, SAKAE. "Pudd'nhead Wilson and the Racial Problem", *SELL*, 12, 1-11, 1962.
- MORSBERGER, ROBERT E. "Pudd'nhead Wilson and the Iron Mask," *Markham Review*, 7, (1978), 25-27.
- MORRIS, WRIGHT. "The Lunatic, the Lover, and the Poet," *Kenyon Review*, XXVII (Autumn 1965), 727-37. Ripubbl. in *Twainian*, XXVI (Jan-Feb. 1967).
- O'CONNOR, ROBERT H. "Some Allegorical Elements in *Pudd'nhead Wilson*." *BWVACET*, 1983 Spring, 8, 10-16.
- ORTH, MICHAEL. "Pudd'nhead Wilson Reconsidered; Or, The Octoroon in Villa Viviani," *MTJ*, XIV (Summer 1969), 11-15.
- PARKER, HERSHEL. "The Lowdown of *Pudd'nhead Wilson*; Jackleg Novelist, Unreadable Text, Sense-Making Critics, and Basic Issues in Aesthetics," *RALS*, 1981 Autumn, 11, 215-40.
- PARKER, HERSHEL and Henry Binder. "Exigencies of Composition and Publication: *Billy Budd*, *Sailor* and *Pudd'nhead Wilson*," *Nineteenth-Century Fiction*, 33, 1978, 131-43.
- ROSE, MARILYN GADDIS. "Pudd'nhead Wilson: A Contemporary Parable," *MTJ*, XIII (Summer 1966), 5-7.
- ROSS, MICHAEL. "Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson*: Dawson's Landing and the Ladder of Nobility," *Novel*, (Spring 1973), 244-56.
- ROWLETTE, ROBERT. "Mark Twain, Sarah Grand, and *The Heavenly Twins*," *MTJ*, XVI (Summer 1972), 17-18.
- *Mark Twain's Pudd'nhead Wilson: The Development and Design*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971.
- SAYLOR, LOUISE. "David (Pudd'nhead) Wilson: The Missing Figure in a Detective Group," *Armchair Detective*, 13, 1980, 8-11.
- SHELL, EDGAR T. "Pears' and 'Is' in *Pudd'nhead Wilson*," *MTJ*, (Winter 1964-65), 12-15.
- SCHERTING, JACK. "Poe's 'The Cask of Amontillado': A source for Twain's 'The Man That Corrupted Hadleyburg,'" *MTJ*, XVI (Summer 1972), 18-19.
- SHETTY, NALINI V. "A Case for the Study of Twain's *Pudd'nhead Wilson*," in C.D. Narasimhaiah, ed. *Asian Response to American Literature*, Delhi and London, Vikar Publication, 1972, pp. 207-14.
- SMITH, HENRY NASH. "Pudd'nhead Wilson and After," *Massachusetts Review*, III (Winter 1962), 233-53. Ripubbl. in *Twainian*, XXII (Jan. Feb. 1963).
- SPANGLER, GEORGE M. "Pudd'nhead Wilson: A Parable of Property," *American Literature*, XLII (March 1970), 28-37. Ripubbl. su *Twainian*, XXXI (Jan. Feb. 1972).
- TOLES, GEORGE E. "Mark Twain and *Pudd'nhead Wilson*: A House Divided," *Novel*, 1982 Fall, 16 (1), 55-75.
- WHELOCK, C. WEBSTER. "The Point of Pudd'nhead, Half-a-Dog Joke," *American Notes and Queries*, VIII (July 1970), 150-51.
- WIGGER, ANNE P. "The Composition of Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson* and *Those Extraordinary Twins*: Chronology and Development," *Modern Philology*, LV (Nov. 1957), 93-102.
- "The Source of Fingerprint Material in Mark Twain's *Pudd'nhead Wilson* and *Those Extraordinary Twins*," *American Literature*, XXVIII (Jan. 1957), 517-20.
- WIGGINS, ROBERT A. "Pudd'nhead Wilson: A Literary Caesarian Operation," *College English*, XXV (Dec; 1936), 182-86. Ripubbl. in *Twainian*, XXIV (Jan.-Feb. 1965).
- "The Original of Mark Twain's *Those Extraordinary Twins*," *American Literature*, XXIII (Nov. 1951), 355-57.
- WILLIAMS, MARTHA McCULLOCH. "In Re *Pudd'nhead Wilson*," *Southern Magazine*, (February 1895), pp. 99-102.

- WILLIAM, MURIAL B. "The Unmasking of Meaning: A Study of the Twins in *Pudd'nhead Wilson*," *Mississippi Quarterly*, 33 (179-80), 39-53, 1979.
- WOOD, BARRY. "Narrative Action and Structural Symmetry in *Pudd'nhead Wilson*," in M. Twain's *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*, ed. Sidney E. Berger, New York and London, Norton, 1980, pp. 370-81.
- WYSONG, JACK P. "Samuel Clemens' Attitude Toward the Negro as Demonstrated in *Pudd'nhead Wilson* and *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*," *Xavier University Studies*, VII (July 1968), 41-57.

B

- ANDERSON, FREDERIC, ed. with the assistance of Kenneth M. Sanderson, *Mark Twain. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, and New York, Barnes and Noble, 1971.
- CHASE, RICHARD, "Mark Twain and the Novel," *The American Novel and Its Tradition*, Garden City, N. Y., Doubleday Anchor Books, pp. 139-56, 1957.
- COX, JAMES M., "The Ironic Stranger," *Mark Twain: The Fate of Humor*, Princeton, Princeton University Press, pp. 222-46, 1966.
- CUMMINGS, SHERWOOD, "What is Man?: The Scientific Sources," in Sydney J. Krause ed., *Essays on Determinism in American Literature*, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1964, pp. 108-16.
- DE VOTO, BERNARD, *Mark Twain's America*, Boston, Little, Brown, and Co., 1932.
- FIEDLER LESLIE, A. *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960.
- MALIN, IRVING, "Mark Twain: The Boy as Artist," *Literature and Psychology*, XI (Summer), 1961, 78-84.
- MATTHEWS, BRANDER, "The Penalty of Humor," *Aspects of Fiction, and Other Ventures in Criticism*, New York, Ch. Cribner's Sons, 3rd ed., 1902, pp. 43-56.
- O'CONNOR, WILLIAM VAN (Review: Henry Nash Smith, *Mark Twain, The Development of a Writer*, 1962) *Nineteenth-Century Fiction*, XVIII (Dec.) 1963, pp. 291-95. ristamp. in *Twainian*, XXIV (Jan.-Feb. 1965).
- PETTIT, ARTHUR G. *Mark Twain and the South*, Lexington, Ky. The University Press of Kentucky, 1974, pp. 139-155, 207-10.
- PRITCHEIT, V.S. "Books in General," *New Statesman and Nation*, CXIII (Aug. 2), 1941, 113. Ristamp. come: "The American Puritan," *In My Good Books*, London, Chatto & Windus, pp. 175-82.
- REGAN, ROBERT. *Unpromising Heroes: Mark Twain and His Characters*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1966.
- SMITH, HENRY NASH, ed. *Mark Twain: A Collection of Essays*. Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall, inc. 1963.
- MARK TWAIN: *The Development of a Writer*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1962.
- TURNER, ARLIN, "Mark Twain and the South: an Affair of Love and Anger," *Southern Review*, n.s., IV (April), 1968, 493-519.
- WIGGINS, ROBERT A., *Mark Twain: Jackleg Novelist*, Seattle, University of Washington Press, 1964.

GIORNATA DIDEROT

Il giorno 2 maggio 1984, a Ca' Dolfin, nell'Aula magna dell'Università di Venezia, si è svolta una giornata di lavori dedicata a Diderot nel ricordare il bicentenario della sua morte. La giornata, organizzata dal seminario di Letteratura francese, ha voluto offrire, con vari interventi e punti di vista, un'idea della poliedricità della produzione diderotiana e della sua attualità. Si pubblicano qui di seguito le relazioni.

Annie Becq (Università di Caen),
Fonctions de Diderot dans la genèse de l'esthétique française moderne

Jean-Claude Bonnet (Pari, CNRS),
Diderot aujourd'hui

Rino Cortiana (Università di Venezia),
Il nome e il personaggio nel testo narrativo di Diderot

Gianluigi Goggi (Università di Pisa),
Spinoza contro Rousseau: un commento ad alcuni passi di Diderot e di d'Holbach

Giovanni Stiffoni (Università di Venezia),
Diderot e le grandi manifatture o le inquietudini dell'utopia.

Annie Becq

FONCTIONS DE DIDEROT DANS LA GENESE DE L'ESTHETIQUE FRANÇAISE MODERNE

Le titre de ma contribution à ce colloque consacré à Diderot appelle deux précisions dont l'une est le corollaire de l'autre. Utiliser le terme de fonction, et au pluriel, est un moyen de contourner le gros problème de la pensée esthétique de Diderot, problème qu'on ne pourrait traiter (ou seulement esquisser) véritablement qu'en maîtrisant un corpus vaste et complexe dont les limites mêmes ne sont pas encore complètement déterminées, et avec la compétence d'un spécialiste de Diderot; ce que je ne suis pas. D'où l'opportunité d'une stratégie de morcellement, consistant à privilégier, dans l'énorme texte-Diderot, certaines propositions, moins dans le dessein de les articuler entre elles en vue de postuler la cohérence du système produit par cet individu exceptionnel, qu'avec le souci de les inscrire dans une problématique générale touchant la genèse de l'esthétique française moderne.

C'est ici qu'une deuxième précision se révèle nécessaire sur le choix du terme de genèse et ce que j'ai appelé stratégie de morcellement apparaîtra comme la conséquence de ce choix. Ce terme de genèse figure dans le titre d'une grosse thèse que j'ai commise naguère et il a été préféré à celui d'histoire, dans la mesure où il s'agissait, dans cette enquête, moins de reconstituer des chaînes d'événements, en historien soucieux de succession et de chronologie, que d'analyser les conditions de possibilité d'une espèce de procès logique: compte tenu de ce qu'on entend par esthétique moderne, c'est-à-dire *grosso modo* depuis le début du XIX^e siècle, la théorisation de l'activité de l'artiste par les notions de création et de sujet génial, à quelles conditions institutionnelles et idéologiques, progressivement réalisées dans l'histoire, la production de ces notions était-elle possible? Comment se constitue, en France, l'espace général des problèmes qui rend possibles les réponses de l'esthétique moderne, ou esthétique proprement dite? On sait en effet que le mot d'esthétique n'acquiert couramment et uniformément son sens moderne qu'avec le Romantisme allemand, notamment dans les textes de Schiller.

S'interroger ainsi en termes d'espace général des questions m'amenait à dégager de grandes lignes de force, à formuler les problèmes qu'il est possible de poser à cette date, à désigner les discours qui, à la fois, traversent et sous-tendent les paroles individuelles, celle de Diderot par exemple. Il n'en faudrait pas pour autant conclure que cette hypothèse réduit ces paroles individuelles à de simples re-

flets, de simples produits; elle les considère au contraire, dans le cas de ceux qu'on appelle génies, comme des lieux d'intersection, d'articulation, voire de transformation créatrice, en un mot de travail de ces discours.

L'hypothèse organisatrice est donc que l'esthétique moderne s'est constituée autour de la notion de sujet génial, c'est-à-dire à la fois original et créateur et que l'émergence du savoir désigné comme esthétique exigeait que l'activité du sujet créateur fût pensée en termes propres à dépasser sa théorisation en termes rationalistes intellectualistes (soit ce qu'on appellera en allant vite la doctrine classique), aussi bien que son explication, pour ainsi dire, par des facteurs irrationnels. Dans la genèse de la notion moderne d'esthétique, la Querelle des Anciens et des Modernes et ses séquelles au début du XVIII^e siècle ont joué un rôle majeur, en posant nettement la question du sens et de la portée de la notion de raison dans le domaine du beau. En effet la naissance de l'esthétique moderne a souvent été associée à la reconnaissance théorique d'un rôle effectif de la sensibilité et de l'imagination dans l'activité artistique, au détriment de la raison, ce qui correspond à une manière traditionnelle, déjà ancienne et très discutée, de présenter l'avènement du Romantisme. Or la doctrine classique ménage une place à l'imagination et à la sensibilité et, inversement, loin que l'option rationaliste soit incompatible avec la notion moderne d'esthétique, le rationnel joue, dans la sphère de l'art et du beau, un rôle qu'il convient de concevoir d'une manière suffisamment large. J'ai proposé d'associer la genèse de l'esthétique moderne à une transformation du terme de raison, à savoir au passage d'une raison pensée comme spéculative et intellectuelle, source de règles exactement formulées, à une raison plus souple et plus ouverte, "raison poétique" (pour reprendre un titre célèbre de Gravina), compatible avec les idées de création et de valeur. L'esthétique moderne ou esthétique proprement dite ne peut apparaître que si on conçoit la corrélation intime, le recouvrement, des notions de beau et de création, celle-ci constituant celui-là comme une forme et une valeur. Deux notions dont la pensée permet de dépasser les alternatives dans lesquelles restent pris les théoriciens de l'âge classique, dont l'effort théorique revêt la forme d'une interminable interrogation sur le goût: alternative de l'intellectuel et du sensible ou sensoriel, raisonnement, jugement ou sentiment; alternative de l'objectif et du subjectif.

Toute une constellation de notions et de problèmes s'organise autour de la notion centrale de subjectivité créatrice: problème de l'autonomie du beau, conçu comme absolument distinct du vrai, du bon (sous les espèces du bien moral comme de l'utile), et même de l'agréable, et défini par l'espèce de présence ineffable d'un geste créa-

teur; geste avec lequel est censée coïncider (on dira plutôt communier, dans ce contexte charismatique) l'expérience esthétique qui trouve là sa spécificité; enfin, représentation de l'oeuvre d'art comme un organisme autonome, ayant pour finalité sa propre existence, miroir du mystère intime de la subjectivité unique et irremplaçable de son créateur. Toutes ces notions s'appellent et s'exigent les unes les autres, en un procès circulaire quasi tautologique dont l'analyse des conditions de possibilité excède évidemment les limites d'une communication. On ne saurait envisager non plus ici d'étudier d'une manière exhaustive le rôle de Diderot dans l'émergence de ces notions et de ces problèmes, de repérer ses interventions sur tous ces fronts, autrement dit d'étudier la fonction de son discours dans cette genèse. Aussi ai-je choisi de privilégier certains de ces problèmes, dans la mesure où ils ont, moins que d'autres, retenu l'attention des exégètes autorisés, J. Chouillet par exemple, ou bien dans la mesure où ils n'ont pas été éclairés de cette manière. Je désignerai donc trois problèmes, posés et non résolus par Diderot, problèmes propres à ouvrir des espaces de questions moins fréquentés que d'autres.

* * *

Le premier est celui de la distinction du beau naturel et du beau artistique, problème qui recouvre en fait celui du bien-fondé de la notion de beau naturel (peut-on rassembler sous la même catégorie de beau le naturel et l'artistique?) et ouvre sur la décision de réserver le beau à l'artistique donc d'associer le beau à l'intervention humaine. Dans le *Salon de 1763*, Diderot se laisse aller à une digression (Voir *Oeuvres complètes*, éditées par R. Lewinter, tome V, p. 424 et sqq.): "Je suis dans mon cabinet d'où il faut que je voie tous ces tableaux, cette contention me fatigue et la digression me repose". Tant mieux car elle est du plus haut intérêt. C'est une des principales pièces à verser au dossier de la mise en question de la peinture conçue comme reproduction de la nature, reproduction d'autant plus impossible qu'elle se voudrait absolue, se prétendrait intégrale. Cette question est posée à propos du rôle de l'air de la lumière, "ces deux harmoniques universels", capables d'accorder toutes les dissonances, "je ne sais comment, dit-il, par des reflets imperceptibles". Ce passage est bien connu des baudelairiens en tant que référence du chapitre du *Salon de 1846* intitulé "De la couleur". Selon Diderot, le peintre ne peut pas copier cette harmonie, inférieur en cela au musicien: "C'est que le musicien, explique-t-il, vous envoie les sons mêmes, et que ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, de la laine, du sang, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des suc de plantes, des os calcinés, des pierres

broyées, des chaux métalliques. De là l'impossibilité de rendre les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres; il y a pour lui des couleurs ennemies qui ne se réconcilieront jamais"; et ce bref développement aboutit à la conclusion que "le meilleur tableau, le plus harmonieux n'est [...] qu'un tissu de faussetés qui se couvrent les unes les autres. Il y a des objets qui gagnent, d'autres qui perdent, et la grande magie consiste à approcher tout près de nature et à faire que tout perde ou gagne proportionnellement; mais alors ce n'est plus la scène réelle et vraie qu'on voit, ce n'en est pour ainsi dire que la traduction". Cette analyse témoigne du sens que l'harmonie artistique ne s'apprécie pas à l'aune de la conformité au réel, elle n'est pas copie de l'harmonie naturelle mais produit d'une construction qui passe par ce que Diderot appelle ailleurs le mensonge, terme dont l'usage est l'indice de la prégnance de la conception de l'art-imitation, de l'impossibilité à sortir réellement de cet espace théorique.

Tout cela a déjà fait l'objet de remarques plus ou moins perspicaces, ce qui n'est pas le cas de la suite du texte. Diderot poursuit en effet: "Je me sens encore las; suivons donc encore un moment cette digression", et cela le conduit à des considérations propres à faire éclater le cadre de la doctrine de l'art-imitation de la nature: il s'agit du soleil, de la lune et des astres en général dont il est admis qu'ils sont beaux, et, au risque de prononcer ce qu'il désigne par le mot de "blasphème", Diderot hasarde une analyse admirable de ce qu'on appelle le beau naturel: "A mon avis ce n'est ni par sa couleur, ni par les astres dont il étincelle pendant la nuit que le firmament nous transporte d'admiration. Si, placé au fond d'un puits, vous n'en voyiez qu'une petite portion circulaire, vous ne tarderiez pas à vous réconcilier avec mon idée. Si une femme allait chez un marchand de soie et qu'il lui offrît une aune ou deux de firmament, je veux dire d'une étoffe du plus beau bleu et parsemée de points brillants, je doute fort qu'elle la choisît pour s'en vêtir. D'où naît donc le transport que le firmament nous inspire pendant une nuit étoilée et sereine? C'est, ou je me trompe fort, de l'espace immense qui nous environne, du silence profond qui règne dans cet espace, et d'autres idées accessoires dont les unes tiennent à l'astronomie, j'entends cette astronomie populaire qui se borne à savoir que ces points étincelants sont des masses prodigieuses reléguées à des distances prodigieuses, où ils sont les centres d'une infinité de mondes suspendus sur nos têtes, et d'où le globe que nous habitons serait à peine discerné. Quel ne doit pas être notre frémissement lorsque nous imaginons un Etre créateur de toute cette énorme machine, la remplissant, nous voyant, nous entendant, nous environnant, nous touchant! Voilà, ou je me trompe fort, les sources principales de notre sensation à l'aspect du firmament; c'est un effet moitié physique et moitié religieux". L'émotion qui est

ici décrite est qualitativement différente (même si dans les deux cas, on peut parler d'agrément, d'agréable) de celle que suscite l'oeuvre d'art et à laquelle l'esthétique moderne réserve le qualificatif d'esthétique: celle qui naît devant l'objet où se manifestent puissance et liberté humaines et qui imite d'autant mieux la "nature naturante" qu'il se situe en écart par rapport à la "nature naturée". Diderot ne tire pas les conséquences de cette analyse, ni ici, ni plus tard, ce qui prouve que le temps ne fait rien à l'affaire; alléguer des textes tardifs, les *Pensées détachées sur la peinture* de 1777 par exemple, amène au contraire à constater la présence de propositions rétrogrades par rapport à celles-ci: toujours accroché au problème des reflets, Diderot avoue: "Franchement je m'y perds et j'imagine quelquefois qu'il n'y a de beaux tableaux que ceux de la nature" (*Oeuvres complètes*, tome XII, p. 367).

Il est pourtant un des rares théoriciens classiques à avoir contribué à une mutation fondamentale de ce qu'on peut appeler l'horizon épistémologique des problèmes esthétiques. C'est là le deuxième des points que je souhaite aborder: souligner l'intérêt pour l'histoire de l'esthétique de la *Lettre sur les aveugles*, dans la mesure où l'une des conditions essentielles à la rupture véritable avec la théorie de l'art-imitation consiste, du point de vue épistémologique, dans le passage de la conception de l'expérience comme vision à celle de l'expérience comme construction, production. Diderot est un de ceux qui ont osé ne pas considérer la vision comme une évidence et la sensation comme un phénomène allant de soi, pour se demander: qu'est-ce que signifie voir? Qu'est-ce que signifie sentir? jetant ainsi la suspicion sur le modèle visuel de la connaissance. On sait comment les premières opérations d'aveugles-nés ont constitué l'occasion d'expérimenter le fonctionnement de la vision, en tant que sensation, tout en constituant une espèce d'expérience (au sens d'épreuve) de l'Expérience (au sens de connaissance en général) épreuve propre à mettre en question, à tous ses niveaux, la notion d'expérience-vision. Le privilège de la vision, comme modèle de la connaissance en général, est en effet impliqué par l'importance accordée à cette observation des circonstances où un aveugle-né acquiert la vue, dans la perspective du débat philosophique entre empiristes et innéistes; et c'est en effet comme un spectacle que se présente l'expérience (au sens d'épreuve), puisqu'on va voir M. de Réaumur, comme l'écrit Diderot, "laisser tomber le voile".

Or la *Lettre sur les aveugles* démystifie, au moins partiellement, cette conception de l'expérience. Du "spectacle" organisé par Réaumur, Diderot s'emploie à démontrer le caractère non expérimental, tout en suggérant une manière de poser le problème de la connaissance qui peut sembler fournir la possibilité de dépasser l'opposition tradi-

tionnelle et stérile de l'empirisme sensualiste et du rationalisme innéiste. On attend beaucoup de ce que va voir un aveugle-né; or il n'y a pas de vision immédiate, non seulement pour les raisons médicales et physiologiques élémentaires qui interviennent dans le cas de l'aveugle opéré mais pour celle que, loin d'aller de soi, la vision est le résultat d'un apprentissage, qu'il s'agisse de la perception effectuée par le nouvel opéré ou de la lecture même de l'expérience. Celle-ci exigerait, au premier chef, pour être valide, que le sujet comprît bien les questions qu'on lui pose, autrement dit, fût philosophe. Diderot dénonce parfaitement la vanité de ces expériences-miracles, menées devant "des yeux sans conséquence" et propose de leur substituer des entretiens entre philosophes, destinés à élaborer les questions à poser à un aveugle intelligent. La notion d'expérience-vision est supplantée par celle de l'expérimentation qui consiste avant tout dans la mise au point d'un système de questions et dans l'interprétation des réponses, donc dans la construction de problèmes, en un rapport qu'on peut dire dialectique avec le "donné". Le modèle visuel de la connaissance est donc mis en question et justement dans le cas de la prétendue expérience-vision (au sens d'épreuve) de la vision elle-même, de l'opération sensorielle de la vue, laquelle se révèle aussi n'être ni immédiate ni simple. On connaît les questions difficiles impliquées par celle qu'on poserait à l'aveugle-opéré, selon les termes du fameux problème de Molyneux: est-il possible de transposer les connaissances acquises par un sens à un autre? L'aveugle-né opéré est-il capable d'identifier par la seule vue un cube et une sphère qu'il savait distinguer par le toucher? Existe-t-il des rapports, et de quel ordre, entre la sphère perceptive du toucher et celle de la vue? S'agit-il d'autonomie radicale ou d'une dépendance de la vue au toucher ou encore d'un perfectionnement mutuel des deux sphères perceptives? Et, si rapport il y a entre elles, comment rendre compte de la fonction coordinatrice qui se manifeste là? Par une activité purement intellectuelle, condition a priori de l'expérience, ou par une activité immanente au niveau perceptif même qu'elle organiserait, au cours d'expériences répétées?

On sait que l'aveugle qu'imagina Diderot comme sujet de l'opération, dans la dernière partie de la *Lettre* où il discute à son tour le problème de Molyneux, a le privilège d'être géomètre (c'est un Saunderson, sinon le Saunderson réel) et ce sont les signes mathématiques qui assurent la traductibilité en termes visuels des données acquises par le toucher. Les concepts géométriques n'assurent pas la possibilité de cette transposition en vertu d'une quelconque innéité, mais, justement dans la mesure où ils se présentent comme les règles de production du carré et du cercle, l'ex-aveugle géomètre identifie les figures car il s'aperçoit, comme le lui fait dire Diderot, "qu'il n'y a que

la première où je puisse arranger les fils et placer les épingles à grosse tête qui marquaient les points angulaires du carré et parce qu'il n'y a que la seconde à laquelle je puisse inscrire ou circoncrire les fils qui m'étaient nécessaires pour démontrer les propriétés du cercle". C'est donc par le relais des démarches présidant à la construction des figures et aux démonstrations afférentes que peut s'effectuer leur identification et la transposition des perceptions d'un sens dans celles d'un autre. La reconnaissance a pu s'opérer dans la mesure où les concepts de cercle et de carré renvoyaient à une pratique, à leur production même en tant que signes: s'ouvre ici la possibilité de concevoir la connaissance comme production sociale. Le cas hypothétique de cet aveugle-géomètre dont le savoir a permis de traduire le système structurant la sphère perceptive d'un sens dans celui d'un autre, donne bien à voir que la vision (perception visuelle) n'a rien d'immédiat, qu'elle exige le découpage et l'articulation des données sensorielles brutes. Elle suppose toute une mise en système, garantie ici en dernière instance par un consensus social: la reconnaissance du carré et du cercle n'est en effet achevée que lorsque l'aveugle évoque, à titre de garantie, la dimension sociale de son expérience, à savoir que les démonstrations qu'il opérait, avant, sur un cercle, à l'usage des clairvoyants, étaient bien perçues comme telles "puisque'ils m'entendaient tous, lui fait dire Diderot, tous les hommes voient donc les uns comme les autres". Voir implique donc la structuration des matériaux sensoriels en système; chaque sens est activité constructrice, il organise la masse des impressions qui l'affectent, selon son système propre de sélections et de différences, lequel renvoie à une culture.

* * *

La désignation dans le discours de Diderot, si épisodique fût-elle, du caractère non seulement construit mais culturel de la connaissance, culturel c'est-à-dire produit par une collectivité, une société inscrite dans l'histoire, ouvre la possibilité de poser les problèmes à travers la solution desquels émerge l'esthétique moderne, mais de les poser d'une manière double. Je veux dire: poser ces problèmes d'une manière qui rende possible à la fois la conception charismatique de l'art et de l'artiste (pour emprunter la terminologie de P. Bourdieu) et la mise en question de celle-ci par la notion de système culturel; laquelle au reste n'exclut pas celle d'individu génial mais inscrit la possibilité de celui-ci dans un ensemble structuré, à titre de rupture ou de transformation radicale. Quoique pris dans le discours de l'art-imitation, celui de Diderot contribue à la promotion de l'idéologie du sujet personnel créateur, mais il met également en oeuvre la notion de système culturel, dans la discussion de problèmes d'esthé-

tique; et c'est par là que je voudrais terminer mon exposé.

Dès 1751, la *Lettre sur les sourds et muets* manifeste la conscience de la dimension historique et collective des phénomènes artistiques: "Je suis étonné, écrit Diderot, quand je pense à combien d'éléments différents tiennent les règles de l'imitation et du goût, et la définition de la belle nature. Il me semble qu'avant de prononcer sur ces objets, il faudrait avoir pris parti sur une infinité de questions relatives aux moeurs, aux coutumes, au climat, à la religion et au gouvernement" (*Oeuvres complètes*, tome II, p. 577). Et c'est ce sens du caractère culturel de la création artistique que je voudrais souligner dans la célèbre préface au *Salon de 1767*, où l'utilisation du matériel conceptuel de l'idéalisme, la notion de beau idéal, n'a pas pour conséquence obligatoire l'adoption de l'attitude idéaliste. La revendication vigoureuse d'une "métaphysique" de l'art n'implique pas forcément que celle-ci soit le platonisme. La théorie des archétypes platoniciens, longuement évoquée, a pour utilité précise de fournir un dispositif ternaire (le type ou vérité ou idée générale, la chose individuelle, le tableau du peintre) qui permet d'assigner à l'art un objet radicalement distinct de la nature, création de l'esprit, située dans un écart absolu par rapport au donné. Or cette création, et c'est cela qui nous intéresse, revêt les caractères d'une production lente et tâtonnante, débordant la sphère de l'activité géniale individuelle. Les contes des Anciens, perpétués par les modernes, sur la prétendue constitution de la Règle de Polyclète, impliquent un cercle que Diderot met en évidence, touchant les anciens Grecs: il faut déjà avoir une idée du beau pour repérer et isoler les éléments réputés beaux dont la réunion en un tout constitue la beauté et en donne la règle. Le cercle logique se dénoue par le recours au temps et à l'histoire où s'accumulent les tâtonnements de l'humanité. L'artiste contemporain de Diderot peut prétendre trouver son modèle idéal à partir des plus belles parties des modèles naturels car il dispose de la référence de l'Antique, mais comment ont donc procédé les Anciens? "Par une longue observation, répond Diderot, par une expérience consommée, par un tact exquis, par un goût, par un instinct, une sorte d'inspiration donnée à quelques rares génies, peut-être par un projet naturel à un idolâtre d'élever l'homme au-dessus de sa condition, et de lui imprimer un caractère divin [...] Avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète, d'analogie, acquise par une infinité d'observations successives dont la mémoire s'éteint et dont l'effet reste, la réforme s'est étendue à de moindres parties [...] effaçant sans relâche et avec une circonspection étonnante les altérations et difformités de Nature viciée, ou dans son origine, ou par les nécessités de sa condition [...] pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne

vraie, modèle idéal de beauté qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphaël, des Poussin, des Puget, des Pigalle, des Falconet".

Il est évident que notre lecture choisit ici de privilégier les indices d'une explication historique du "miracle grec" (par exemple le "projet naturel à un idolâtre", projet idéologique collectif, enraciné dans les croyances et les mœurs) car ce que ce texte, bien connu, dit aussi et plus fort, c'est le rôle du génie individuel, des "Phares" avant la lettre, des grands hommes appelés à se réunir dans un Panthéon en qui s'annule l'histoire.

* * *

Tant il est vrai que l'idéologie du sujet créateur s'est construite sur et par le refoulement de la pensée des procès collectifs et anonymes des systèmes culturels ou des combinatoires du langage, comme par celui du flux des passions et de la jouissance où se dissout l'unité de la personne, ou encore celui des répétitions machinales originaires, des ressassements, de l'imagination. Le discours de Diderot, dont ces quelques propositions n'ont fait qu'entrevoir la complexité, a le grand intérêt de donner à lire ces différents procès de refoulement, convergeant tous vers l'édification de la notion de sujet génial, pièce maîtresse de l'idéologie de la bourgeoisie, devenue classe dominante dès le XIX^e siècle.

Jean-Claude Bonnet

DIDEROT AUJOURD'HUI

Diderot ne s'est inscrit que très progressivement dans la mémoire française. Son cas est bien différent de celui de Voltaire ou de Rousseau qui sont l'un et l'autre consacrés comme grand écrivain national de leur vivant. Dès l'institution du Panthéon en 1791, les cendres de Voltaire y sont transférées et celles de Rousseau en 1794. Diderot n'a pas eu cet honneur. En 1913, à l'occasion du bicentenaire de sa naissance, Maurice Barrès prononce à la chambre des députés un discours contre un projet de panthéonisation de l'écrivain, auquel il reproche d'être un agitateur, incapable de rassembler, et d'être une figure de division plutôt que du consensus national. Si Diderot a mis deux siècles à prendre place dans notre mémoire à côté de Voltaire et de Rousseau, c'est parce qu'à la différence de ceux-ci, il a choisi de consacrer sa vie à des ouvrages pour la plupart posthumes (excepté l'*Encyclopédie*, le théâtre, les *Bijoux indiscrets* et quelques textes philosophiques). Il explique à son ami, le sculpteur Falconet, que parier sur la postérité n'est pas le fait d'un insensé. Cela est prudent. Depuis son incarcération en 1749 après la publication de la *Lettre sur les aveugles*, Diderot a décidé qu'il n'avait pas la vocation du martyr, mais surtout, il est convaincu, comme Stendhal, que l'écrivain qui innove n'aura de suffisants lecteurs que beaucoup plus tard, comme il l'explique dans l'*Eloge de Richardson*: "Franchir les barrières que l'usage et le temps ont prescrites aux productions des arts", et "fouler aux pieds le protocole et ses formules", retarde bien au delà de la mort de l'auteur la reconnaissance qu'il attend de ses oeuvres. Diderot s'en remet avec confiance à la postérité parce que, selon ses déclarations d'une des *Lettres à Falconet* (10/1/1766), l'invention de l'imprimerie et celle de la poste ont mis définitivement à l'abri les chefs d'oeuvre des "littérateurs", qui ont par là beaucoup plus de "certitude d'être jugés au tribunal de l'avenir" que ceux du sculpteur, menacés par mille causes physiques". Le choix de l'écrit posthume, c'est une façon légère, malicieuse et patiente de s'adresser aux lecteurs futurs dans un envoi risqué et fragile, mais en même temps certain de sa destination. Cela explique la fortune extrêmement singulière de l'oeuvre qui paraît entièrement conçue pour mettre en défaut les méthodes habituelles de l'histoire littéraire, aussi bien en ce qui concerne l'édition que l'interprétation.

Il semble qu'on arrivera jamais à rassembler le corps de l'oeuvre. Depuis deux siècles se sont succédées des éditions qui se présentaient comme complètes, et qui laissaient indéfiniment un reste à dé-

couvrir. Dans l'édition Naigeon de 1798 manquaient, entre autres écrits, *Le Rêve de d'Alembert*, le *Neveu de Rameau*, les *Lettres à Sophie Volland*. L'édition Paulin de 1830 révèle les *Lettres à Falconet*, le *Voyage à Bourbonne et à Langres*. L'édition Assézat de 1895 ajoute les *Eléments de physiologie* et la *Réfutation d'Helvétius*. Au milieu du XX^e siècle Herbert Dieckmann publie des inédits du fonds Vandeuil (*L'apologie de Galiani*, ouvrage essentiel pour comprendre l'évolution de la pensée économique et le *Commentaire sur Hemsterhuis* aussi capital pour le matérialisme du philosophe). Editer Diderot apparaît comme une mission impossible et pleine de traverses. Le cas du *Neveu de Rameau* est le plus illustre de cet imbroglio, puisque la première édition française de 1821 de Du Saur et Saint-Geniès était un faux à partir de la traduction de Goethe de 1805. Le manuscrit autographe sera acheté par hasard sur les quais par un érudit en 1891. Cet extraordinaire roman bibliographique¹ a connu d'autres épisodes au milieu du XX^e siècle. Herbert Dieckmann a raconté le détail de ses pérégrinations et de ses déconvenues. Après avoir buté en 1937 sur le manque de coopération regrettable d'André Babelon, sans doute jaloux de camper seul sur l'oeuvre de Diderot, il dut affronter en 1948 les réticences du baron Le Vasseur qui avait en sa possession le fonds Vandeuil dans son château près de Fécamp, entreposé sous le toit "à l'étage des domestiques" et ayant échappé miraculeusement aux ravages du feu comme aux dégâts des intempéries. Trouvant enfin sa première alliée en Mlle Henriette la gouvernante, il put commencer de répertorier le fonds d'inédits, l'emporter aux États-Unis malgré la suspicion des douanes, et, une fois classé en 1959, en faire don solennellement, mais non sans mal, à la Bibliothèque Nationale. C'est en Union Soviétique que quelques chercheurs français désespèrent aujourd'hui, en dépit de leur patience et parfois de leur ruse digne de Sherlock Holmes, de réunir les manuscrits ou les livres de Diderot, dispersés dans différents fonds de Moscou et de Léninegrad. Le pays qui a pourtant salué souvent "le grand matérialiste français", semble peu enclin à faciliter les recherches et la collaboration scientifique, et n'a pas suscité de vocations diderotiennes. Une nouvelle édition des oeuvres complètes est en cours au Centre National de la recherche scientifique et aux éditions Hermann. On tente de définir actuellement la participation personnelle de Diderot à ces grands ensembles collectifs que sont la *Correspondance littéraire* et *L'Histoire des deux Indes*. Il est difficile d'attribuer et de dater ces fragments, car les textes ont été souvent revus par Grimm ou Raynal, avec en plus des phénomènes d'interférences et de pastiches réciproques, si bien que les critères sont minces et flottants. D'autre part, beaucoup de textes de l'oeuvre ont été malheureusement revus par Naigeon, Angélique Diderot ou le gendre Vandeuil, qui ont voulu adoucir, mettre de

l'ordre et parfois rendre l'ouvrage plus convenable pour les lecteurs de leur temps. Il n'est pas toujours possible d'avoir recours à l'original et la textologie moderne, dans son analyse génétique, est confrontée à une dispersion de textes pleine de pièges. Comment classer les variantes et les marginalia? Qu'est-ce qu'annoter un texte de Diderot? Il apparaît que, sur ce point particulier, l'oeuvre entraîne l'éditeur dans le vertige d'une dénotation illimitée, alors qu'il conviendrait sans doute d'imaginer une nouvelle conception de la note sur le modèle des renvois encyclopédiques, c'est à dire plutôt du côté de la structuration de l'oeuvre dans son système d'échos internes, que d'une illusoire exhaustivité référentielle.

De la même façon qu'il met à l'épreuve la bonne volonté et la perspicacité des éditeurs, en se cachant et brouillant les pistes, Diderot égare infiniment la lecture et le travail d'interprétation. Le très long délai et l'exceptionnelle lenteur pour que l'oeuvre soit enfin perçue pour ce qu'elle est dans la singularité de son dispositif, tient à ce qu'elle est incompatible avec l'histoire littéraire, telle qu'elle se constitue au cours du XIX^e siècle, et absolument inappropriée à ses procédures. La tradition biographique, qui de Sainte-Beuve à Lanson, tâche toujours de faire coïncider de façon non contradictoire un auteur et une oeuvre, n'a aucune validité dans le cas de Diderot qui s'emploie à masquer tous les repères. Croyant avoir découvert l'auteur, Sainte-Beuve a déduit de ce portrait "ressemblant" (de la girouette langroise) que l'oeuvre était décousue et composite. L'anecdote biographique était le moins sûr chemin pour comprendre la secrète composition de l'ensemble. Les écrits de Diderot résistent en général à toute recherche d'identification et de spécification des voix dans un texte, du genre de celui-ci, des critères qui composent un temps et un espace réalistes. L'attribution dogmatique des rôles et l'établissement d'un fil chronologique, sont les deux principales ornières de l'interprétation dans son ressassement stérile. Prenons encore une fois l'exemple du *Neveu de Rameau* qui est un dialogue entre le neveu du grand Rameau et Moi (le personnage du philosophe). Hegel a été le premier à vouloir choisir entre les deux personnages, dans sa lecture de 1805 de la *Phénoménologie de l'esprit*. Il dévalue la voix du philosophe qui lui paraît monotone et "taciturne" (c'est celle de la conscience honnête et aveugle) alors que le neveu incarne à ses yeux la "franchise" de la conscience déchirée qui permet de concevoir la perversion du monde réel. D'autres commentateurs au XX^e siècle ont au contraire préféré le philosophe au neveu. En fait (même si Hegel a parfaitement le droit d'utiliser le texte à sa guise et pour les besoins de sa thèse philosophique), ces voix n'ont pas à être identifiées de cette façon péremptoire. Aucune n'est véritablement celle de Diderot. On a de même trop longuement débattu pour sa-

voir à quel genre littéraire se rattache le *Neveu de Rameau*, pour arriver à la conclusion qu'il s'agirait de la satire Ménippée, un genre précisément indéfini et qui est plutôt le mélange de tous les autres. Quant aux repères spatio-temporels, l'auteur en a très volontairement perturbé l'agencement réaliste. Pour bien comprendre la disposition de l'oeuvre de Diderot, il est éclairant de la confronter à celle de Rousseau. Plus que d'une simple querelle ou d'une opposition de tempérament, il s'agit entre eux d'une différence de philosophie: celle de Rousseau est une philosophie de la conscience et du sujet, une philosophie de l'écart et du saut; celle de Diderot est une philosophie matérialiste de la continuité qui ne se fonde ni sur la notion de vérité, ni sur celle de nature humaine. Cela implique un rapport différent à l'écriture, à la fiction et surtout une conception opposée de l'oeuvre. Alors que l'écriture, dans le cas de Rousseau, concourt à une constitution et une manifestation de soi très volontaires et systématiques, Diderot préfère l'éclipse, la dissolution et le masque. Même quand il dit "je", il ne se met pas à l'abri de la fracture des signes dont il ne redoute en aucune façon l'incertitude spéculaire. Il fonde et perd sa voix dans la variation d'un concert dialogique et le feu joyeux d'une énonciation pluralisée. Il préfère à tout la conversation et le cadre épistolaire, c'est-à-dire dans ses oeuvres: la traduction, l'entretien, le commentaire, la réfutation, le dictionnaire. Sans craindre les parasites et les contrefaçons, il s'abandonne à la plasticité des arts et affronte parfois le vide et le rien, au risque d'apparaître à beaucoup comme un auteur inabouti et inconsistant, ce qui n'a pas manqué pendant longtemps. Cette oeuvre abandonnée au hasard avec beaucoup plus de confiance dans la postérité que de négligence, a une inépuisable vitalité. C'est un organisme irréductible et résistant, qui attend son heure, c'est-à-dire par exemple la critique de la tradition biographique et positiviste de l'histoire littéraire dans le grand moment structuraliste des années soixante du XX^e siècle. Jacques Derrida, Roland Barthes et Michel Foucault ont fait, chacun en son lieu, le procès de l'humanisme dans lequel ce dernier voyait une sorte de retard moyenâgeux. La pensée archéologique de Michel Foucault qui met en question les unités de l'oeuvre et du livre et une certaine fonction d'expression, permet aujourd'hui d'interpréter et de mieux lire l'oeuvre de Diderot, tellement (et d'une façon inconcevable jusque là) traversée par l'absence et l'altérité, et dont nous savons maintenant qu'elle n'aura jamais de visage.

Aujourd'hui que l'oeuvre est enfin lue et disponible dans tous ses développements et ses jets surprenants, on peut se demander quels en sont les aspects les plus actuels pour un lecteur de 1984. Les préoccupations de Diderot sont si diverses qu'on pourrait multiplier les centres d'intérêt. Par exemple la pensée économique et politique mérite-

rait de retenir l'attention, avec la grande thématique anticoloniale de *L'histoire des deux Indes*, ou bien les hésitations de Diderot (dont les évaluations ne sont jamais figées) entre une conception libérale et une économie morale d'intervention. Trois aspects de l'activité de Diderot paraissent intéresser particulièrement aujourd'hui: l'entreprise encyclopédique, la dimension matérialiste de l'oeuvre, et surtout la théorie des arts. Dans notre époque de journalisme et de télévision où tous les savoirs se mêlent, un des traits les plus contemporains de Diderot est son goût pour un type de connaissance très ouvert où s'opèrent tous les branchements possible. Avec l'*Encyclopédie*, il a parcouru tout le savoir de son temps par une capacité particulière à se porter vers l'extérieur et à se rendre disponible au réel. Voltaire l'appelle Pantophile, Michelet admire son activité infinie, Sainte-Beuve voit en lui "le journaliste moderne" et le "plus hospitalier des esprits": Diderot est parfaitement accordé à l'expansion des Lumières, au déploiement extraordinaire de l'édition et de la presse, alors que Rousseau dénonce très tôt cette civilisation des média qu'il pressent, et dans laquelle il aperçoit un risque d'universelle acculturation. Barrès décrétait un peu légèrement en 1913, dans son discours à la chambre des députés, l'extinction définitive de l'esprit encyclopédique ("dont nous sommes las jusqu'à la nausée"). Il affirmait que "le 18^e siècle qui voudrait durer encore achève de mourir" et que "nous avons bien fini de lui demander des conseil de vie". Barbey d'Aurevilly dans son *Goethe et Diderot* avait déjà proclamé la ruine de la cathédrale encyclopédique où Diderot "perdit sa lyre" et se "noya". Certes, l'*Encyclopédie* n'a plus pour nous de valeur informative et son contenu est périmé, mais l'entreprise continue de nous fasciner par son caractère hardi et neuf. Diderot fut le responsable du plus grand projet d'édition jamais conçu, le patron et le capitaine de cet immense ouvrage de 28 grands volumes dont 11 de planches, qui a occupé mille ouvriers pendant 25 ans et qui devait "changer la façon commune de penser". Il en a conçu la structure, c'est-à-dire "l'esprit de combinaison" à travers le système des rubriques et des renvois, et s'est intéressé surtout au progrès de la "nomenclature", à la description des arts mécaniques, aux planches. Ayant ainsi satisfait sa "curiosité effrénée" et compris la continuité de l'industrie humaine, il a tiré pour ses oeuvres ultérieures un immense profit de cette expérience fondatrice et qui nous apparaît si moderne en raison du caractère combiné, fragmentaire et polyphonique de l'*Encyclopédie*.

La dimension matérialiste de l'oeuvre n'a été perçue et acceptée que très récemment. Voltaire l'avait devinée dès la parution de la *Lettre sur les aveugles* de 1749, mais il faut attendre le milieu du vingtième siècle (avec par exemple l'édition du *Commentaire su Hemsterhuis*) pour qu'on reconnaisse dans ce trait particulier et distinctif, la

cohérence du tout. Pendant le dix-neuvième siècle, parce qu'on n'avait qu'une connaissance partielle des écrits de Diderot et pour des raisons polémiques, on s'en tient à une conception dévaluante de ce matérialisme: le philosophe devient un héros poissard auquel on reproche d'abord sa vulgarité. L'université (Faguet, Lanson) se déshonore en dénonçant son manque de goût à partir d'un portrait imaginaire, très imaginaire, très caricatural: il est peuple, il mange trop, il ne connaît pas les bonnes manières. Barbey d'Aurevilly se complaît dans la polémique en présentant un matérialiste engorgé d'un épais sang rouge et d'un trop plein d'humeurs. Ces lieux communs excrémentiels jettent pour longtemps un pesant voile métaphorique sur la forte logique de l'oeuvre et son système. Cette corporéité que le dix-neuvième siècle a tant décriée chez Diderot, et parfois si bêtement, est pourtant ce qui fait de lui notre contemporain le plus vif. Au milieu du vingtième siècle, il est enfin reconnu comme grand écrivain matérialiste. Ce juste renouvellement de perspective a aussi des raisons idéologiques. C'est surtout le fait du parti communiste français qui veut trouver des origines françaises au matérialisme dialectique. Parce que Marx, Engels et Lénine, ont marqué beaucoup d'intérêt pour Diderot, à travers la lecture très partielle que Hegel en avait faite, on voit en l'encyclopédiste l'écrivain tout désigné pour porter l'étiquette de grand matérialiste français. Que peut-on dire aujourd'hui de ce matérialisme en prenant un peu de champ par rapport aux polémiques et aux débats idéologiques? C'est à partir des sciences de la nature et du savoir médical de son temps (de la physiologie) que Diderot a conçu son système matérialiste (sa "diable de philosophie" selon son expression) qui n'est jamais dogmatique. Cette philosophie est l'élément déterminant dans l'organisation de l'oeuvre et la conception d'une écriture. Si la substance est une, si la nature est liée à la nécessité, si Dieu n'existe pas, nous ne sommes que des êtres relatifs dans un univers chaotique et précaire, car il n'y a plus ni cosmos, ni vérité, ni nature humaine. Mais d'autre part, au sein de la matière éternelle et sensible, existe une grande harmonie entre le monde et la pensée. De là vient l'assurance jamais effrayée de Diderot qui n'a pas peur du vide, sa familiarité avec les choses et sa curiosité pour dévoiler le profond secret de la vie, curiosité qui ne connaît pas la pudeur et qui n'est pas obscène. De là aussi, l'élégance et la saveur d'une sagesse dans la tradition de Lucrèce. Beaucoup plus qu'un credo ou qu'une référence idéologique, la dimension matérialiste est ce qui nous permet aujourd'hui de mieux comprendre, après des décades d'errance positiviste, la forme singulière de l'oeuvre et de dépasser tous les écueils sur lesquels avait buté jusque là l'histoire littéraire.

L'aspect le plus actuel et le plus vivant de l'activité de Diderot, est

sa réflexion sur les arts et son expérience de la fiction, dont Goethe avait noté très tôt l'importance à propos du *Neveu de Rameau*. Si Diderot a pu innover à ce point dans le domaine esthétique, c'est par sa démarche de théoricien. Encyclopédiste et homme de savoir, il n'a aucunement renié la force de l'imagination. Il affirme souvent l'analogie de la vérité et de la fiction, car "le poète qui feint" et "le philosophe qui raisonne" ont chacun "l'expérience de l'enchaînement nécessaire des phénomènes". L'attitude expérimentale et l'esthétique ne sont jamais séparées. A partir de l'observation scientifique et philosophique des infirmes, l'encyclopédiste conçoit un nouveau théâtre et invente la mise en scène au sens moderne. En étudiant les aveugles, il s'interroge sur une audition intense. En observant les sourds, il a l'idée d'un regard actif. Il raconte dans la *Lettre sur les sourds et muets*, qu'il allait au théâtre tantôt pour écouter le texte, tantôt pour le seul aspect visuel. Il prétend qu'alors, il se bouchait les oreilles. C'est en réfléchissant ainsi sur le "manque" et le système de complémentarité entre les différents arts, qu'il a pu fonder son esthétique du composé², c'est-à-dire de la dissonance, de l'hétérogénéité et de l'entassement des effets esthétiques, par quoi le spectacle se construit et se distribue en plusieurs lignes rivales. La "scène composée", telle qu'elle est définie dans le *Discours sur la poésie dramatique*, est un mélange de pantomimes et de scènes parlées, une accumulation féconde d'événements différents qui font éclater la symétrisation monologique et enrichissent de façon radicale et irréversible l'espace théâtral. Les *Entretiens sur le Fils naturel* annoncent et appellent un "homme de génie qui sache combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette, et tirer partie de la réunion des deux scènes et surtout de l'approche ou terrible ou comique de cette réunion qui se tenait toujours...". Nul mieux que Diderot n'a indiqué les contaminations fécondes entre les différents arts parce qu'il s'est émanicipé de la théorie classique de l'imitation illustrée en 1746 par l'ouvrage de l'abbé Batteux (*Les Beaux arts réduits à un même principe*), et selon laquelle la poésie et la rhétorique devaient jouer un rôle fédérateur. Grâce à son attitude expérimentale et sa réflexion sensualiste, Diderot a progressivement découvert la spécificité de chaque art et, particulièrement, à travers Chardin, de la peinture qui a un rôle capital dans sa théorie dramatique. En se fondant sur la référence picturale, il pense un espace scénique plus intériorisé (plus de banquettes sur la scène, mais des fauteuils au parterre) auquel il faut astreindre et sur lequel il faut fixer l'attention du spectateur. Il s'emploie à décrire l'art nouveau dans tous les domaines. Il s'agit à chaque fois de développer les possibilités expressives: en libérant le corps du danseur et celui de l'acteur, en inventant des rapports plus riches entre la musique et le livret, entre le

texte et la mise en scène. Malheureusement, cet extraordinaire renouvellement théorique venait trop tôt et Diderot n'a jamais pu en raison de scléroses corporatistes et de résistances multiples à cette hardiesse de la modernité, réaliser effectivement sa géniale vision d'un nouveau théâtre. C'est à cet échec que nous devons l'allégresse du Neveu de Rameau, ce comédien rêvé dont les performances irréprésentables ne se réalisent supérieurement que sur la scène abstraite et illimitée du texte littéraire.

Il y a quelques années, avec Maurice Blanchot et Jacques Derrida s'autorisant de Mallarmé, on insistait plutôt sur l'expérience de l'écriture comme silence et concentration. Rousseau apparaissait alors comme le premier écrivain moderne. Aujourd'hui, avec la narratologie et le nouvel intérêt pour la pragmatique, on reconnaît mieux la formidable invention narrative de Diderot et surtout sa vigueur vocalique³. Le fait de dévoiler les complexes détours de la mimésis, n'empêchent pas l'irruption d'une voix intempestive. La grande liberté romanesque de Diderot et sa gaieté de conteur, ont actuellement une prodigieuse descendance, que ce soit dans la malice d'Italo Calvino ou de Georges Perec, chez Alain Robbe-Grillet ou dans le dernier Aragon masqué. A la paresse de la routine, ces écrivains préfèrent tous un joyeux laboratoire romanesque qui transforme les codes et parcourt toutes les possibilités. La postérité la plus vive de Diderot tient à la force pratique et théorique de sa réflexion sur les arts, dont la preuve est donnée par les multiples scènes qui s'ouvrent ici et là pour adapter ses oeuvres au cinéma ou au théâtre. Sa perspicacité anticipatrice fut si grande dans l'étude des interactions du visuel et du verbal, que nous n'en finissons pas d'épuiser les virtualités figuratives de ses textes. Les adaptations cinématographiques, aussi différentes soient — elles, sont toutes inspirées par un effort expérimental⁴: Robert Bresson dans *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) utilise tout ce que le cinéma a “de moyens en plus” pour trouver des équivalents de la rapidité, de l'ellipse et en général de l'énergie chez Diderot; Jacques Rivette fait de *La Religieuse* (1967) un manifeste de la Nouvelle Vague avec une importante recherche sur l'étagement des sons in et off, et sur une discontinuité d'épouvante; Michael Snow dans son *Neveu de Rameau* de 1974, qui n'est pas une adaptation littérale mais un film expérimental, fait un catalogue des codes et des registres filmiques. On peut considérer, de même, que l'oeuvre cinématographique d'Alain Robbe-Grillet, est une transposition de l'interrogation diderotienne sur le récit. C'est au théâtre que Diderot remporte aujourd'hui le plus grand succès et particulièrement avec le *Neveu de Rameau* dans l'adaptation de Pierre Fresnay reprise par Michel Bouquet, où le personnage du neveu donne lieu à une formidable performance d'acteur. L'adaptation de Jean-Marie Simon à la

Cartoucherie de Vincennes recréait l'espace du Café de la Régence où les spectateurs prenaient place, et développait plutôt l'aspect visuel du spectacle. Dans son adaptation des *Entretiens sur le Fils naturel* à l'Odéon, et sa mise en scène de *Est-il bon? Est-il méchant?* à la Comédie française, Jean Dautremay poursuit cette même actualisation féconde et nécessaire de la dramaturgie diderotienne. Retenons surtout l'hommage à Diderot de Milan Kundera avec l'adaptation intitulée *Jacques et son Maître*, où le romancier tchèque, fasciné par la "scène sans décor" du roman et le jeu sceptique de l'oeuvre, réussit à en transposer l'allègre polyphonie au théâtre. Autant de signes que l'heure de Diderot a sonné, après une longue patience, et que l'encyclopédiste inspirera encore à l'avenir beaucoup de recherches et de réflexions nouvelles dans le domaine des arts.

Note

1. Voir sur ce point la Table ronde du CNRS sur l'édition des oeuvres complètes de Diderot organisée par G. Dulac, J. Proust et J. Varloot (Paris du 2 au 4 juillet 1984).

2. Dans un article intitulé "Diderot, Brecht, Eisenstein" (paru en 1973 dans *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques, T. 3, Le Seuil 1982), Roland Barthes a indiqué la ligne théorique qui relie le "tableau" selon Diderot, le plan eisensteinien et la scène épique de Brecht. Dans un texte de 1943, dont la traduction vient de paraître dans le N° de la revue *Europe* consacré à Diderot (mai 1984), Eisenstein remarque combien les conceptions de Diderot contre la symétrie pour les scènes alternées et la combinaison de pantomime et de phrases, annoncent les préoccupations du théâtre à la fin du XIX^e siècle, et surtout celles du cinéma. La réflexion de Diderot fournit des éléments pour analyser le plan, le point de vue, le montage.

3. Gérard Genette note dans son dernier ouvrage, *Nouveau discours du récit* (Le Seuil 1983): "Le récit sans narrateur, l'énoncé sans énonciation me semblent de pures chimères... si je rencontrais un tel récit, je m'enfuirais à toutes jambes: récit ou pas, quand j'ouvre un livre, c'est pour que l'auteur me parle. Et comme je ne suis encore ni sourd ni muet, il m'arrive même de lui répondre" (p. 68).

4. Voir à ce sujet *Interpréter Diderot aujourd'hui* (Le Sycomore 1984), colloque de Cerisy sous la direction d'E. de Fontenay et de J. Proust, et particulièrement les études sur les adaptations cinématographiques par J.C. Bonnet, F. Jost, Eva M. Stadler, P. Roger.

5. Voici comment Milan Kundera présente son travail d'adaptation de *Jacques le fataliste* pour la scène:

"Renoncer à l'unité stricte de l'action et créer la cohérence de l'ensemble par des moyens plus subtils: par la technique de la polyphonie (les trois histoires ne sont pas relatées successivement mais sont entremêlées), et par la technique des variations (les trois histoires sont en fait chacune la variation de l'autre). (Ainsi cette pièce qui est une "variation sur Diderot" est en même temps un "hommage à la technique des variations" de même que l'a été, sept ans plus tard, mon roman *Le livre du rire et de l'oubli*). (*Jacques et son maître*, collection "Le manteau d'Arlequin", Gallimard, 1981).

Rino Cortiana

IL NOME E IL PERSONAGGIO NEL TESTO NARRATIVO DI DIDEROT

Il faut plus de courage qu'on ne pense pour s'appeler de son nom.
Le Neveu de Rameau

Esistono senza dubbio dei rapporti significativi tra il sistema denominativo dei personaggi e il sistema narrativo nel quale i personaggi stessi si trovano ad operare.

Nel Settecento è quest'ultimo sistema ad essere alla ricerca di una sua identità, di un suo statuto, di un suo *nome*. "Histoire, conte, récit, fable, nouvelle": tutte designazioni che cercano di circoscrivere l'oggetto; "Nouvelles, Aventures, Voyages, Entretiens, Vérités", recitano molti sottotitoli. Il termine "Roman", soprattutto a causa della sua "sécrétion ordinaire" — "le romanesque" — non gode certo di buona fama. "De Furetière à Diderot, l'on verrait sans trop d'arbitraire de grandes oeuvres s'inscrire dans une 'ère du soupçon'. Une terminologie péjorative y aidait, qui faisait du romancier un pénitent en puissance. Le romanesque se définissait, indirectement, par un voisinage de mauvais aloi: apprêt, supposition, vernis, incroyable, impossible, merveilleux"¹.

Alcune dichiarazioni di Diderot e la storia stessa della pubblicazione delle sue opere narrative rivelano l'ideologia letteraria dominante e la cattiva coscienza del romanziere.

Nell'*Oiseau Blanc* il racconto è presentato come un naturale medicamento, un sonnifero: "La favorite se couchait de bonne heure et s'endormait fort tard. Pour hâter le moment de son sommeil on lui chatouillait la plante des pieds et on lui faisait des contes..."². Nei *Bijoux Indiscrets* esso diventa un antisonnifero che viene prescritto al sultano Mangogul.

Verso la fine della sua vita Diderot non abbandonerà questa metafora medica, affermando che i romanzi possono essere al massimo utili per i vapori di sua moglie: "J'avais toujours traité les romans comme des productions assez frivoles; j'ai enfin découvert qu'ils étaient bons pour les vapeurs; j'en indiquerai la recette à Tronchin la première fois que je le verrai..."³.

Al di là del senso reale di queste affermazioni che sono anche affermazione dell'*ironia*, nell'*Eloge de Richardson*, dopo alcune analisi e considerazioni sul romanzo, mette in rilievo tutti i limiti e le ambiguità che questa designazione comporta: per le opere di Richardson si dovrebbe trovare un altro *nome*: "je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson".

Alcune esemplificazioni e campionature tratte dal *corpus* roman-zesco diderotiano possono illustrare alcuni dispositivi di designazione e i loro effetti.

Nell'*Oiseau blanc* rileviamo un uso di nomi *trasparenti*: fatto naturale in un contesto testuale allegorico dove ci deve essere corrispondenza tra due mondi, tra due dimensioni. In questo racconto uno dei principali personaggi è la fata Verità: il nome stesso contiene dei semi di tipo filosofico/morale i quali si manifestano e prendono una consistenza fisica negli attributi del corpo della donna. È un modello, questo, di tipo allegorico che ha illustri esempi nel sistema letterario del passato: basti pensare al *Roman de la Rose* che registra personaggi come “Peur”, “Orgueil”, “Raison”, ecc. Nella famosa “Carte de Tendre” nel romanzo *Clélie* di Mlle de Scudéry troviamo dei toponimi che sono usati secondo la stessa logica: “Nouvelle-Amitié”, “Sincérité”, “Probité”, “Respect”, “Tendre”.

Questo tipo di denominazione è retto da una logica binaria che corrisponde al rapporto tra i due diversi mondi dell'allegoria: investe anche altri dispositivi che stanno attorno al nome, come la *descrizione* e il *portrait*, e altre sequenze del racconto. Nel caso specifico la sequenza del viaggio e la presentazione del palazzo della Fata preparano il doppio funzionamento del nome: la binarietà, per così dire, di alcuni elementi narrativi converge sul nome. Di converso, dalla binarietà del nome discendono alcune doppie modularità del testo.

Ecco alcune connotazioni del viaggio che il protagonista (l'uccello bianco, in questa fase del racconto, non è altri che il principe Genistan sotto l'effetto di un sortilegio) deve compiere per arrivare alla dimora della fata Verità:

Son dessein était de gagner le pays de la fée Vérité mais qui lui montrera la route? qui lui servira de guide? On y arrive par une infinité de chemins, mais tous sont difficiles à tenir, et ceux même qui en ont fait plusieurs fois le voyage n'en connaissent parfaitement aucun. Il lui fallait donc attendre du hasard des éclaircissements, et il n'aurait pas été en cela plus malheureux que le reste des voyageurs, si son désenchantement n'eût pas dépendu de la rencontre de la fée, rencontre difficile qu'on doit plus communément à une sorte d'instinct dont peu d'êtres sont doués qu'aux plus profondes méditations⁴.

Qui si parla di un percorso *reale*: ci sono alcuni indicatori temporali — la notte, il crepuscolo —; si parla di praterie, di prati, di colline — indicazioni spaziali dunque —; si incontreranno altri personaggi come un pastore e sua moglie; si parla di partenza e di arrivo, di strade diverse, ecc.. Ma è chiaro che è il senso secondo che si impone sempre di più: il discorso filosofico/morale si serve del supporto primario per manifestarsi: si parla di “infinité de chemins” ma tutti sono “difficiles à tenir”, ecc.

La descrizione della dimora della fata rientra ovviamente nello stesso modello: il palazzo è segnalato da una luce, esso stesso è “brillant, singulièrement remarquable par l'éclat et la solidité de ses murs, la grandeur de ses fenêtres et la petitesse de ses portes”⁵. Altre connotazioni sottolineano le caratteristiche di un luogo che deve essere all'altezza dell'esercizio della Verità stessa. Tutto è all'insegna della sobrietà e della semplicità, dal mobilio all'abbigliamento della gente del palazzo: *semplicità, castigatezza, essenzialità* sono tutti semi che rientrano nel campo semantico del concetto e della pratica della verità.

Eccoci allora al *portrait* della fata che inizia con il topos della sua nudità, anticipato dai semi prima ricordati: “[...] la fée était vêtue d'une gaze légère, qu'elle prenait toujours pour les nouveaux venus, mais qu'elle quittait à mesure qu'on se familiarisait avec elle”⁶.

E naturalmente al significante/corpo deve corrispondere un significato/alte qualità. L'allegoria ha bisogno del referente concreto (oltre che di un'idea astratta) per funzionare. Marche della “fisicità” della fata sono allora date con dovizia di particolari. Il principe Genistan incomincia ad abituarsi alla sua aria austera e seria:

Ce qui me rebutait quelquefois, c'était une sécheresse excessive; son visage seulement conservait quelque sorte d'embonpoint. Sa taille était ordinaire. Elle avait l'air noble, la démarche grave et composée, les yeux pénétrants et petits, quelque chose d'intéressant dans la physionomie, la bouche grande, les dents belles, les cheveux de toutes sortes de couleurs⁷.

Come si può notare, al supporto fisico viene data qui una notevole importanza, attraverso la descrizione delle varie parti del corpo: si cerca anzi di dar maggiore credibilità all'istanza referenziale evocando anche aspetti ordinari e non del tutto attraenti. In ogni caso i principali segni esteriori rivelano disposizioni ad esercizi morali, intellettuali e filosofici.

Infatti alla fine si dice che la fata è molto colta, che ama le passeggiate, la filosofia e la tavola, che scrive molto, che guarda la religione con circospezione, che ama la matematica e la musica italiana, ecc. (caratteristiche queste ultime che fanno pensare allo stesso Diderot).

Come possiamo constatare c'è una profonda solidarietà tra lo statuto della denominazione del personaggio e altri elementi testuali, come questo della *descrizione* e del *portrait* del personaggio. Si tratta complessivamente di un sistema binario chiuso: il personaggio di finzione con il suo nome è la punta emergente di un sistema che vorrebbe fare ancora riferimento a una logica mimetica.

Ben presto lo statuto del nome risente del movimento circostante del testo — alcune sollecitazioni emergevano nella parte finale del ri-

tratto della fata — investito sempre di più da figure come quella dello *spostamento*⁸ (sempre nell'*Oiseau blanc* ma anche nei *Bijoux Indiscrets*: molte delle analisi che seguono sono valide per entrambi i testi) e da altre più classiche come quella dell'*ironia*.

Ecco emergere allora la dialettica tra Occidente e Oriente rappresentato nell'*Oiseau blanc* dal Giappone e dall'India, (nei *Bijoux Indiscrets* dal paese di Monomotapa) che vede interagire luoghi del potere religioso e del potere politico. Il primo racconto di Diderot infatti si vorrebbe fondamentalmente un'allegoria rovesciata del dogma dell'Immacolata Concezione. Ecco che dispositivi compositi passano attraverso il nome, lo lavorano e lo fanno lavorare.

Il nome *Genistan* ad esempio, sotto le spoglie di uccello bianco, è responsabile della nascita di piccoli spiriti dalle vergini del convento. Ritornato principe Genistan vivrà i problemi della vita di corte e, una volta imperatore, si occuperà della gestione del suo regno. Ora è chiaro che l'autore gioca sull'etimologia greca *gen* aggiungendovi un suffisso tipico del sistema orientale: la doppia articolazione del nome sta a indicare la duplice funzione del personaggio nel racconto. Tutto corrisponde: "Génistan, ce qui signifie dans la langue du pays *le Prince Esprit*" (p. 311).

È chiaro che, in tale contesto, vanno lette in maniera accorta tutte quelle marche che mettono in rilievo l'uso simbolico e mimetico del nome. E indubbiamente su questo aspetto si regge buona parte del sistema narrativo.

Sintagmi esplicativi che si situano tra il nome straniero e il suo "significato" introducono appena un elemento di straniamento. Ecco qualche esempio tratto dall'*Oiseau blanc*:

1. Azéma ou dans la langue du pays *Candeur* (p. 330).
2. Rousch, ce qui signifie dans la langue du pays *Menteur* (p. 317).
3. Polychresta, dit la fée, ou *Toute bonne* ou *Bonne à tout* (p. 318).

Come vediamo da questi esempi, vari sistemi linguistici concorrono alla formazione del nome: sistema orientale e sistema occidentale convivono nell'artificio denominativo. L'ultimo esempio ci dimostra che persiste l'uso — come in *La Bruyère* ad esempio⁹ — di ricorrere a nomi greci o alla semantizzazione di radici greche per far significare il nome.

Questo esempio ci dà l'occasione di ricordare che i referenti in definitiva si situano nel mondo occidentale — personaggi e ambienti della corte di Parigi — e che il loro funzionamento partecipa delle caratteristiche dei "romanzi a chiave": Polychresta alluderebbe, per esempio, a Mlle de la Chaux, esperta di lingua greca. Evidentemente la presenza di nomi costruiti con materiale segnico tipicamente occidentale contri-

buisce a mettere in crisi un sistema denominativo rigido: la figlia del gran Kinkinka si chiama Lively: “la princesse Lively [...], nom qu'on traduirait à peu près dans notre langue par *Gentillesse* ou *Vivacité*”. L'accostamento di dispositivi denominativi diversi svela gli interstizi che si provocano tra significante e significato.

Emerge allora l'importanza della parte fonica del nome che diventa responsabile di importanti effetti di senso.

Già Fréron aveva messo in rilievo a proposito delle *Lettres d'une Péruvienne* di Madame de Graffigny l'uso, divenuto di moda, di un certo tipo di denominazione¹⁰:

Permettez-moi, Monsieur, de faire une légère remarque. Ces noms de Zilia & d'Aza me rappellent que les Z sont depuis quelques années devenues bien à la mode dans les noms des Héros de Tragédie ou de Roman. On n'en voit presque plus sans Z. Zaïre, Zaïde, Zelisca, Zulime, Alzire, Zamore, Zoiinder, Zirphé, Zirphile, Zaïs, Zulmis, Zelmaïde, Alzaïde, Athalzaïde. Je pourrais vous en citer mille autres. Il y a des Philosophes assez rigides pour tirer de cette prononciation molle & efféminée, un argument contre nos moeurs¹⁰.

Starobinski collega questi aspetti del significante del nome al funzionamento dello stile rococo. Lo studioso ricorda la moda del periodo dei *contes de fées*, che ben si accorda con gli elementi del rococo (“enfantillage” et “amenuisement”): spesso in inglese, francese e tedesco si fa ricorso per i personaggi di finzione alla lettera Z, accompagnata magari dalla K o da PH.

Le Z est la lettre exotique de notre alphabet: elle contribue à des effets tour à tour antiques (Zéphyr), orientaux, féériques, érotiques: Zaïre, Zélide, Tanzaï... Et le nom de Zirziphile, que l'on rencontre dans le *Bijoux Indiscrets* de Diderot, associe les séductions de la lettre exotique aux enfantillages du redoublement bouclé des syllabes (qu'on retrouve dans les noms de Mangoul et de Mirzoza, héros principaux du même récit)¹¹.

La lettera Z, in effetti, sembra essere il segno alfabetico più vistoso che con la sua forma e il suo suono indica un dimidiamento, una frontiera: magari indica la soglia tra Occidente e Oriente, tra mondo reale e mondo fantastico, annunciando una cifra alta. Risultano qui allora pertinenti alcune affermazioni di Barthes su questa lettera dell'alfabeto:

[...] phonétiquement, Z est cinglant à la façon d'un fouet châtieur, d'un insecte érinnyque; graphiquement, jeté par la main, en écharpe, à travers la blancheur égale de la page, parmi les rondeurs de l'alphabet, comme un tranchant oblique et illégale, il coupe, il barre, il zèbre¹².

La seconda parte della nostra indagine prende in considerazione il funzionamento del nome in un contesto non solo ideologico/letterario ma anche ideologico/sociale.

In *Jacques le fataliste et son maître* già il titolo porta ad alcune considerazioni. Il fatto che il secondo personaggio sia designato con la sua funzione non solo ne fa un tipico rappresentante della sua classe, ma evidenzia ancora di più l'altro polo del sintagma rappresentato da Jacques. Quest'ultimo si trova non solo ad essere connotato dalla marca *le fataliste*, che fa parte del nome e il cui sema filosofico costituisce uno dei cardini del romanzo, ma si trova a designare una tipica figura storico/sociale: Jacques infatti è il nome tipico del contadino francese e sta a indicare una condizione d'inferiorità economica e di subalternità. Il nome emana immediatamente il suo potere ritagliante e di classificazione¹³.

L'autore è molto cosciente di queste valenze del nome, della sua *fatalità* appunto (e sarà proprio questa *necessità* che sarà messa in discussione), tanto da recuperare alcune componenti semantiche del passato, della memoria collettiva. Che Jacques sia schiavo del suo nome appare in modo chiaro in un alterco con il suo padrone. Quest'ultimo scopre in Jacques un suo rivale in amore, e un rivale fortunato. Ed è allora che il padrone esce con una frase molto significativa parlando della donna in questione: "La coquine! préférer un Jacques!"¹⁴.

Qui la presenza dell'articolo indefinito — *un Jacques* — fa sì che il nome non rinvii soltanto a un referente specifico ma anche — e soprattutto — a un insieme di individui di una certa condizione sociale che Jacques, per antonomasia, rappresenta.

Tutte queste valenze sono presenti nelle intenzioni del padrone che nel caso specifico intende "abbassare" ancor di più il nome/condizione dell'avversario, abbandonando l'atteggiamento "illuminato" riscontrabile in altre parti del testo. È il particolare *discorso amoroso* ad attivare le valenze regressive del nome.

E quando Jacques risponde che *un Jacques* è un uomo come gli altri, che anzi qualche volta è meglio degli altri, il padrone, avvolto dal significante che designa il suo stato/funzione, risponde: "Reprenez l'histoire de vos amours, et souvenez-vous que vous n'êtes et ne serez jamais qu'un Jacques"¹⁵.

Il nome è in questo caso attraversato da codici psicologici, culturali, sociali e storici, pur continuando a svolgere un ruolo specifico nel sistema letterario.

L'uso del patronimico Bigre è un altro esempio pertinente per continuare le nostre considerazioni. Anche in questo caso prima di tutto il Nome va rapportato alla sequenza di cui fa parte e alle caratteristiche della stessa. Anche qui siamo all'interno di un discorso amo-

roso, di rivalità tra due pretendenti di fronte alla figura femminile rappresentata da Justine. Qui sarà Jacques a escogitare un piano per aver ragione di Justine e per “detronizzare” l’amico. Sembra proprio che lo svolgersi di questo episodio sia contenuto nel significato di *Bigre*, eufemismo di *Bougre* (Babbeo): una serie di comportamenti e di marche linguistiche sembrano formare un fascio di linee semiche coerenti con il senso del Nome. Ma noi comprendiamo tutto l’apporto di senso se teniamo presente l’etimologia e la storia del lessema. Scopriamo allora che soprattutto in Champagne era carico di connotazioni molto pesanti, che era legato all’eresia del pope Bogomil i cui seguaci rifiutavano l’insegnamento della Chiesa e i sacramenti: “Leur refus du sacrement du mariage, en particulier, autorisait toutes les calomnies et c’est ainsi que les hérétiques bulgares ou *bougres*, furent bientôt accusés des pires perversions sexuelles. Le mot est ‘très sale en notre langue’ dit l’*Encyclopédie* (article *Bulgares*, 1752)...”¹⁶.

Bougre, lo troviamo nell’*Ancien prologue* del *Quarto Libro* di Rabelais, vicino a “folz lunatiques” e a “ladres”, dove è presente anche la connotazione omosessuale.

E sono proprio queste connotazioni che fanno lavorare il significante a livello di codice fonico sulla superficie testuale: infatti l’autore, sentendosi in dovere di intervenire su questo nome, per dimostrare l’assoluta normalità dello stesso, lo accosta al patronimico *Boule* (Bouille era un “ébéniste” famoso morto nel 1732) con un gioco sul significante evidente (non a caso poi l’altro termine sul cui uso indugerà l’autore sarà *foutre*):

J’ai cru m’apercevoir encore que le mot *Bigre* vous déplaisait. Je voudrais bien savoir pourquoi. C’est le vrai nom de famille de mon charron; les extraits baptistaires, extraits mortuaires, contrats de mariage en sont signés Bigre. C’est qu’il y a Bigre et Bigre comme Guillaume et Guillaume.
... je vous dirai: Bigre, Bigre, Bigre, pourquoi ne s’appellerait-on pas Bigre?¹⁷.

È evidente che la messa in moto di fasci semantici del Nome ha anche il fine di dimostrare l’artificialità, il non determinismo dello stesso, il suo possibile uso rinnovato. Sicuramente questo funzionamento del Nome nella pratica del romanzo e le riflessioni sullo stesso da parte dell’Autore hanno a che fare con la ricerca e la costruzione di un nuovo statuto del romanzo, rompendo la fatalità del sistema tradizionale dei personaggi stessi.

Cambiamenti a livello di codici linguistici e letterari vanno di pari passo — o sono collegati — con cambiamenti del codice culturale e sociale.

Nel *Neveu de Rameau*, in cui il personaggio che dà il titolo all'opera è designato da un epiteto di parentela — cioè lui esiste all'ombra del Nome, solo e soltanto *in relazione* ad un altro — il sistema del Nome è ridotto alla sua essenza e neutralità grammaticale: MOI e LUI sono i due protagonisti. Queste due marche grammaticali sorreggono tutta la struttura dialettica e dialogica del testo.

“Le pronom autonome *moi* se comporte à tous égards comme un nom propre”, afferma Benveniste e aggiunge: “A la ressemblance et à la différence du nom propre social, MOI est, dans l'instance du discours, la désignation antique de celui qui parle: c'est son *nom propre de locuteur*¹⁸ che si rapporta alla fine, in colui che parla, oltre che a se stesso, anche al TOI e al LUI. Qui il *locuteur* è il *narratore*, anzi è l'*Autore* onnisciente che si pone nella sua istanza soggettiva come garante delle regole. Ma man mano che il testo procede come il Neveu vive all'ombra del Nome — anzi all'“*ombre d'une ombre*” come dirà Foucault¹⁹ — così il MOI/Autore sente sempre di più i limiti delle sue leggi e lascia la parola all'Altro. Parla anzi per bocca dell'altro: “ce que Diderot hésite à dire en son nom propre sera dit par la bouche de l'autre, comme si Diderot se laissait voler son être le plus virulent²⁰”.

In effetti si assiste a un progressivo scivolamento — trasferimento e *transfert* — da una voce all'altra. LUI e MOI vanno a costituire un solo e unico personaggio, come dice Lewinter. Ciò che Rameau propone è ripreso e sviluppato da Diderot, e inversamente: “Le dialogue est non plus théâtral — articulé par ripartition, arbitraire et précise, des rôles, aux caractères ‘tranchés’ — mais musical, procédant comme une *fugue*, où les thèmes — le génie, la méthode, la morale, l'art, ecc. — sont alternativement exposés et poursuivis, par renversement, rétablissement, transposition, appel et réponse: confusion savante des voix²¹”.

Con questi specifici interventi nell'ambito del personaggio e del suo nome Diderot ha dato il suo contributo di rinnovamento dello statuto del romanzo. Ossessionato, quasi, dal nome da dare o da ridare al genere narrativo. “Questo non è un romanzo”, continua a ripetere in *Jacques le fataliste*, “bisognerebbe trovare un altro nome per i romanzi di Richardson”, dirà ancora; *Ceci n'est pas un conte*, sarà il titolo di un suo racconto.

Il problema era quello di togliere “l'infamie attachée à la bâtardise du roman²²”, di contrapporre alla nobiltà della tragedia e dell'epopea una dignità del romanzo alla luce anche dell'evoluzione sociale e del pubblico, della *roture* stessa, appunto.

Viene alla mente allora il figlio del padrone in *Jacques*: un *bâtard*, perchè in realtà il padre non è il *maître* di Jacques ma il Cavaliere di Saint-Ouen. Si chiede Jacques: chissà quale ruolo avrà nel mondo “ce petit bâtard”. Chissà se è nato per la fortuna o il rivolgimento di un im-

pero. Il padrone non ha dubbi: data la sua condizione sarà un “bon tourneur” o un “bon horloger”. Risponde Jacques:

— Oui, si cela est écrit là-haut. Mais pourquoi ne sortirait-il pas un Cromwell de la boutique d'un tourneur²³.

Note

1. Cfr. R. KEMPF, *Diderot et le roman*, Paris, Seuil, 1964, p. 16.
2. D. DIDEROT, *L'Oiseau blanc, conte bleu*, Paris, Hermann 1978, Tome III delle *Oeuvres Complètes*, p. 303.
3. Vedi lettera del 28 luglio 1781, citata da R. KEMPF, *op. cit.*, p. 15.
4. *L'Oiseau blanc*, cit., p. 313.
5. *Ibid.*, p. 330.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 331.
8. Cfr. F. ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.
9. V. M.T. BIASON, *La scrittura del Nome: uso ed effetti nei "Caractères" di La Bruyère*, in “Paragone”, n. 348, 1979.
10. E. FRERON, *Lettres sur quelques écrits de ce temps (1749)*, Lettre V, p. 83.
11. J. STAROBINSKI, *L'Invention de la Liberté, 1700-1789*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1964, p. 23.
12. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 113.
13. Scrive J. PROUST alla nota 197 dell'edizione da lui curata di *Jacques le fataliste*, nelle *Oeuvres Complètes*, Paris, Hermann, T. XXIII, 1981, p. 180: “Dans la mémoire collective, le souvenir des grandes révoltes du passé n'était pas aboli. Le dictionnaire de Du Cange, article JAQUEL, cite encore un texte du XIV^e siècle, “ou temps que les gens du plat país, nommez Jaques, aloient par le país deformans les nobles et ardans leur manoirs”. A l'âge classique, le mot était devenu une injure, pour désigner un paysan stupide et borné”.
14. *Jacques le fataliste* cit., p. 180.
15. Per la dialettica servo/padrone mi permetto di rinviare al capitolo *Il servo e il padrone* nel mio *Il viaggio, gli amori e il duello*, Venezia, 1983, p. 117. L'episodio di Bigre è analizzato nello stesso volume al capitolo IV, *Il ventre e la sua parola*, p. 91.
16. Cfr. J. PROUST, in *Jacques le fataliste* cit., p. 217, nota 240.
17. *Jacques le fataliste* cit., pp. 217 e sgg.
18. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1981, p. 200.
19. M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972², p. 369.
20. J. STAROBINSKI, *Diderot et la parole des autres*, in DIDEROT, *Oeuvres Complètes*, Paris, Club Français du Livre, 1969-1973, t. XIII, pp. XIII-XV.
21. R. LEWINTER, *Diderot ou les mots de l'absence*, Paris, Editions Champ Libre, 1976, pp. 181-182.
22. G. MAY, *Le dilemme du roman an XVIII^e siècle*, Yale University Press-Presses Universitaires de France, 1963, p. 19.
23. *Jacques le fataliste* cit., pp. 279-280.

Gianluigi Goggi

SPINOZA CONTRO ROUSSEAU: UN COMMENTO
AD ALCUNI PASSI DI DIDEROT E DI D'HOLBACH

1. È noto che, per quanto riguarda il rapporto fra Spinoza (o spinozismo) e materialisti francesi del secondo Settecento, il dibattito sulla questione generale resta “bloccato”, per così dire, ai termini a cui l’ha fissato P. Vernière nella sua *thèse* del 1954¹. Ben poco è stato aggiunto in materia: si conosce, al più, solo un po’ meglio come nelle polemiche della fine degli anni ’60 (intorno al *Système de la nature*) è stato impiegato il nome di Spinoza e in particolare l’etichetta “spinoziste” (cfr. gli studi di Pomeau e di Varloot²); per il resto niente di nuovo è stato fatto. Anzi. Negli ultimi tempi si è profilata sempre più nettamente la tendenza a considerare, nel caso di un Diderot, come deludente e destinata all’insuccesso la ricerca volta a precisare in termini concreti il rapporto di lettura con i grandi autori di filosofia sei—settecenteschi (Leibniz, Hobbes, ecc.). Lo studio, il saggio dedicato da Y. Belaval al rapporto Diderot-Leibniz è esemplare a proposito³. Anzi, è ormai opinione autorevolmente sostenuta che l’informazione di Diderot sia molto spesso di seconda mano. È allora inutile studiare e cercare di precisare l’origine e la natura di aspetti del pensiero di Diderot alla luce dei grandi nomi della filosofia sei-settecentesca? non mi sembra, quando si tratti di riscontri precisi e concreti che possono illuminare momenti della riflessione del *philosophe*. Ad es., nonostante quanto è già stato detto su Diderot-Hobbes, episodi estremamente interessanti di discussione di testi di Hobbes da parte di Diderot sono sfuggiti all’attenzione degli studiosi.

Nel caso specifico della relazione Diderot-Spinoza, io non sono partito dal proposito deliberato di studiare tale rapporto. È l’esigenza di commentare e spiegare al meglio la genesi di alcuni passi diderotiani, contenenti spunti di riflessione o di teoria politica, che mi ha condotto sulla pista di Spinoza, e in particolare mi ha spinto a prendere in mano e a esaminare aspetti del pensiero politico spinoziano. L’analisi compiuta sui testi diderotiani ha trovato poi un riscontro e una contropova in passi del *Système social* (1773) di d’Holbach.

La mia comunicazione sarà dunque dedicata alla esposizione dei risultati di questo lavoro di commento e di illustrazione di passi diderotiani e holbachiani. Niente di più quindi di quanto l’analisi di alcuni testi mi ha suggerito. Certo niente che riguardi aspetti della genesi del materialismo holbachiano e diderotiano alla luce della metafisica spinoziana. Nient’altro, ripeto, che la proposta di intendere e spiegare alcuni elementi della riflessione politica diderotiana e hol-

bachiana alla luce di elementi della filosofia politica di Spinoza.

2. Il punto di partenza del mio discorso è costituito dall'analisi e dalla discussione di un passo dell'*Histoire des deux Indes*, che è necessario riportare qui di seguito per intero:

On a comparé les hommes isolés à des ressorts épars. Si dans l'état de nature, sans législation, sans gouvernement, sans chefs, sans magistrats, sans tribunaux, sans lois, un de ces ressorts en choquoit un autre, ou celui-ci brisoit le premier, ou il en étoit brisé, ou ils se brisoient tout deux. Mais lorsqu'en les rassemblant & les ordonnant on en eut formé ces énormes machines qu'on appelle sociétés, où, bandés les uns contre les autres, ils agissent & réagissent avec toute la violence de leur énergie particulière, on créa artificiellement un véritable état de guerre, & d'une guerre variée par une multitude innombrable d'intérêts & d'opinions. Ce fut bien un autre désordre, lorsque deux, trois, quatre ou cinq de ces terribles machines vinrent à se heurter en même tems. C'est alors qu'on vit dans la durée de quelques heures, plus de ressorts brisés, mis en pièces, qu'il n'y en auroit eu pendant la durée de vingt siècles, avant ou sans cette sublime institution. C'est ainsi qu'on fait la satire des premiers fondateurs des nations, par la supposition d'un état sauvage, idéal et chimérique. Jamais les hommes ne furent isolés, comme on les montre ici. Ils portèrent en eux un germe de sociabilité qui tendoit sans cesse à se développer. Ils auroient voulu se séparer, qu'ils ne l'auroient pu; ils l'auroient pu, qu'ils ne l'auroient pas dû, les vices de leur association se compensant par des plus grands avantages⁴.

Il passo citato è un'aggiunta della terza edizione dell'opera di Raynal (1780). Essa figura all'inizio del capitolo *Gouvernement* del libro XIX, dove viene ad integrare e completare osservazioni sull'origine della società che già si leggevano nella seconda ed. del 1774. Il passo verrà ripreso nel ms. delle *Pensées détachées*, in cui è sistemata parte dei contributi diderotiani all'*Histoire des deux Indes*. La collocazione in tale manoscritto (all'inizio del cap. III *Sur le gouvernement des nations civilisées*) sembra confermare l'interpretazione che noi daremo del passo⁵. In quanto compare per la prima volta nella terza ed. dell'*Histoire*, il brano in questione è databile al periodo 1776-1780, cioè al periodo in cui è da collocarsi la collaborazione di Diderot all'ultima ed. dell'opera di Raynal⁶. Le formulazioni dunque che esamineremo riflettono il pensiero dell'ultimo Diderot. Che non si tratti poi di una presa di posizione episodica o di uno spunto polemico rapsodico, è mostrato dal riscontro assai preciso che il passo in questione ha con altri testi diderotiani.

3. È il caso di soffermarci un istante su un passo del *Supplément au Voyage de Bougainville* e su un passo dei *Mémoires pour Catherine II*. Per quanto riguarda il *Supplément*⁷, il riscontro è interessante perchè

permette di constatare nell'opera la stessa volontà di discutere e di misurarsi con tesi rousseauiane che, come vedremo, è presente nel passo dell'*Histoire des deux Indes*. Il riferimento a Rousseau nel *Supplément* è piuttosto scontato, ma è anche abbastanza sfuggente e finisce di conseguenza per essere inteso in senso assai generico e attraverso la mediazione di temi generali come quello del buon selvaggio o del primitivismo. Il riscontro preso in considerazione ci mostra invece che esso è assai preciso e intenzionale, offrendoci così una chiave di lettura dell'opera che andrebbe esplorata attraverso un'attenta analisi di motivi e di temi in essa presenti. Ma quello che interessa ora sottolineare, è che il passo in questione del *Supplément* è un'aggiunta della seconda redazione dell'opera risalente agli anni intorno al 1780. Nella prima versione dell'opera, quella della seconda metà del 1772 (diffusa dalla *Correspondance littéraire* nel 1773), si trovano solamente alcuni spunti *direttamente* collegabili alla discussione che stiamo esaminando: un cenno critico alla figura del legislatore ("Les Grecs proscrivirent celui qui avait ajouté une corde à la lyre de Mercure [...] Et cette défense est une satire sanglante de leurs premiers législateurs. C'est la première qu'il falloit couper")⁸ e in più l'uso di formulazioni quali "La vie sauvage est si simple, et nos sociétés sont des *machines* si compliquées"⁹. Si tratta di elementi che ci mostrano se non proprio l'avvio, un momento intermedio di una discussione con Rousseau, che prosegue negli anni successivi (si veda, ad es., la *Réfutation d'Helvétius*) e che ha il suo punto d'arrivo nella collaborazione alla terza edizione dell'opera di Raynal e nell'ultima redazione del *Supplément*.

Se passiamo al passo dei *Mémoires pour Catherine II*¹⁰, che è di un anno posteriore alla prima versione del *Supplément*, vi troviamo sviluppata, in termini assai prossimi al testo dell'*Histoire des deux Indes*, la critica alla concezione del legislatore e più in generale alla concezione dell'origine della società di Rousseau. In più, il testo dei *Mémoires* espone la concezione dell'origine della società che Diderot ritiene più fondata o comunque più capace di contrastare l'artificialismo della impostazione rousseauiana: la società nasce dalla lotta degli uomini contro la natura. Di fronte agli ostacoli e ai pericoli della natura, gli uomini sono spinti ad associarsi dalla ricerca dell'utile, che meglio possono assicurarsi unendosi per combattere la nemica comune. Il motivo è di per sé generico, ma quello che è interessante è che esso sia ripreso in alternativa, in polemica con la concezione rousseauiana. È proprio tale nesso attestatoci dalla pagina dei *Mémoires*, che rende del tutto plausibile e giustificato un legame che, partendo da un altro punto di vista, stabiliremo più avanti fra il primo dei *Fragments politiques* del 1772 (in cui si ravvisa nella lotta contro la natura il fondamento delle regole e dei legami d'associazione) e il

passo dell'*Histoire des deux Indes* da cui siamo partiti. Per quanto di vari anni anteriore, il passo dei *Mémoires* contiene formulazioni e elementi di riflessioni che saranno puntualmente ripresi nel passo della terza edizione di Raynal. Quello che vi manca è il movimento conclusivo dell'argomentazione, che nel passo dell'*Histoire* è chiaramente registrato nella clausola finale. È appunto questa la ragione che, ai fini del nostro discorso, ci ha spinto a iniziare l'analisi dal passo dell'opera di Raynal.

4. Dopo queste osservazioni, che dovrebbero essere sufficienti a mostrare il profondo radicamento nella riflessione diderotiana dei temi che esamineremo, possiamo passare senz'altro all'analisi del brano citato dell'*Histoire des deux Indes*.

L'aspetto polemico del passo è evidente e dichiarato. Si polemizza con chi ha teorizzato l'*insociabilité* dell'uomo e ha ipotizzato uno stato *sauvage* o *de nature*, in cui gli uomini sarebbero stati isolati e più precisamente sarebbero stati dei *ressorts épars*¹¹. Non è difficile ravvisare nel *Discours sur l'inégalité* di Rousseau il bersaglio polemico di Diderot. Se si avessero dubbi a proposito basterebbe un riscontro incrociato a fugarli: in un passo della *Réfutation d'Helvétius*, in cui si polemizza esplicitamente con Jean-Jacques, si trovano espressioni vicine a quelle del nostro testo: "Je trouve que Jean-Jacques a bien faiblement attaqué l'état social. Qu'est-ce que l'état social? C'est un pacte qui rapproche, unit et arcoute les uns contre les autres une multitude d'êtres auparavant isolés [...] il se commet et [...] il doit se commettre plus de scélératesses de toute espèce, en un jour, dans une des trois grandes capitales de l'Europe qu'il ne s'en commet et qu'il ne s'en peut commettre en un siècle dans toutes les hordes sauvages de la terre"¹².

Il riferimento è d'altronde agevolato da quelli che sembrano echi diretti del testo rousseauiano: quello che si dice sulle *sociétés* che creano un "véritable état de guerre" potrebbe esser messo a confronto con quanto si legge nel testo del *Discours*: "La Société naissante fit place au plus horrible état de guerre"¹³. Più precisamente, quello che si dice sulle conseguenze disastrose delle guerre (lo scontro fra due *machines*, quali sono le moderne società civili e politiche, provoca in poche ore più morti di quanti, senza di esse, se ne avrebbero nello spazio di venti secoli) richiama in maniera molto chiara un passo dell'opera di Rousseau: "Les Corps Politiques restent ainsi entr'eux dans l'Etat de Nature se ressentirent bientôt des inconveniens qui avoient forcé les particuliers d'en sortir, et cet Etat devint encore plus funeste entre ces grands Corps qu'il ne l'avoit été auparavant entre les individus dont ils étoient composés [...] on vit enfin les hommes se massacrer par milliers sans savoir pourquoi; et il se com-

mettoit plus de meurtres en un seul jour de combat et plus d'horreurs à la prise d'une seule ville qu'il ne s'en étoit commis dans l'Etat de Nature durant des siècles entiers sur toute la face de la terre"¹⁴.

È da notare che il passo citato è l'unico che autorizzi nel testo del *Discours* quello che Diderot dice sulle *rencontres* dei *sauvages*, altrimenti si dovrebbe pensare a un testo inedito (ma Diderot ha potuto conoscerlo?) quale l'*Essai sur l'origine des langues*, dove, nel capitolo IX, si legge: "Les hommes [sauvages], si l'on veut, s'attaquaient dans la rencontre, mais ils se rencontraient rarement"¹⁵.

Sempre in fatto di riscontri, si può anche osservare che nel testo di Rousseau non ricorre l'espressione *ressort* applicata agli uomini del *pur état de nature*, c'è comunque un'immagine che potrebbe autorizzarla: "Je ne vois dans tout animal qu'une machine ingénieuse, à qui la nature a donné des sens pour se remonter"¹⁶. Il "remonter" del passo citato consente facilmente il passaggio all'immagine del *ressort bandé*, cioè della "molla d'orologio tesa" a cui ci riporta il testo di Diderot.

L'altro elemento del pensiero e della concezione rousseauiana che costituisce un bersaglio polemico per Diderot nel passo dell'*Histoire des deux Indes* che stiamo esaminando, è costituito dal modo in cui Rousseau presenta la figura e la funzione quasi divina del *legislatore* in un brano ben noto del *Contrat Social* (II, 7): "Celui qui ose entreprendre d'instituer un peuple doit se sentir en état de changer, pour ainsi dire, la nature humaine; de transformer chaque individu, qui par lui-même est un *tout parfait et solitaire*, en partie d'un plus grand tout dont cet individu reçoit en quelque sorte sa vie et son être; d'altérer la constitution de l'homme pour la renforcer; de substituer une existence partielle et morale à l'existence physique et indépendante que nous avons tous reçue de la nature"¹⁷.

Alla luce dei precisi riferimenti ai testi rousseauiani che l'analisi ha permesso di mettere in evidenza, c'è da chiedersi se non ci sia un elemento di forzatura nell'accostamento del *Discours sur l'inégalité* al *Contrat social*, così come per lo meno è fatto da Diderot, che vede il sorgere del contratto sociale dal *pur état de nature*. Il *philosophe* avvicina e accosta fasi e stadi dell'evoluzione umana che nel discorso e nella concezione rousseauiana sono ben distinti: salta quelle che Rousseau chiama "positions intermédiaires"¹⁸ e instaura un passaggio brachilogico tra puro stato di natura e contratto sociale. Non è certo difficile trovare una giustificazione a tale nesso brachilogico istituito da Diderot scavando all'interno delle frizioni del discorso complessivo rousseauiano, soprattutto evidenti nelle articolazioni riguardanti il passaggio dalla "critica" del *Discours sur l'inégalité* al "progetto" del *Contrat social*. A parte ogni altra considerazione, basterebbe in effetti ricordare quegli aspetti dell'opera del ginevrino che tendevano a configurare o configuravano senz'altro il contratto come

un cominciamento o ricominciamento assoluto, “da zero”, come un salto dall’istinto alla ragione, ecc.¹⁹. Ma senza spingerci oltre nell’analisi della fondatezza del punto di vista adottato da Diderot (che è poi quello che noi intendiamo comunque seguire in questa sede), converrà piuttosto esaminare quale è la critica che il *philosophe* rivolge alla posizione di Rousseau.

La critica allo stato di natura rousseauiano, cioè di uno stato “*absolument isolé et solitaire*”²⁰ è condotta sul piano fattuale: l’ipotesi di Rousseau è indimostrabile sul piano dei fatti; lo stato originario di isolamento è una supposizione del tutto “ideale e chimerica” (così come, dice Diderot, a livello di teoria del mondo e dell’universo, sarebbe assurdo ipotizzare il niente)²¹. I fatti non lo comprovano. Ma non è tanto questa smentita fattuale che assume un rilievo centrale nell’ottica diderotiana: essa serve ad appoggiare una critica dei valori assiologici connessi alla teorizzazione dello stato di isolamento dell’uomo primitivo. È infatti evidente nel discorso rousseauiano una forte componente assiologica: lo stato di felicità (*bonheur*) dell’uomo primitivo comportava l’attribuzione di una connotazione negativa all’instaurarsi del rapporto sociale, della società: lo sviluppo della società porta con sé corruzione e decadenza della specie umana. Ora, Diderot concentra la propria attenzione su tali connotazioni assiologiche: è il valore della socialità o della socievolezza che egli intende difendere²².

Parallelamente alla difesa della socievolezza in quanto valore, il secondo elemento della critica di Diderot si appunta sull’artificialismo inerente alla concezione rousseauiana del “*contrat social*”. Del tutto significativa a proposito è la presa di distanza dalla figura del legislatore così come è concepita da Rousseau. La scelta che Diderot compie di articolare il passaggio tra *Discours sur l’inégalité* e *Contrat social* attraverso l’intervento del legislatore non è certo estranea alle opzioni che i testi rousseauiani consentono: è la via scelta da autorevoli interpreti moderni del pensiero di Rousseau (ad es. da un Gouhier). Ma volendo ora cercare di comprendere la ragione o le ragioni della scelta di Diderot, sarà innanzi tutto da osservare che la via che passa per l’intervento del legislatore è quella che meglio si presta a articolare e a fornire una rappresentazione fattuale, storica dell’origine della società, quale appunto Diderot intende enucleare dal *Contrat social* (e una riprova in tal senso viene chiaramente anche dalle pagine citate dei *Mémoires pour Catherine II* in cui l’esposizione dell’origine della società attribuita a Rousseau è giustapposta ad altre). L’unica forzatura, se così si vuole, compiuta da Diderot in tal caso è stata quella di aver sciolto in un senso preciso oscillazioni tra impostazione storica e impostazione normativa spesso sottolineate nell’opera di Rousseau²³ e particolarmente evidenti nella rappresen-

tazione del legislatore, e cioè quella di aver attribuito a modelli storici di “contratto sociale” offerti da Rousseau (quale quello spartano di Licurgo) il valore di (quasi) esclusiva descrizione della genesi e della formazione della società.

Ma il significato indubbiamente più interessante dell’attenzione che Diderot focalizza sulla figura del legislatore è dato dal fatto che è questo l’elemento che meglio si presta a sottolineare il carattere “artificiale” della costruzione sociale, della società, così come è concepita da Rousseau. Dalla presentazione del *Contrat social* risulta che l’intervento del legislatore è esterno ai dati naturali in presenza, presenta un grado pronunciato di estraneità all’insieme degli elementi naturali (cioè propri dello “stato di natura”) su cui deve operare. In questo senso il suo intervento viene a marcare fortemente il salto fra stato di natura e stato di società, la “coupure” artificiale che il contratto sociale instaura. Diderot sottolinea fortemente nel nostro testo (si veda: “on créa *artificiellement*”) questo elemento di artificialità, giudicando che non solo esso non è riscontrabile storicamente, ma che è anche razionalmente inspiegabile. Esso finisce necessariamente con il configurare uno statuto straordinario, fuori dell’ordinario per il legislatore, per attribuirgli un ruolo divino o quasi divino: si potrebbe anche dire, pensando a certi spunti della riflessione di Diderot²⁴, che al legislatore viene così riconosciuto un ruolo extraspecifico che lo colloca al di sopra dei suoi simili e ne fonda di conseguenza il diritto naturale al dominio. Si tratta di una presentazione che risulta del tutto inaccettabile per il *philosophe*, perchè finisce per incontrarsi o servire d’appoggio alla ideologia tradizionale della monarchia che, contrapponendo al “pastore” il gregge dei sudditi, mette, come riconoscerebbe il suo stesso *frère ennemi*, l’intero genere umano in balia di un ristretto numero di sovrani “pastori”.

5. Facendo il punto su quanto detto, possiamo individuare 1) nel rifiuto dello stato di natura (o meglio del “puro stato di natura”) di Rousseau e nella connessa assiologia, contraria alla “sociabilité”; 2) nel rifiuto del contrattualismo e del ruolo divino dei legislatori, gli elementi polemici del discorso diderotiano. Dobbiamo ora chiederci che cosa Diderot oppone in positivo a Rousseau. Possiamo constatare che innanzi tutto allo stato di isolamento e di dispersione che Rousseau attribuisce all’uomo primitivo Diderot oppone un *germe de sociabilité*. Uno studio della ricorrenza nell’opera del *philosophe* del termine *germe* e delle locuzioni in cui esso è presente (come appunto *germe de sociabilité*, ma anche *germe de vertu*) non sarebbe privo di interesse²⁵: se si dovesse azzardare ad indicare in generale l’origine delle connotazioni specifiche che il termine e le sue locuzioni assumono, non sembra difficile individuarla nella tradizione di ascendenza

stoica relativa alle “notiones communes”, indicate fra l'altro appunto come *germina* o *semina*²⁶. A titolo di esempio, basti segnalare la presenza del sintagma *virtutis germen* in un luogo aureo ciceroniano, correntemente citato nelle discussioni in materia²⁷ (*De finibus*, V, cap. 15, § 43: “sunt enim prima elementa naturae: quibus auctis, virtutis quasi germen efficitur”)²⁸: è presenza che sembra ben mostrare la natura di calco della equivalente espressione diderotiana, attestata per la prima volta nell'*Essai sur le mérite et la vertu*²⁹ (dove *germe de vertu* traduce *some goodness or virtue* di Shaftesbury). Ma, al di là delle sfumature diverse a seconda dei vari contesti che uno studio semantico ravvicinato potrebbe evidenziare, importa ora sottolineare la funzione che l'uso di tali espressioni assume in particolare nell'ultimo Diderot: a) Diderot non tende tanto ad individuare in una facoltà, si potrebbe dire, “assoluta”, intesa in termini sostanzialistici il fondamento del processo di socializzazione, non tende a spiegare l'origine della società con il dispiegarsi, in termini più o meno immediati e provvidenziali, di una facoltà regolativa dei rapporti interumani. In questo senso è lontano da filosofie o da impostazioni (si pensi alle filosofie morali inglesi) che cercano in un sentimento interno, in un istinto morale, simpatia, ecc. un principio di spiegazione unitario del mondo e dell'universo morale (la critica di tali filosofie è esplicita in Diderot a partire dal 1767³⁰; essa ritorna ripetutamente nelle opere di d'Holbach). Ma è anche lontano, è quel che ci interessa soprattutto sottolineare, da teorie politiche giusnaturalistiche, che spiegavano in termini di struttura umana immediatamente data, la *sociabilité* dell'uomo. Si tratta di teorie che, come è noto, secondo una accreditata interpretazione critica, Diderot avrebbe fatto proprie in articoli dell'*Encyclopédie*³¹.

b) Diderot piuttosto che su una facoltà insiste su una condizione necessaria (anche se di per se stessa non sufficiente) per spiegare il rapporto umano. In questo senso l'espressione *germe de sociabilité* (che non è evidentemente la semplice *sociabilité*)³² è da confrontare e comparare con l'altra espressione già ricordata di Diderot: *germe de vertu*. Le due espressioni non solo presentano evidenti analogie formali, ma contengono anche medesime o analoghe valenze polemiche. In primo luogo, con *germe de vertu*, Diderot prende le distanze da tesi contrapposte circa la bontà o la malvagità naturale dell'uomo. L'uomo non è per natura buono: può diventarlo. Di contro l'uomo non è per natura cattivo, malvagio: lo diventa spesso nelle società mal organizzate. È appena il caso di ricordare la polemica ben nota che nell'articolo *HOBBISME dell'*Encyclopédie* Diderot svolge contro Rousseau, che crede “l'homme de la nature bon”, e contro Hobbes che “le croit méchant”: secondo il *philosophe*, essi furono “outrés tous les deux”. Infatti, “entre le système de l'un et de l'autre il y en a un

autre qui peut-être est le vrai: c'est que, quoique l'état de l'espèce humaine soit dans une vicissitude perpétuelle, sa bonté et sa méchanceté sont les mêmes" nelle diverse fasi della sua storia³³. Così pure, d'altra parte, con l'espressione *germe de sociabilité* il *philosophe* rifiuta per un verso l'accettazione di una facoltà in atto, "assoluta", che spinga alla società, ma per l'altro rifiuta anche l'opinione di una incapacità "naturale" alla società, di una "naturale" tendenza alla "solitudine" e all'isolamento, come proprie dell'"uomo di natura". Nei due casi, si potrebbe concludere, di fronte a tesi assiologiche contrapposte, che pregiudicano in un senso o nell'altro la natura dell'uomo, Diderot richiama l'attenzione su uno stato preliminare di indifferenza.

In secondo luogo, le espressioni *germe de vertu* e *germe de sociabilité* contengono un altro movimento polemico, strettamente legato al primo, anche se di funzione inversa: il rifiuto di facoltà immediatamente date è infatti controbilanciato dall'accento posto su capacità, su potenzialità non acquisite, innate dell'uomo. Nella ricerca di una definizione di identità specifica, nel tentativo di individuare l'originario e lo specifico dell'uomo, non si possono superare le "barrières invariables et éternelles"³⁴ che lo separano dagli altri animali: bisogna in tale processo di riduzione arrestarsi al di qua del limite specifico. Si tratta di individuare la capacità innata che rende possibile (senza pertanto pregiudicarlo) lo sviluppo successivo. Se ci si spinge al di là del limite specifico si rischia di ridurre l'uomo a quello che non è, si rischia, come Diderot scrive nell'articolo *INNÉ dell'*Encyclopédie*, di fare dell'uomo un *hôte*³⁵.

In tale direzione l'indagine e la ricerca del *philosophe* si incontra con quella delle *facultés en puissances* di Rousseau³⁶: si sa, si tratta di *facultés* che "ne pouvoient jamais se développer d'elles-mêmes" e che "avoient besoin pour cela du concours fortuit de plusieurs causes étrangères qui pouvoient ne jamais naître". Quello che comunque interessa osservare è che l'"ingranaggio" tra *facultés en puissance*, o *germe de sociabilité*, e *causes étrangères*, circostanze oggettive, è concepito diversamente in Rousseau e in Diderot: in Rousseau esso si configura in modo tale da rendere possibile una stasi, quella specie di vuoto, che è lo stato di isolamento dell'uomo. In Diderot, quel vuoto è inconcepibile (oltre che fattualmente inesistente e non provabile): non solo in effetti il *germe de sociabilité* tende "sans cesse à se développer"³⁷, ma l'intervento dei fattori oggettivi è anch'esso immediato: non c'è possibilità di stasi. È in ragione di questa maniera di concepire l'intreccio fra soggettivo e oggettivo, fra potenzialità e circostanze che si spiega l'argomentazione conclusiva del nostro passo: gli uomini non hanno potuto vivere isolati e separati: ragioni soggettive e ragioni oggettive rendono impossibile tale separazione. E a ribadire

il risultato raggiunto dall'argomentazione, ecco intervenire, con forte rilievo, proprio alla fine del nostro passo, una considerazione di valore: anche se gli uomini avessero potuto separarsi non lo avrebbero dovuto: infatti i vantaggi che vengono all'uomo dalla società ne compensano abbondantemente gli svantaggi.

C'è in tale clausola conclusiva un aspetto specifico interessante. L'argomentazione è condotta su un confronto, su un bilancio dei vantaggi e degli svantaggi dello stato sociale, in quanto contrapposto allo stato di natura. Si tratta di una maniera "controversistica", si potrebbe dire, di affrontare il rapporto fra società civile e società selvaggia, ampiamente diffusa nel pensiero politico e più in generale nella cultura sei-settecentesca: i vantaggi o i mali, a seconda dei punti di vista, della società civile sono giudicati e di volta in volta criticati a partire dalla società selvaggia o dallo stato di natura. Per due esempi di punti di vista opposti che si incontrano nella comune impostazione controversistica basterebbe ricordare da una parte Hobbes (soprattutto il cap. XIII del *Leviathan*) e dall'altra l'opera di un La Hontan. A tale impostazione se ne viene a sostituire, verso la metà del Settecento, un'altra, di carattere scientifico, che fonda e costituisce lo spazio in cui vengono articolandosi e sviluppandosi le scienze dell'uomo. Basta ricordare l'impatto che ebbe in tale direzione il *Discours sur l'inégalité* di Rousseau. Il che non esclude comunque che il problema del confronto, della *balance* fra società civile e società selvaggia sia ben presente nel *Discours* come pure nel *Contrat social*. In Diderot è nettamente prevalente l'impostazione controversistica, se non altro per la dimensione immediatamente *politica* che essa autorizza: in che modo e in che cosa il selvaggio, la società selvaggia può riguardare noi, uomini civilizzati? è problema sul quale l'ultimo Diderot ritorna continuamente. Esso è al centro del *Supplément au Voyage* ed è ripreso, di edizione in edizione, nell'*Histoire des deux Indes*. È da osservare che in tale contesto problematico Diderot arriva spesso ad evocare la figura della compensazione³⁸: virtù e vizi, beni e mali, si compensano nelle varie fasi della storia dell'umanità, la natura ha posto dei limiti specifici alla felicità degli uomini che non possono essere superati. Ma al di là di tali precisazioni, il problema della specificità, se non altro della specificità espressiva propria della clausola del passo che stiamo esaminando, resta. Il punto è di vedere se Diderot riprende formulazioni precedenti. In linea di massima si potrebbe dire che in tale campo era assai difficile innovare. Sarà allora interessante vedere quali formulazioni Diderot riprende, da chi Diderot parte per arrivare alle formule espressive del testo che abbiamo davanti.

6. Prima di passare a indicare quale secondo noi è il testo che ispira la

formulazione diderotiana o comunque il testo che verisimilmente Diderot ha per certi versi presente, è bene approfondire un istante l'aspetto toccato da ultimo, quello dei vantaggi comuni che gli uomini traggono dalla società, cioè soffermarci sulla dimensione dell'utilità che spinge gli uomini ad associarsi. Il motivo di per se stesso è abbastanza generico: non c'è, si potrebbe dire, teoria dell'origine della società nel Settecento (e prima) che non lo faccia intervenire. Il punto sarà magari di vedere la maniera diversa in cui nelle diverse teorizzazioni esso interviene.

Non c'è modo migliore di approfondire, per quanto riguarda Diderot, la "ratio utilitatis" che è alla base dell'associazione, che riprendere uno dei *Fragments politiques* scritti nel 1772 dal *philosophe* per l'*Histoire des deux Indes*³⁹. Si tratta di un *fragment* che contiene in nuce la formulazione diderotiana definitiva circa il problema del fondamento della morale. È problema, come è noto, che Diderot ha affrontato ripetutamente. La formulazione che viene offerta in tale *fragment* è quella definitiva che sarà ripresa nel capitolo sulla *Morale* del libro XIX dell'opera di Raynal.

Quale è il fondamento della morale? — si chiede Diderot. La religione non può certo costituire il fondamento di una morale universale: essa varia infatti da paese a paese e di secolo in secolo. Nonostante la diversità dei precetti religiosi, gli uomini hanno sempre, in tutti i luoghi e in tutti i tempi, praticato la virtù. L'unico fondamento della morale valido per l'intera specie umana consiste nell'utilità che gli uomini in quanto simili (cioè dotati di una *similitude d'organisation*) traggono dall'associarsi per lottare insieme contro la natura. È in funzione della lotta contro i pericoli naturali che incombono su di lui da ogni parte ("lutte commune et concertée contre des dangers communs et naissants du sein de la nature même qui menace l'homme de cent côtés différents"), che l'uomo si unisce al suo simile e instaura di conseguenza i principi e le regole che devono disciplinare la convivenza. L'utilità che nasce dall'associazione è la misura del giusto e dell'ingiusto.

Non si afferra l'importanza della affermazione diderotiana se non si fa mente locale a quanto essa esclude: essa fa piazza pulita di ogni e qualsivoglia altro fondamento della morale: esclude ogni fondamento trascendente, ma anche ogni rinvio a leggi e principi eterni del giusto e dell'ingiusto (legge naturale, ecc.).

Ora, quello che si deve osservare su questo *fragment* in relazione al nostro discorso è soprattutto questo:

a) I singoli elementi del discorso che in esso affronta Diderot non sono certo nuovi. Sarebbe facile citare testi diderotiani in cui si parla di lotta contro la natura, di morale universale, di fondamento specifico (cioè rinviante alla nozione di specie) della morale, ecc. Ma, a

quel che mi risulta, è la prima volta che viene posto tra tali elementi il legame specifico che essi hanno nel *fragment*. La “ratio utilitatis” (il motivo della ricerca dell’utile comune) unifica motivi già presenti in Diderot: origine della società e origine della morale finiscono per essere saldati in maniera indissolubile e unitaria. Si potrebbe a riprova citare la bella osservazione che si legge in uno scritto posteriore di Diderot, le *Observations sur le Nakaz*: “Faites que la nature soit une meilleure mère et que la terre satisfasse à tous les besoins de l’homme, sans en exiger aucun travail, et à l’instant vous dissoudrez la société. Il n’y aura plus ni vice, ni vertu, ni attaque, ni défense, ni lois⁴⁰”

b) In secondo luogo, sarebbe assai facile leggere il testo diderotiano in opposizione a formulazioni rousseauiane concernenti appunto il fondamento della morale. Mi riferisco a pagine ben note della *Profession de foi du vicaire savoyard*⁴¹ (IV liv. dell’*Emile*), che Diderot discusse subito dopo l’apparizione dell’opera rifiutandole nettamente⁴². Sono pagine in cui il fondamento della morale, di contro a tutte le religioni e superstizioni rivelate, è cercato nella *coscienza*, nella *voce interiore*, nel *sentimento*, ecc. Non importa in questo caso stabilire se Diderot polemizza intenzionalmente con Rousseau (la cosa non è impossibile, ma non certa). Quello che merita di essere evidenziato è il contrasto oggettivo che c’è tra l’impostazione diderotiana e l’impostazione rousseauiana, e come tale differenza di impostazione risulti assai chiara da un *fragment* che ci permette di cogliere meglio le articolazioni della polemica che Diderot svolge contro Rousseau nel passo dell’*Histoire des deux Indes*, da cui siamo partiti.

7. Se teniamo fermo il nesso e il legame che esiste fra il *fragment* del 1772 e il passo dell’*Histoire des deux Indes* del 1780, non sarà forse elemento di sorpresa ritrovare in entrambi i testi diderotiani espressioni che sembrano ricalcare formulazioni del latino “memorabile” (cioè tale da essere facilmente ricordato) di Spinoza: più precisamente i due passi ci riportano a uno *scholium* dell’*Ethica*⁴³. È uno *scholium* abbastanza famoso (prop. 35 della IV parte), in cui Spinoza espone brevemente la propria concezione dell’uomo come *animal sociale*. Niente è più utile all’uomo dell’uomo, l’uomo è un dio per l’uomo. L’uomo non può condurre una vita *solitaria*. Solo unendosi agli altri uomini può far fronte ai pericoli che sovrastano da ogni parte. Certo, gli uomini sont “plerumque invidi atque invicem molesti”, ma “ex hominum communi societate multo plura commoda ori[un]tur quam damna”.

È azzardato vedere in tale formula spinoziana il testo a cui rinvia allusivamente la clausola del passo diderotiano tratto dall’*Histoire des deux Indes*: “les vices de leur association se compensant par de plus grands avantages”? Non mi sembra proprio, visto che nella lettera-

tura politica del tempo, nelle teorizzazioni sulla *sociabilité* (da Pufendorf, a l'abbé Pluquet, a Helvétius, ecc.) non è possibile trovare altra formulazione espressiva (formulazione espressiva, si badi; non si fa questione generica di motivo) che calzi così bene con il passo diderotiano. E ancora: è forse eccessivo ritrovare nella formulazione, che Diderot dà nel *fragment* del 1772, del motivo, di per sé generico, della lotta contro la natura (“lutte commune [...] contre des dangers communs et naissants du sein de la nature même qui menace l’homme de cent côtés différents”) un eco della presentazione spinoziana (“non nisi junctis viribus pericula, quae ubique imminent, vitare posse”)?

Non mi sembra proprio che eccesso ci sia. La validità poi degli accostamenti e dei riscontri è avvalorata da qualche considerazione più generale.

Abbiamo già accennato al fatto che Spinoza sviluppa nello *scholium* la sua concezione dell'uomo come *animal sociale*. Sarà ancora da precisare che sono chiaramente indicati coloro contro cui il filosofo polemizza: sono quanti presentano in termini negativi l'uomo, quanti lo irridono e lo dipingono a fosche tinte, quanti magari si fanno esaltatori della “vita inculta et agrestis”. Alla sua concezione delle cose umane, Spinoza contrappone quella di quanti, per una ragione o per l'altra, sono incapaci di una visione serena della natura umana: esplicitamente nominati sono i *Satyrici* (quanti deformano satiricamente la realtà umana: cfr. il par. 1 del *Tractatus politicus*), i *Theologi* (quanti predicano l'ascesi e la vita solitaria), i *Melancholici* (quanti sono affetti da melanconia, una passione studiata e definita nell'*Ethica*, dove è giudicata del tutto irrecuperabile alla vita razionale, e, si potrebbe aggiungere, mania descritta e catalogata nella medicina sei-settecentesca)⁴⁴. Ora, la contrapposizione polemica dello *scholium* spinoziano merita di essere sottolineata: essa offre uno schema argomentativo che si prestava facilmente ad essere ripreso e sviluppato. E in effetti non solo lo troviamo impiegato da Diderot (anche se in forma abbastanza generica) in un'altra delle aggiunte alla terza edizione dell'*Histoire des deux Indes*, all'inizio del capitolo sulla *Morale* del libro XIX⁴⁵, ma alla luce di essa non è neppure difficile preventivare la catalogazione di Rousseau nella categoria dei “melancholici”.

Inoltre, per capire il rapporto dei passi diderotiani con il testo di Spinoza, è necessario richiamare un attimo il contesto dell'*Ethica* in cui lo *scholium* che ci interessa ricorre. La sezione in questione dell'opera è quella compresa tra lo *scholium* della proposizione 18 della parte IV e i due *scholia* della proposizione 37 della stessa parte⁴⁶. Il discorso che in essa conduce Spinoza è assai chiaro: se l'ordine “prolisso” della dimostrazione geometrica rende tortuoso il procedere, il filo di lettura costituito dagli *scholia*, che interseca e rompe quelle delle proposizioni, riesce assai netto. Dopo aver concluso con

la prop. 18, la trattazione della *impotentia* dell'uomo e della sua *inconstantia*, Spinoza delinea a partire dallo *scholium* della stessa prop. i fondamenti della vita razionale e in particolare i fondamenti della vita razionale interumana. I motivi trattati sono da considerare attentamente: origine della società umana (in quanto dedotta "ex hominum communi natura"), fondamento della morale e ricerca del proprio utile, somiglianza di natura (o problematica del *natura convenire* degli uomini) sono temi che si legano e si saldano organicamente nella trattazione spinoziana. Il motivo che unifica il discorso può essere ravvisato nell'utilitarismo: la ricerca del proprio utile è il fondamento primo della virtù e della moralità (*virtutis et pietatis fundamentum*), la ricerca del proprio utile spinge gli uomini ad associarsi e ad unirsi ai propri simili visto che "homini nihil homine utilius" (dice Spinoza con una probabile reminiscenza ciceroniana; *De officiis*, II, 11, cap. III): il fine è quello di combattere meglio, *junctis viribus*, la natura. Senza un aiuto reciproco gli uomini vivrebbero in condizioni miserrime, potrebbero a stento *vitam transigere*, e non potrebbero certo *mentem colere*. La proposizione 35 (*Quatenus homines ex ductu Rationis vivunt, eatenus tantum natura necessario conveniunt*) con la sua dimostrazione, i suoi corollari e il suo *scholium* rappresenta la chiave di volta di questo utilitarismo razionale di Spinoza.

Come si può constatare, ritroviamo nella sezione dell'*Ethica* considerata i medesimi temi dei passi diderotiani che abbiamo esaminato. Non solo. Li ritroviamo presentati e trattati nello stesso nesso specifico che essi hanno in Diderot. Giunti a questo punto, se si riprende in considerazione il passo dell'*Histoire des deux Indes* da cui siamo partiti, direi che non avrei più tanti dubbi circa l'utilizzazione della concezione spinoziana della socievolezza per combattere e polemizzare contro lo stato di isolamento teorizzato da Rousseau.

8. È possibile produrre delle controprove esterne che convalidino l'ipotesi che siamo venuti sin qui esponendo circa l'utilizzazione da parte di Diderot di Spinoza per polemizzare contro Rousseau (o per presentare la cosa in termini un poco diversi, l'ipotesi circa una reminiscenza da parte di Diderot di una formula spinoziana per polemizzare contro Rousseau)? A mio parere una controprova assai significativa può essere offerta dall'analisi di pagine del barone d'Holbach in cui si discute in termini fortemente polemicamente dello stato di natura di Rousseau e di tutta l'assiologia ad esso connessa. Perché il testo di d'Holbach può funzionare da controprova? Il sodalizio fra Diderot e il barone è stato assai stretto e lungo. Nell'ambito degli studi diderotiani si ha la tendenza ormai ad accentuare e a sottolineare la convergenza di idee fra i due amici. Il che non vuol dire che le posizioni dell'uno debbano essere sempre quelle dell'altro. Le differenze ci

sono. Anche nel nostro caso specifico, a proposito della discussione su stato di natura e stato sociale, non sarebbe difficile metterle in rilievo.

Comunque, assai significativo ci sembra constatare una concordanza nella polemica con Rousseau fatta usando gli stessi riferimenti testuali, cioè alla luce delle stesse pagine di Spinoza.

Intendiamo riferirci per quanto riguarda d'Holbach al capitolo conclusivo della prima parte (t. I, p. 200-218) del *Système social* (Londres, 1773), precisamente al cap. intitolato *De la vie Sociale. De l'Etat de Nature. De la Vie Sauvage*⁴⁷. Il quadro in cui esso si colloca è quello fissato dall'argomento centrale della prima parte dell'opera, che tratta dei *Principes naturels de la Morale*. La morale, e di conseguenza i rapporti sociali, sono fondati da d'Holbach sull'utilitarismo più conseguente e radicale. Se, nonostante questo utilitarismo integrale, la scrittura anodina del barone, che non rende facile la messa a fuoco dei problemi, può farci nutrire qualche dubbio circa la forza d'urto o la "pericolosità" di un tale testo, basterebbe a convincerci del contrario la frequente presenza dell'opera nei circuiti della letteratura clandestina del periodo prerivoluzionario, presenza testimoniataci abbondantemente dai recenti studi sull'argomento⁴⁸. I bersagli polemici di d'Holbach sono del resto assai chiari: innanzi tutto, come è ovvio, i *Théologiens*, che fondano la morale su nozioni assurde e incomprendibili (spesso sono citati a proposito gli *Essais de morale* di Nicole); accanto ai *Théologiens*, la critica investe i vari "moralistes modernes", che hanno identificato il principio regolatore del mondo morale in una facoltà autonoma e specifica (istinto, sentimento morale, "goût de l'ordre", ecc.). In più, nel corso della trattazione, non indifferente rilievo ha la polemica contro i *penseurs mélancoliques*, che hanno insistito oltre misura sui mali derivanti dal consorzio umano. Ora, l'ultimo capitolo della prima parte dell'opera, dedicato come abbiamo detto all'*Etat de nature*, contiene non solamente alcune delle formulazioni più felici dell'utilitarismo di d'Holbach, ma ci consente anche facilmente (se ancora ci fossero dei dubbi...) di identificare il principe dei pensatori *mélancoliques* (o *chagrins* o *tristes* o anche *farouches*), che hanno ritenuto l'uomo per natura inadatto alla società: si tratta di Rousseau, che viene messo, in compagnia dei teologi, fra i misantropi che hanno denigrato l'uomo e predicano la solitudine e la fuga dalla società.

Constatiamo quindi la presenza nel testo di d'Holbach degli stessi bersagli polemici che già avevamo constatato nello scolio della IV parte dell'*Ethica*. Il riscontro sarebbe di per sè generico se non si venisse a saldare con altri elementi:

a) Da una parte, il quadro generale, la linea generale dell'argomentazione holbachiana coincide con quella della sezione della IV parte

dell'*Ethica* che già abbiamo considerato. L'utilitarismo morale e sociale di d'Holbach è altrettanto radicale di quello spinoziano⁴⁹.

b) In secondo luogo, alcune espressioni usate da d'Holbach sembrano riportarci esplicitamente al testo spinoziano. Consideriamo la clausola del capoverso introduttivo del cap. (il XVI). Dopo aver ribadito con energia che "la société est utile et nécessaire à la félicité de l'homme", d'Holbach conclude: "En un mot, comme on l'a déjà dit, l'homme est dans la nature l'être le plus utile à l'homme" (nonostante il "comme on l'a déjà dit", d'Holbach non usa in precedenza la formula: solo a pag. 59 se ne trova una variante: "de tous les êtres, le plus nécessaire à l'homme, c'est l'homme"). La formula sembra evocare chiaramente o il testo dello scolio della prop. 18, dove si legge: "Homini igitur nihil homine utilius" (con quel che segue: "nihil, inquam, homines praestantius ad suum esse conservandum optare possunt, quam quod omnes in omnibus ita conveniunt, ut omnium Mentem et Corpora unam quasi Mentem unumque Corpus componant, et omnes simul, quantum possunt, suum esse conservare conentur, omnesque simul omnium commune utile sibi quaerant")⁵⁰, o il corollario primo e secondo della prop. 35, dove formule del genere ritornano.

È vero che qualcuno potrebbe a questo punto ricordare e citare un testo classico (Cicerone, *De officiis*, II, 11) in cui si ritrovano espressioni analoghe ("homines hominibus maxime utiles esse possunt"). Se si dovesse insistere su un simile argomento, credo che si debba: a) osservare che la formulazione di d'Holbach si mostra traduzione perfettamente aderente al testo spinoziano; b) ricordare quello che ogni lettore attento di testi settecenteschi sa bene: le citazioni di classici in tali testi spesso hanno un significato secondo, direi "aggiunto", rispetto a quello del testo da cui in ultima istanza derivano. Esse subiscono, cioè, un processo di ipercodifica e rinviano non tanto al testo d'origine, quanto piuttosto al testo moderno o contemporaneo in cui hanno o assumono un significato particolare. Si tratta insomma di citazioni di citazioni. Non sarebbe difficile fare esempi a proposito. Il nostro caso, mi sembra, può essere senz'altro uno di questi.

Se, dopo quanto abbiamo detto, ritorniamo al testo del cap. XVI della prima parte del *Système social* e lo rileggiamo, ci si accorge che esso si presta quasi a configurarsi come una sorta di espansione parafrastica dello scolio della prop. 35 della IV parte dell'*Ethica*. Il testo di d'Holbach non fa che ampliare, variare le poche righe dello scolio spinoziano. Il testo dell'*Ethica* poteva essere tanto più facilmente utilizzato, come è ormai chiaro, in quanto si prestava alla polemica contro Rousseau, si prestava ad "incasellare" e a "collocare" Rousseau. Jean-Jacques (colui che aveva denunciato l'ateismo dei suoi ex-amici, che aveva in maniera particolare preso di mira più o meno sco-

pertamente il barone d'Holbach)⁵¹ trovava il suo posto, insieme con i teologi, tra i misantropi, nella schiera dei "mélancoliques", affetti magari da inguaribile mania di persecuzione. Gli aspetti di una polemica *ad personam* possono sembrare evidenti in queste pagine di d'Holbach. Ma il contesto in cui esse rientrano impone anche di andare al di là. L'utilizzazione del testo spinoziano lo sta a mostrare chiaramente.

9. Prima di concludere, un'altra osservazione. Lo *scholium* esaminato della prop. 35 del IV libro dell'*Ethica* permette di meglio intendere anche un altro elemento delle pagine holbachiane della prima parte del *Système social* e più in particolare si presta a chiarire un aspetto su cui abbiamo già in parte richiamato l'attenzione.

Nelle righe iniziali dello *scholium* spinoziano è abbastanza evidente lo spunto polemico anti-hobbesiano: la formula *homo homini deus* si oppone evidentemente a quella *homo homini lupus* (basterebbe in proposito riconsiderare la lettera dedicatoria del *De cive*). La concezione della "naturale tendenza degli uomini a nuocersi a vicenda" (Hobbes), l'antropologia che fonda lo stato di natura come stato di guerra viene esplicitamente criticata da Spinoza: a Hobbes si oppone non solo *homo homini deus* ma anche l'*animal sociale* degli scolastici. E l'autore del *Leviathan* si viene a ritrovare, per quanto distinto da essi, in compagnia dei detrattori dell'uomo (*Satyrici, Theologi, Melancholici*), di quanti cioè non sono capaci di una visione oggettiva e disincantata della natura umana, di quanti non sono capaci di considerare l'uomo tale quale è, prescindendo da considerazioni assiologiche di qualunque segno esse siano.

Ora, se l'attenzione alle pagine del IV libro dell'*Ethica* e in particolare allo *scholium* della prop. 35 da parte di d'Holbach ci è sembrata ben documentata, non sarà un caso, non costituirà motivo di sorpresa ritrovare nel *Système social* anche elementi di polemica anti-hobbesiana. Proprio nelle pagine iniziali dell'opera viene criticata e condannata la formula dell'*homo homini lupus* (première partie, ch. I)⁵²; più avanti nel corso della trattazione si polemizza esplicitamente contro Hobbes che ha fatto della forza "l'unique fondement du pouvoir" (partie troisième, ch. III)⁵³. Inoltre, è tutt'altro che da escludere che tra i "moralistes", gli "spéculateurs" presi di mira polemicamente sia da annoverare accanto a Rousseau e a altri moralisti moderni, anche Hobbes. Si arriva così alla conclusione che, oltre che alla ideologia "antisociale" del buon selvaggio (che non vede che felicità nell'uomo di natura e che "degradazione" e "depravazione" nell'uomo sociale), la polemica di d'Holbach si rivolge anche contro l'ideologia che insiste sulla tendenza a nuocersi reciprocamente degli uomini allo stato di natura. Di contro a opzioni o ottiche assiologiche

contrapposte, si ripropone la volontà di considerare, si direbbe, spinozianamente, *l'homme tel qu'il est* (cfr. ad es. partie première, ch. XV). Il punto d'arrivo non è diverso da quello che Diderot proponeva nell'articolo *HOBBISME dell'*Encyclopédie*: nè l'uomo *naturellement bon* di Rousseau, nè l'uomo *naturellement méchant* di Hobbes sono accettabili. L'uomo è quello che è. "Vices et vertus, tout est également dans la nature":⁵⁴ così il *philosophe* conclude nella seconda redazione del *Supplément au Voyage* l'appassionato confronto tra stato selvaggio, di natura, e stato sociale.

Il cerchio così si chiude: le ragioni che avevano spinto, come abbiamo visto, Diderot a "renvoyer dos à dos" Rousseau e Hobbes, portano ugualmente d'Holbach a prendere le distanze sia dall'uno che dall'altro e a riproporre la validità del punto di vista spinoziano. Il punto di vista spinoziano si mostra capace di combattere sia la posizione di Rousseau che ha idealizzato lo stato di isolamento e di solitudine dell'uomo (per poi magari arrivare a teorizzare l'alienazione di "chaque associé à la communauté") sia quegli aspetti dell'antropologia di Hobbes che comportano come logica conseguenza, per uscire dalle strette dello stato di natura o di guerra, la teorizzazione del Leviatano e del potere assoluto.

10. L'indagine condotta è assai ristretta. Essa non permette e non autorizza affatto conclusioni affrettate. Direi, dunque, a mo' di conclusione, che la ricerca deve essere continuata. Innanzi tutto, per quanto riguarda d'Holbach: nel caso del barone è necessario in particolare colmare il vuoto lasciato deliberatamente aperto da Vernière nella sua *thèse*. Il Vernière non ravvisa riprese della filosofia politica spinoziana in d'Holbach, ma egli limita, per esplicita scelta⁵⁵, la sua analisi, per quanto riguarda le opere politiche del barone, alla sola *Politique naturelle*, escludendo tutte le altre, compreso il *Système social*. Forse vale la pena di prendere in considerazione l'insieme delle opere politiche di d'Holbach. In un caso poi specifico di opera non presa in particolare considerazione da Vernière, *Le bon sens*, il commento moderno, di cui disponiamo, quello di J. Deprun⁵⁶, mette, seppure discretamente, in evidenza la ripresa di espressioni spinoziane ("essence actuelle", che riprende *essentia actualis* di Spinoza). Secondo noi, sempre nel caso di *Le bon sens*, altri riscontri con testi spinoziani sono proponibili. Il più evidente è quello offerto dal § LXXIV dell'opera, che riprende il § 6 del cap. II del *Tractatus politicus*⁵⁷.

Più difficile è il discorso a proposito di Diderot, visto che nel suo caso si dubita ancora persino se abbia letto direttamente il testo spinoziano o se la sua conoscenza non si riducesse a informazione di seconda mano. Mi limito solo a ricordare che meriterebbe forse di essere maggiormente considerato quanto in *Jacques le fataliste* si dice del

capitaine: “il savait *par coeur*” il suo Spinoza (“son Spinosa”). C’è una punta ironica nel passo (“C’est ainsi que Jacques raisonnait d’après son capitaine qui lui avait fourré dans la tête toutes ces opinions qu’il avait puisées, lui, dans son Spinosa”)⁵⁸; ma il contesto in cui la frase ricorre non fa che ripetere principi su cui Diderot ritorna continuamente (particolarmente significativo è il riscontro con una pagina del *Rêve de d’Alembert*)⁵⁹. Se sembra dunque possibile nel nostro caso trarre dalla caratterizzazione di un personaggio letterario indicazioni relative alla cultura dell’autore dell’opera, è lecito, credo, dire che la frase in questione di *Jacques le fataliste* si presta bene a spiegare reminiscenze memoriali come quelle che noi abbiamo cercato di illustrare nei testi diderotiani esaminati.

Comunque ci si voglia pronunciare su questi argomenti, è certo che non è mia intenzione dare o attribuire alla categoria *spinosiste*, applicandola ai due grandi materialisti settecenteschi, il valore di categoria interpretativa capace di rendere conto di ogni aspetto della loro produzione. Si sa che gli stessi filosofi materialisti hanno accettato questa etichetta (l’articolo SPINOSISTE dell’*Encyclopédie* è da attribuirsi allo stesso Diderot; mentre l’articolo SPINOSA non è certo del *philosophe*): l’hanno accettata con la distinzione che tutti conoscono fra *spinosistes anciens* et *spinosistes modernes*⁶⁰.

Ora, secondo me, sarebbe interessante vedere se, fra le *conséquences* dell’*ancien spinosisme* che i “modernes spinosistes” si dicono pronti ad accettare⁶¹, non sia da annoverare, accanto al monismo e agli ovvi principi del *fatalisme*, anche qualche “conseguenza” politica, cioè se non ci sono degli aspetti della filosofia politica spinoziana (con i suoi correlativi fondamenti antropologici generali) che hanno potuto interessare i *philosophes* materialisti. A questo proposito credo che proprio la polemica che abbiamo cercato di illustrare brevemente possa già offrire qualche indicazione.

Come abbiamo visto, Diderot e d’Holbach non accettano, respingono il dualismo di Rousseau tra natura e società, e più in generale tra natura e ragione, dualismo che essi colgono nella teorizzazione dello stato di natura come stato primitivo di isolamento e di *insociabilité*. E non accettano di conseguenza l’artificialità del contratto sociale, il contratto sociale come instaurazione di un ordine artificiale (e si potrebbe anche aggiungere: non accettano la politica come manipolazione, il politico come manipolazione artificiale di Rousseau). Contro questa impostazione del ginevrino, essi recuperano e ripropongono il motivo spinoziano del potenziamento della natura in società, della natura in ragione⁶². Questa figura del potenziamento contempla da una parte il passaggio dalla servitù delle passioni alla libertà della ragione e della conoscenza (è l’aspetto mentalistico, per così dire, della figura), ma contempla anche dall’altra un accrescimento della po-

tenza, del dominio tecnico dell'uomo sulla natura, e quindi un accrescimento del benessere materiale e economico come condizione necessaria all'affermarsi della libertà dell'uomo. Tra tali due aspetti c'è nell'impostazione spinoziana pieno raccordo. Basti ricordare a riprova il passo del *Tractatus de intellectus emendatione* (compreso come è noto nella raccolta delle *Opera posthuma*), in cui l'accrescimento della *vis nativa* dell'intelletto mediante la costruzione di strumenti intellettuali è equiparato all'accrescimento del dominio dell'uomo sulla natura reso possibile dalla costruzione di strumenti di lavoro sempre più perfetti⁶³. In tale prospettiva il processo originario di socializzazione (quale, cioè, si innesca all'origine della società), mediato dal lavoro e dalla lotta contro la natura, diventa il "luogo" privilegiato di raccordo fra i due momenti del potenziamento, e, di conseguenza, si pone anche come figura regolativa della costruzione di una nuova realtà sociale. È infatti la giuntura che attraverso la tematica dell'origine della società si costituisce tra *natura* e *arte*, tra dato naturale e costruzione umana, tra innato e acquisito, che permette di configurare una dimensione sociale che ha nel proprio fondamento autocostitutivo il principio di un'espansione regolata.

Nei testi di Diderot e d'Holbach esaminati, gli aspetti testè toccati sono chiaramente presenti. Essi possono renderci conto di cosa i "philosophes" materialisti potevano trovare interessante nelle tesi politiche di Spinoza. Sinteticamente, al centro di tale interesse si può dire che c'è un nocciolo, un embrione di socialità unitariamente inteso, risolto e fondato nella reciprocità dei rapporti che nascono dal lavoro e dalla lotta comune contro la natura. È un embrione di socialità — è bene osservarlo — che finisce per configurarsi secondo sviluppi non sempre omogenei nelle opere dei due materialisti francesi: la "rigidità" dell'"ordine" sociale di un d'Holbach non ha corrispettivo nell'impostazione che emerge dall'opera di Diderot, più attento a sottolineare la variabilità, gli equilibri differenti che possono sorgere dall'espansione e dallo sviluppo di quel nocciolo comune di base. Ma questo è un altro discorso, che esula dal proposito che qui ci siamo prefissati, e che non esclude comunque l'attenzione che abbiamo invece voluto sottolineare a un termine comune di riferimento.

Note

1. P. VERNIÈRE, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*, Paris, PUF, 1954 (2 voll.). Io cito dalla ristampa anastatica in 1 vol., Paris, PUF, 1982.

2. R. POMEAU, *La religion de Voltaire*, nouvelle édition revue et mise à jour, Paris, Nizet, 1974; l'*Introduction* di J. Varloot alla sua edizione del *Rêve de d'Alembert* di Diderot (Paris, Editions sociales, 1971). Per altri aspetti del rapporto Diderot-Spinoza, è da ricordare la messa a punto sullo "spinozismo" (filtrato essenzialmente attraverso Shaftesbury) del Diderot de *La promenade du sceptique* in P. CASINI, *Diderot philosophe*, Bari, Laterza, 1962, p. 130 segg. e il commento di J. Deprun all'opera in D. DIDEROT, *Oeuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1975 - (d'ora innanzi indicata con la sigla DPV), t. II, p. 137-138 e la n. 179 a p. 166-168. Un'eccezione nell'ambito della tendenza degli studi diderotiani è costituita dal tentativo di F. Pruner di interpretare *Jacques le fataliste* in termini spinoziani (cfr. F. PRUNER, *L'unité secrète de Jacques le fataliste*, Paris, Minard, 1970).

3. Y. BELAVAL, *Note sur Diderot et Leibniz*, in "Revue des sciences humaines", n. 12 (1963), p. 435-451, articolo ripreso col titolo *Diderot, lecteur de Leibniz?* in IDEM, *Etudes leibniziennes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 244-263.

4. G.-T. RAYNAL, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, à Genève, chez J.-L. Pellet, 1780 (10 voll. in-8°), t. X (liv. XIX, ch. 2), p. 18-19. D'ora innanzi tale opera sarà citata come: *Histoire des deux Indes*.

5. Cfr. D. DIDEROT, *Pensées détachées — Contributions à l'Histoire des deux Indes*, edizione a cura di G. Goggi, Siena, 1976, p. 52-53. *La pensée détachée* successiva a quella su riportata esalta le conquiste degli uomini associati sulla natura.

6. Sulla collaborazione di Diderot all'opera di Raynal, cfr. in generale M. DUCHET, *Diderot et l'Histoire des deux Indes ou l'Écriture Fragmentaire*, Paris, Nizet, 1978.

7. D. DIDEROT, *Supplément au Voyage de Bougainville*, publié par H. Dieckmann, Genève, Droz-Giard, 1955, p. 61-62 (nota alla riga 1573).

8. *Supplément, cit.*, p. 63.

9. *Supplément, cit.*, p. 11. Nel contesto in cui la frase ricorre, Diderot sembra ben alludere a spunti di riflessione del *Discours sur l'inégalité* di Rousseau: cfr. le considerazioni sulla *vieillesse* del mondo e sull'*homme décrépiti* ("L'Otaïtien touche à l'origine du monde et l'euro péen à sa vieillesse. L'intervalle qui le sépare de nous est plus grand que la distance de l'enfant qui naît à l'homme décrépiti") con quanto si legge in J.-J. ROUSSEAU, *Oeuvres complètes*, t. III, *Du contrat social — Ecrits politiques*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, 1964, p. 133 e p. 171. D'ora innanzi tale vol. delle *Oeuvres* di Rousseau sarà indicato come: ROUSSEAU, III.

10. D. DIDEROT, *Mémoires pour Catherine II*, éd. de P. Vernière, Paris, Garnier, 1966, p. 173-174: "Dans le soi-disant état de simple nature, les hommes étaient éparés sur la surface de la terre comme une infinité de petits ressorts isolés. Il arrivait de temps en temps à quelques-uns de ces petits ressorts de se rencontrer, de se presser trop fortement et de se briser. Les législateurs, témoins de ces accidents, y ont cherché un remède, et quel est celui qu'ils ont imaginé? De rapprocher les petits ressorts, et d'en composer une belle machine qu'ils ont appelée société; dans la belle machine société, les petits ressorts, animés d'une infinité d'intérêts divers et opposés, ont agi et réagi les uns contre les autres de toutes leurs forces et pour un moment de guerre accidentelle, il en est résulté un véritable état de guerre continue où tous les petits ressorts affaiblis et fatigués n'ont cessé de crier et où il s'en est plus brisé en un an, qu'il ne s'en serait brisé en dix, dans l'état primitif et isolé où le ressentiment d'un choc était l'unique loi.

Mais il est arrivé bien pis. Ces belles machines appelées sociétés se sont multipliées et pressées et le choc n'a plus été d'un ressort contre un ressort, mais d'une, de deux, de trois belles machines, les unes contre les autres, et dans cette collision épouvantable, il est resté plus de ressorts brisés en une seule journée, qu'il n'y en aurait eu dans mille ans de l'état de nature sauvage et isolée.

J'en demande pardon aux anciens et premiers législateurs. Si c'est là ce qu'ils ont fait, on leur en doit peu d'obligation; mais ce n'est peut-être pas là ce qu'ils ont fait”.

11. Nel brano citato dei *Mémoires pour Catherine II* (v. nota precedente) ricorre il sintagma “ressorts isolés”, che Diderot usa anche in altro contesto: cfr. F. HEMSTERHUIS, *Lettre sur l'homme et ses rapports, avec le commentaire inédit de Diderot*. Texte établi, présenté et annoté par Georges May, New Haven, 1964, p. 173: “L'homme libre est un être abstrait, un ressort isolé”.

12. *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'homme* in D. DIDEROT, *Oeuvres complètes*, éd. de J. Assézat et de M. Tournoux, Paris, 1875-1877, t. II, p. 287. Tale edizione delle *Oeuvres* di Diderot sarà d'ora innanzi citata con la sigla: A.T.

13. ROUSSEAU, III, p. 176.

14. ROUSSEAU, III, p. 178-179.

15. *Oeuvres complètes de J.J. Rousseau, citoyen de Genève. Nouvelle édition*, à Paris, chez Bélin, Caille, Grégoire, Volland, 1793, t. XXV, p. 246.

16. ROUSSEAU, III, p. 141.

17. ROUSSEAU, III, p. 381 (corsivo mio).

18. ROUSSEAU, III, p. 191-192.

19. Cfr. J. STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau — La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 45.

20. L'espressione citata è tratta dall'articolo VINGTIÈME dell'*Encyclopédie* (t. XVII, 856a). Ritengo del tutto legittimo l'uso di tale testo per illustrare posizioni di Diderot, in quanto la collaborazione di Diderot alla sua stesura non solo è segnalata da Grimm nel necrologio di Damilaville comparso nella *Correspondance littéraire* (15 décembre 1768), ma è anche ammessa esplicitamente in un punto dell'articolo (p. 863a). Cfr. J. PROUST, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Colin, 1967², p. 487-491 (in specie, p. 488).

21. *Ibidem*. Cfr. anche l'articolo NÉANT dell'*Encyclopédie* (t. XI, 66b-67a = DPV, t. VIII, p. 50). Sullo stato di isolamento, d'Holbach osserva: “cet état est absolument imaginaire” (*Système social ou Principes naturels de la morale et de la politique* [...], Londres, 1773, t. I, p. 203).

22. Cfr. come d'Holbach conduce la difesa del valore della socialità: “L'Objet de la morale doit donc être, non pas d'isoler les hommes, de les dégouter de la Société, de les rendre sauvages; mais de les réunir d'intérêts; de les détromper des opinions qui les séparent; de faire concourir les passions et les désirs de tous, au bien-être de tous; de les engager à combiner leurs efforts pour travailler en commun à la félicité générale” (*Système social, cit.*, t. I, p. 197).

23. Su questo punto sono da vedere in generale le considerazioni di R. Derathé in ROUSSEAU, III, p. LXXXV segg.

24. Intendiamo riferirci a spunti di riflessioni presenti in varie opere di Diderot (dal *Salon de 1767* alla *Réfutation d'Helvétius*) in cui riprendendo temi del pensiero politico sei-settecentesco il *philosophe* si interroga sull'esistenza di un fondamento *naturale* del dominio. L'unico fondamento di tal genere sarebbe l'esistenza di una differenza specifica, tale da collocare degli individui su un piano di “superiorità” naturale rispetto agli altri: cosa che non è evidentemente verificabile nel caso degli uomini. È da notare che proprio sulla spinta di tale riflessione Diderot potrebbe aver ravvisato una contraddizione nella concessione che Rousseau fa sul piano del *diritto* di quello che aveva contestato sul piano del *fatto*: cfr. nel cap. VII del libro II del *Contrat social*: “Le même raisonnement que faisoit Caligula quant au fait, Platon le fai-

soit quant au droit pour définir l'homme civil ou royal" (ROUSSEAU, III, p. 381), passo che richiama esplicitamente il cap. II del lib. I, dove è criticata a fondo l'ideologia dei sovrani "pastori" dei popoli. Per quanto riguarda in generale la critica della figura del legislatore rousseauiano, è da notare che la posizione di Diderot si incontra con quella sviluppata dalla nascente sociologia dell'illuminismo scozzese: il riferimento è evidentemente all'*Essay on the History of Civil Society* (1767) di A. Ferguson e alle *Observations concerning the Distinction of Ranks* di J. Millar (in particolare, alla prefazione della terza edizione del 1779 dell'opera).

25. Per alcune attestazioni (oltre a quelle citate nelle note successive), cfr. *Le père de famille (Épître)*, DPV, t. X, p. 182: "notions d'ordre, d'harmonie, d'intérêt, de bienfaisance et de beauté [...] dont nous portons le germe en nous"; *Eloge de Richardson*, DPV, t. XIII, p. 194: "germes de vertu"; *Réfutation d'Helvétius*, A.T., II, p. 342: "le génie est un germe dont la bienfaisance hâte le développement"; *Histoire des deux Indes*, t. I (liv. I, ch. 21), p. 242 (D. DIDEROT, *Mélanges et morceaux divers – Contributions à l'Histoire des deux Indes*, t. II, edizione a cura di G. Goggi, Siena, 1977, p. 140): "Le germe de la vertu peut se développer dans le barbare"; *Histoire des deux Indes*, t. II (liv. III, ch. 29), p. 182: "Cet être [l'homme], né pour la vertu, dont il s'efforceroit inutilement d'étouffer le germe qu'il en a reçu [...] est méchant partout"; *Histoire des deux Indes*, t. X (liv. XIX, ch. 14), p. 443 (= D. DIDEROT, *Pensées détachées*, cit., p. 43): "L'homme naît avec un germe de vertu". Nell'articolo VINGTIÈME (t. XVI, 856a) ricorre il sintagma *germe de société* con il significato oggettivo di stadio sociale originario ("Chez les nations sauvages les plus voisines de l'état de nature qu'on ait découvertes, on trouve une sorte d'union qui est certainement le germe d'un état de société"). Per alcune interessanti attestazioni contemporanee, senz'altro conosciute da Diderot, cfr. l'articolo SOCIÉTÉ dell'*Encyclopédie* (t. XV, p. 253a: "germe de bienveillance"); Voltaire, *Le philosophe ignorant* (éd. Moland, t. XXVI, p. 50: "Nous apportons, en naissant, le germe de tout ce qui se développe en nous"); e infine d'Holbach, *Système social*, cit., t. I, p. 51 ("Le sentiment moral est nul dans bien des hommes; son germe n'a été ni semé ni cultivé dans les uns; il a été totalement étouffé dans beaucoup d'autres").

26. Nell'articolo STOÏCISME dell'*Encyclopédie* (t. XV, 530a = DPV, t. VIII, p. 344) si legge: "La vertu a son germe dans l'âme humaine, c'est une conséquence de son origine". Il testo latino di Brucker, da cui Diderot dipende, suona: "Insiti vero animo humano sunt igniculi et semina vivendi secundum virtutem, quia pars est animae mundi sive Dei" (*Historia critica philosophiae* [...] Lipsiae, 1742, t. I, p. 955).

27. È da vedere, ad. es., il commento di J.-N. Hertius al *De jure naturae et gentium* di Pufendorf, lib. II, cap. III, § XIII (Francofurti et Lipsiae, 1759, t. I, p. 146-147).

28. Cfr. l'edizione commentata del testo ciceroniano a cura di J.N. Madvig (Copenhagen 1876; reprint Hildesheim 1963). Il passo citato è alla p. 684.

29. DPV, t. I, p. 332.

30. Per tale critica è da vedere, il *Salon de 1767*, (*Salons*, éd. J. Seznec et J. Adhémar, t. III, p. 69-70) e la lettera del 4 ottobre 1767 à Sophie Volland (*Correspondance*, éd. G. Roth et J. Varloot, t. VII, p. 163-164).

31. Mi riferisco soprattutto all'interpretazione ben nota che dell'articolo *DROIT NATUREL è stata data da R. Hubert (*Rousseau et l'Encyclopédie. Essai sur la formation des idées politiques de Rousseau*, Paris, Gamber, 1928, p. 32 segg.), da R. Derathé (*Jean-Jacques Rousseau et la science politique de son temps*, Paris, PUF, 1950, p. 142 segg.) e da altri. Tale interpretazione, come è noto, è centrata sulla lettura polemica dell'articolo fatta da Rousseau nel cap. II del *Manuscrit de Genève*. Insistendo sul nesso Diderot-Pufendorf, essa tende a irrigidire unilateralmente, appiattendola su quella tradizionale, la concezione della *sociabilitas* presente nel *De jure naturae et gentium* e a non cogliere gli importanti elementi di novità dell'opera (cfr. L. KRIEGER, *The Politics of Discretion. Pufendorf and the Acceptance of Natural Law*. Chicago-London, 1965, p. 93 segg.; S. LANDUCCI, *I filosofi e i selvaggi 1580-1780*, Bari, Laterza, 1972, p. 144-145).

32. Anche in base a quello che abbiamo già osservato, sarebbe, credo, un errore vedere nella teorizzazione del *germe de sociabilité* una pura e semplice ripresa della *sociabilité* teorizzata e difesa da Diderot fra il 1745 e il 1760 sulla scorta di Shaftesbury (cfr. J. PROUST, *Diderot et l'Encyclopédie*, cit., p. 408 segg.). La situazione è profondamente cambiata; cambiata è la visione di Diderot. Le coordinate di riferimento sono ormai completamente diverse. Il *germe de sociabilité* di cui Diderot parla negli anni '70 non ha più niente dell'immediatezza naturale e provvidenziale (con gli annessi risvolti di immediatismo politico) che sono propri della *sociabilité* degli anni '50.

33. *Encyclopédie*, t. VIII, p. 240b-241a = DPV, t. VII, p. 406-407.

34. L'espressione è tratta dall'articolo *DROIT NATUREL dell'*Encyclopédie* (t. V, p. 116a = DPV, t. VII, p. 27). Essa ritorna in *Histoire des deux Indes*, t. III (liv. V, [introduction]), p. 3 (= D. DIDEROT, *Pensées détachées*, cit., p. 61): "ce brigandage seroit éternel, si la nature avoit mis entre l'habitant d'une contrée et l'habitant d'une autre contrée [...] la même barrière qui sépare les différentes espèces d'animaux"; *Histoire des deux Indes*, t. VIII (liv. XV, ch. 9), p. 118: "l'homme [...] s'attribu[e] une intelligence qui forme une barrière éternelle entre son espèce et toutes les autres".

35. *Encyclopédie*, t. VIII, p. 754a = DPV, t. VII, p. 529.

36. ROUSSEAU, III, p. 162. È da ricordare come H. Meister in un articolo della *Correspondance littéraire* (novembre 1773), recensendo la traduzione francese della *Origin of Ranks* di Millar, presenta la problematica rousseauiana delle *facultés en puissance*. "Le germe des facultés qu'elle [la nature] nous fait exercer dut toujours exister, puisqu'il a pu être développé une fois" (éd. de M. Tourneux, t. X, p. 318).

37. Per l'espressione, cfr. il passo già citato dell'*Epître de Le père de famille*. "les notions d'ordre, d'harmonie, d'intérêt, de bienfaisance et de beauté [...] dont nous portons le germe en nous [...] s'y déploient et [...] s'y fortifient *sans cesse*" (DPV, t. X, p. 182; corsivo mio).

38. Sull'idea di compensazione, cfr. J. SVAGELSKI, *L'idée de compensation en France 1750-1850*, Lyon, Editions L'Hermès, 1981. Svagelski, che studia l'idea soprattutto nell'ambito delle filosofie e delle teorie della natura sette-ottocentesche, non prende in considerazione Diderot che come termine polemico di Bernardin de St. Pierre (*op. cit.*, p. 167-169). Egli trascura quindi di analizzare l'applicazione che il *philosophe* fa dell'idea di compensazione al confronto fra stadi diversi della storia dell'umanità o meglio al confronto fra società diverse, quale appunto la società selvaggia e la società "civile": v. ad es. il secondo dei *Fragments politiques* del 1772 (A.T., VI, p. 445-446 = D. DIDEROT, *Mélanges*, cit., p. 307-309) e l'aggiunta all'*Histoire des deux Indes*, t. III (liv. VI, ch. 23), p. 523 (= D. DIDEROT, *Pensées détachées*, cit., p. 140): "depuis la condition de la nature la plus brute jusqu'à l'état le plus civilisé, tout se compense à peu près, vices et vertus, biens et maux physiques".

39. Cfr. il testo del *fragment* in A.T., VI, p. 444-445 (= D. DIDEROT, *Mélanges*, cit., p. 306-307).

40. D. DIDEROT, *Oeuvres politiques*, éd. de P. Vernière, Paris, Garnier, 1963, p. 403.

41. Cfr. J.J. ROUSSEAU, *Oeuvres complètes*, IV, *Emile – Education – Morale – Botanique* [...] Paris, Gallimard, 1969, p. 596 segg. (per l'inizio del *fragment*, v. in particolare p. 597-598).

42. Per la discussione di questa sezione dell'*Emile* (IV livre), v. il testo della *Correspondance littéraire* del 1^{er} août 1762, ripreso in DPV, XI, p. 386-387.

43. Ecco il testo per intero dello *scholium* spinoziano:
 "Quae modo ostendimus, ipsa etiam experientia quotidie tot, tamque luculentis testimoniis testatur, ut omnibus ferè in ore sit: hominem homini Deum esse. Fit tamen rarò, ut homines ex ductu rationis vivant; sed cum iis ita comparatum est, ut plerumque invidi, atque invicem molesti sint. At nihilominus vitam solitariam vix transigere queunt, ita ut plerisque illa definitio, quòd homo sit animal sociale, valdè arri-

serit; & reverâ res ità se habet, ut ex hominum communi societate multò plura com-
moda oriantur, quàm damna. Rideant igitur, quantum velint, res humanas Satyrici,
easque detestentur Theologi, & laudent, quantum possunt, Melancholici vitam in-
cultam, & agrestem, hominesque contemnant, & admirentur bruta; experientur
tamen homines mutuo auxilio ea, quibus indigent, multò facilius sibi parare, & non
nisi junctis viribus pericula, quae ubique imminent, vitare posse; ut jam taceam,
quòd multò praestabilius sit, & cognitione nostrâ magis dignum, hominum, quàm
brutorum facta contemplari. Sed de his aliàs prolixius". (*Spinoza Opera*, ed. C. Ge-
bhardt, Heidelberg, [1925], t. II, p. 234).

44. Sulle conseguenze della "mélancolie" sulle "affections sociales", sono da con-
frontare i numerosi spunti presenti nell'*Essai sur le mérite et la vertu*. v. in particolare,
DPV, t. I, p. 423-424.

45. *Histoire des deux Indes*, t. X (liv. XIX, ch. 14), p. 443 (= D. DIDEROT, *Pensées dé-
tachées*, cit., p. 43). Lo spunto polemico è comunque abbastanza diffuso in ambito illu-
ministico.

46. Ho seguito per la lettura di tali pagine dell'*Ethica* la parafrasi interpretativa di
A. MATHERON, *Individu et communauté chez Spinoza*, Paris, Minuit, 1969, p. 241-
284.

47. Su questa sezione del *Système social*, cfr. W. TEGA, *D'Holbach o l'utopia della ri-
forma*, in A.A. V.V., *La politica della ragione — Studi sull'Illuminismo francese*, a cura di
P. Casini, Bologna, Il Mulino, 1978, p. 273-315. Un cenno estremamente generico
anche in R.L. MEEK, *Il cattivo selvaggio*, Milano, il Saggiatore, 1981, p. 123.

48. Cfr. R. DARNTON, *Bobème littéraire et révolution — Le monde des livres au XVIII^e
siècle*, Paris, Gallimard-Seuil, 1983, p. 96, p. 168 e 173.

49. Che l'attenzione di d'Holbach si sia concentrata su tali pagine spinoziane,
sembra possa essere confermato: a) da altri elementi della prima parte del *Système
social*: ad es. quanto si dice nel cap. XV della *Première Partie* sul *bien souverain* po-
trebbe essere ispirato dalle proposizioni 36 e 37 della IV parte dell'*Ethica*; b) da un
passo come quello di *Système de la nature* [...] Londres, 1770, t. I, p. 48 ("Exister, c'est
éprouver les mouvements propres à une essence déterminée. Se conserver, c'est
donner et recevoir des mouvements dont résulte le maintien de l'existence; c'est
attirer les matières propres à corroborer son être; c'est écarter celles qui peuvent l'af-
foiblir ou l'endommager"), passo che è da confrontare con lo *scholium* della prop. 18
della IV parte (ed. Gebhardt, t. II, p. 222-223) piuttosto che con le prop. 6 e 7 della
III parte come propone P. Vernière (*op. cit.*, p. 638-639). È il caso infine di ricordare
che il *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le Baron d'Holbach*, à Paris, chez
De Bure, 1789 (p. 23 n° 236) ci attesta la presenza nella biblioteca di d'Holbach delle
opere di Spinoza.

50. *Ethica*, ed. Gebhardt, t. II, p. 223.

51. Su questo punto, cfr. P. NAVILLE, *D'Holbach et la philosophie scientifique au
XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 82 segg.

52. *Système social*, cit., t. I, p. 10.

53. *Système social*, cit., t. III, p. 20-32.

54. *Supplément*, cit., p. 55 (nota alla riga 1407).

55. P. VERNIÈRE, *Spinoza et la pensée française*, cit., p. 680.

56. BARON THIRY D'HOLBACH, *Le bon sens* [...], Paris, Editions rationalistes, 1971,
ch. CLXXI, p. 189 e p. 252. L'espressione si trova anche nel *Système de la nature*, cit., *pre-
mière partie*, ch. XI, p. 189. Cfr. P. VERNIÈRE, *Spinoza et la pensée française*, cit., p. 639 n. 1.
Per l'importanza di *essentia actualis* nella filosofia di Spinoza, cfr. S. ZAC, *Vie, conatus,
vertu — Rapport de ces notions dans la philosophie de Spinoza*, in IDEM, *Philosophie, théo-
logie, politique, dans l'oeuvre de Spinoza*, Paris, Vrin, 1979, p. 19.

57. Ecco il confronto dei testi:

"At plerique, ignaros naturae ordinem magis perturbare, quàm sequi credunt, & ho-

mines in natura veluti imperium in imperio concipiunt. Nam Mentem humanam a nullis causis naturalibus statuunt produci, sed a Deo immediatè creari, a reliquis rebus adeò independentem, ut absolutam habeat potestatem sese determinandi, & ratione rectè utendi. [...]

Nec Theologi hanc difficultatem tollunt, qui scilicet statuunt hujus impotentiae causam humanae naturae vitium, seu peccatum esse, quod originem a primi parentis lapsu traxerit. Nam si etiam in primi hominis potestate fuit tam stare, quam labi, & mentis compos erat, & naturâ integrâ, quâ fieri potuit, ut sciens, prudensque lapsus fuerit? At dicunt, eum a Diabolo deceptum fuisse. Verum quis ille fuit, qui ipsum Diabolum decepit? quis, inquam, ipsum omnium creaturarum intelligentium praestantissimum adeò amentem reddit, ut Deo major esse voluerit? nonne enim se ipsum, qui Mentem sanam habebat, suumque esse, quantum in se erat, conservare conabatur? Deinde quâ fieri potuit, ut ipse, primus homo, qui mentis compos erat, & suae voluntatis dominus, seduceretur, & mente pateretur capi? Nam, si potestatem habuit ratione rectè utendi, decipi non potuit” (*Spinoza Opera*, ed. Gebhardt, t. III, p. 277-278).

«L’homme, dites-vous, en sortant des mains de Dieu, était pur, innocent et bon; mais sa nature s’est corrompue en punition du péché”. Si l’homme a pu pécher, même au sortir des mains de Dieu, sa nature n’était donc pas parfaite? Pourquoi Dieu a-t-il permis qu’il pêchât et que sa nature se corrompît? Pourquoi Dieu l’a-t-il laissé séduire, sachant bien qu’il serait trop faible pour résister au tentateur? Pourquoi Dieu a-t-il créé un *Satan*, un esprit malin, un tentateur?» (*Le bon sens*, cit., p. 62). È da notare che d’Holbach, come già risulta dalle righe citate, tende a volgere l’argomentazione spinoziana nei termini del dilemma bayliano di Dio o potente, ma malvagio o buono, ma impotente.

58. DPV, t. XXIII, p. 190. J. Proust nel suo commento osserva: “Il n’existe aucune preuve que Diderot ait jamais lu personnellement Spinoza” (*ibidem*). Secondo P. Vernière (DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Imprimerie Nationale, 1978, p. 250 et n. 94 p. 388), “Diderot, au contraire du capitaine de Jacques, ne sait pas Spinoza par coeur” (cfr. pure l’*Introduction* al volume, p. 35-36). Ma è da vedere anche il commento di S. Lecointre e J. Le Galliot in D. DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris-Genève, Droz, 1977, p. 443-444. Interessante è la discussione del passo fatta da J. EHRARD, *Lumières et roman, ou les paradoxes de Denis le fataliste*, in A.A. V.V., *Au siècle des lumières*, Paris-Moscou, S.E.V.P.E.N., 1970, p. 138-140. Cfr. infine F. PRUNER, *L’unité secrète*, cit., p. 200-203.

59. *Le rêve de d’Alembert*, éd. de J. Varloot, cit., p. 86-87: cfr. l’*Introduction* di P. Vernière all’edizione citata (p. 35-36) di *Jacques le fataliste*. Formulazioni identiche a quelle dei passi de *Le rêve de d’Alembert* e di *Jacques le fataliste* si ritrovano in altre opere di Diderot (particolarmente interessante a proposito una serie di articoli dell’*Encyclopédie*).

60. *Encyclopédie*, t. XV, p. 474a = DPV, t. VIII, p. 328-329.

61. *Ibidem*.

62. Cfr. G. SOLARI, *La politica religiosa di Spinoza e la sua dottrina del ius sacrum*, in IDEM, *La filosofia politica – I – Da Campanella a Rousseau*, Bari-Roma, Laterza, 1974, secondo cui per Spinoza lo Stato “è potenziamento razionale della natura ai fini della libertà e conservazione individuale” (p. 166). Sul rapporto fra Stato e natura in Spinoza, è da vedere anche l’articolo *Etat et nature chez Spinoza* di S. Zac, ripreso in IDEM, *Philosophie, théologie, politique dans l’oeuvre de Spinoza*, cit., p. 117-143. Zac si oppone (p. 134) abbastanza chiaramente a quelle interpretazioni (ad es. W. ECKSTEIN, *Rousseau and Spinoza – Their Political Theories and their Conception of Ethical Freedom*, in “Journal of the History of Ideas”, V (1944), p. 257-291) che tendono ad avvicinare il “contratto sociale” di Rousseau al “patto” o meglio all’associazione dei *conatus* di Spinoza. Cfr. anche M. FRANCÉS, *Les réminiscences spinozistes dans le Contrat*

Social de Rousseau, in "Revue philosophique", n. 141, 1951, p. 61-84.

63. "Sed quemadmodum homines initio innatis instrumentis quaedam facillima, quamvis laboriosè, & imperfectè, facere quiverunt, iisque confectis alia difficiliora minori labore, & perfectius confecerunt, & sic gradatim ab operibus simplicissimis ad instrumenta, & ab instrumentis ad alia opera, & instrumenta pergendo, eò pervererunt, ut tot, & tam difficilia parvo labore perficiant; sic etiam intellectus vi suâ nativâ facit sibi instrumenta intellectualia, quibus alias vires acquirit ad alia opera intellectualia, & ex iis operibus alia instrumenta, seu potestatem ulterius investigandi, & sic gradatim pergit donec sapientiae culmen attingat". (*Spinoza Opera*, ed. Gebhardt, t. II, p. 13-14). A. Koyré, nel commento alla sua edizione e traduzione francese del *Tractatus de emendatione* (Paris, Vrin, 1979⁶, p. 103), rinvia per il passo in questione al *Novum organum (praefatio e I, 2)* di Bacone.

Giovanni Stiffoni

DIDEROT E LE GRANDI MANIFATTURE O LE INQUIETUDINI DELL'UTOPIA

Una brevissima premessa, perché queste mie osservazioni non patiscano equivoci. Il rapporto, come vedremo complesso ed ambiguo, tra il pensiero di Diderot e la realtà in fieri delle grandi manifatture centralizzate, è un rapporto che si organizza e passa attraverso la mediazione dell'*Encyclopédie*, tanto che più corretto sarebbe stato forse parlare del rapporto tra l'*Encyclopédie* e le grandi manifatture. Però, anche se non è possibile proporre un'equivalenza stretta *Diderot-Encyclopédie*, è noto che tutto quello che precipita nella grande sistemazione enciclopedica passa attraverso il controllo di Diderot, dalle voci alle stesse *planches*, che occuperanno 11 dei 28 volumi dell'*Encyclopédie*. E mi preme sottolineare il secondo termine, cioè il controllo di Diderot sulla composizione delle *planches*. Gli incisori delle stesse lavorano infatti sotto la guida e a volte secondo le indicazioni fornite loro dallo stesso Diderot. Sì che la struttura iconica delle *planches*, soprattutto di quelle dedicate al mondo del lavoro manuale, deve essere considerata, e letta evidentemente, come, diciamo così, un *testo* diderotiano. Inoltre è tutta la tematica centrale dell'*Encyclopédie*, la tematica del rapporto tra ragione — nella sua ambivalenza strutturale di utopia e progetto riformatore — e mondo del lavoro manuale, che non può non essere imputata a Diderot come *sua* tematica centrale, attorno alla quale è lui che fa girare l'intera costellazione concettuale ed iconica dell'impresa enciclopedista.

“Molte cose si possono imparare soltanto negli opifici”, aveva scritto Diderot in quel *Prospectus*, che, diffuso in 8.000 copie nel 1750, aprirà, insieme al *Discours préliminaire* di d'Alembert, il primo volume dell'*Encyclopédie*. E guidato infatti da questa idea, Diderot si era calato nella multiforme realtà delle botteghe di Francia, non solo per capire, scomponendola analiticamente, la struttura delle meravigliose macchine che scandivano i ritmi del lavoro degli artigiani, ma per cogliere la nascosta filosofia degli uomini che questi ritmi di lavoro popolavano della loro antica sapienza e insieme dei loro sogni e delle loro tristezze.

Partendo dal concetto che l'uomo costruisce il significato della sua vicenda terrena realizzando progetti nei quali la funzionalità dell'operazione è insieme la sua razionalità, Diderot aveva proceduto ad un grandioso riscatto del variegato mondo del lavoro manuale. E tale riscatto l'aveva fatto cantare nella luminosa serie delle *planches* dedicate alle *Arti e Mestieri*, nella quale la descrizione degli

utensili, delle operazioni manuali e delle macchine, era stata “eseguita su memorie fornitegli da operai e da amatori, o sulle conoscenze — sottolineava ammirato l'amico d'Alembert — che ha potuto egli stesso attingere dagli operai, o infine su arnesi, ch'egli si è preoccupato di vedere e dei quali ha talvolta fatto costruire modelli per studiarli a proprio agio”¹. Ne era uscito fuori quel recupero dell'oggetto, “prodotto fraterno dell'uomo” e “segno umano del mondo”, di cui parla Roland Barthes², e che è il clima nuovo che si respira nell'*Encyclopédie*.

Ed era proprio infatti questa rivalutazione del rapporto con gli oggetti, che si costruisce nella realtà del lavoro manuale e “che ha come fine una stessa opera, e che l'operaio ripete incessantemente”, che lo portava a scrivere nella voce *Mestiere*: “Non capisco perché a questa parola sia stata connessa un'idea vile, mentre è proprio ai *mestieri* che noi dobbiamo tutte le cose che sono necessarie alla vita. Chi si prenderà la briga di visitare gli opifici, potrà vedere ovunque l'utilità congiunta alle più grandi prove di sagacità. Di coloro che inventarono i *mestieri* l'antichità fece degli dei, mentre i secoli seguenti hanno gettato nel fango coloro che li hanno perfezionati. Lascio a coloro che sanno essere imparziali il giudicare se è la ragione o il pregiudizio che ci fa guardare con occhio sì sprezzante degli uomini così essenziali. Il poeta, il filosofo, l'oratore, il ministro, il guerriero, gli eroi sarebbero tutti nudi e mancherebbero di pane senza questo artigiano che è oggetto del loro crudele disprezzo”.

Ma il recupero del mondo del lavoro artigianale di bottega nelle sognanti simmetrie delle *planches*, era anche tutto percorso da un inquieto oscillare tra la rappresentazione della realtà del lavoro e la sua idealizzazione, sì che il rapporto cardine tra il mondo degli oggetti e l'uomo, su cui era stata fatta ruotare tutta l'*Encyclopédie*, era sottilmente minacciato da un aristocratico rapporto di seduzione con gli oggetti. Con essi era così possibile stabilire un'utopica relazione felice di gioco, ed allontanare in tal modo la miseria e il dolore, l'estraneazione insomma, su cui quegli oggetti, investiti dalla solare luce della ragione, fondavano la loro funzionalità.

La relazione instaurata da Diderot tra il mondo del lavoro di bottega, riscattato sul piano della sua potenziale razionalità, e il progetto della nuova società del *bonheur* rischiava di venire in tal modo rinchiusa nel cerchio stimolante, ma ambiguo di una progressiva adeguazione della realtà codificata degli *ateliers* alla realtà normativa della natura, in un'altalena in cui essere e dover essere s'incontrano e si paralizzano al centro.

Or bene, questa soluzione diderotiana del rapporto tra utopia e riforme rinvia alla questione interpretativa generale del carattere borghese e precapitalista o meno di tutto l'impianto dell'*Encyclopédie*. Si

tratta cioè di vedere se gli articoli dell'*Encyclopédie* dedicati al mondo del lavoro e le *planches* che lo illustrano, siano da collocarsi sul fronte di una spinta verso i processi di meccanizzazione e divisione del lavoro, che preludono alla moderna organizzazione capitalistica, o su quello invece di un riflettere, lucido certo ma storicamente arretrato, condizioni e strutture lavorative di un mondo sulla via dell'estinzione, a cui si guarda con nostalgia per riproporlo pulito solo delle sue macchie di ingiustizia ed irrazionalità.

A questa questione interpretativa già cercai di rispondere nella *Introduzione* al volume dedicato alle *Arti e Mestieri*, affermando che il problema per Diderot era quello di “rendere migliore o più razionale ciò che già esiste, ed ovviamente la razionalizzazione dell'esistente non significa staticità, ma impulso alla dinamica della trasformazione. A questa dinamica, ed è qui la novità, debbono partecipare non solo i dotti, ma l'intero mondo del lavoro manuale, riportato alla luce in tutta la sua forza e capacità di trasformazione della società. [...] L'*Encyclopédie*, per quanto riguarda il mondo del lavoro, è così un immenso tentativo di inventario dell'esistente, svelamento dei suoi interni meccanismi e ricomposizione razionale di tale mondo. Si trattava di rilanciare il dinamismo interno delle botteghe, togliendo loro il fumo dei medioevali 'segreti' del mestiere, e di rendere paradigmatico un mondo ricostituito nella chiarezza dell'intelligenza programmatica”³.

Certo tale posizione non deve essere letta rigidamente, essa è, proprio per il condizionamento oggettivo della fase di transizione che riflette, tutta strutturata di aperture e di chiusure, che a volte si elidono vicendevolmente e a volte si spezzano in curiosità entusiastiche o sospettose. E questo perché se il mondo del lavoro meccanizzato, che sta emergendo con lenta prepotenza e ancora si nasconde a se stesso, è da un lato il mondo disumanizzante della perdita del rapporto diretto tra quelle mani, che sono l'immagine cantante di tutte le *planches*, e gli strumenti del lavoro e gli oggetti costruiti, dall'altro esso è anche il mondo esaltante della “invenzione”.

Nella voce *Invenzione* dell'*Encyclopédie*, il *chevalier* de Jaucourt — il vero protagonista della seconda fase dell'*Encyclopédie*, di cui Diderot tesse l'elogio nell'*Avertissement* al volume VIII, con cui essa si inaugura — dopo aver precisato che “noi siamo debitori delle invenzioni ai tempi, al puro caso, a delle congiunture felici e imprevedute, ad un istinto meccanico e alla pazienza del lavoro e alle sue risorse”, in uno scatto tipico dell'insofferenza tutta illuminista per la vecchia cultura libresca e sterile, tiene a precisare che “non è certo alle ricerche di quelle persone che vengono chiamate *gens d'esprit*, nè a dei filosofi speculativi che noi dobbiamo le *invenzioni* utili [...] Esse furono il frutto di questo istinto della meccanica che la natura dona a certi uo-

mini, indipendentemente dalla Filosofia". Le invenzioni sono infatti spesso il frutto di "uomini oscuri", semplici artigiani che, piegati sul loro lavoro, lo illuminano della loro intelligenza pratica. E sarà in realtà da oscuri artigiani, come il falegname Wyatt o il barbiere Arkwright o il fabbricante di pettini per macchine tessili Kay o il fonditore e fabbro Newcomen che, nella fase del *démarrage* economico inglese, sarebbe venuta la spinta a quelle invenzioni relative alla meccanizzazione del lavoro nel tessile e della macchina a vapore, che avrebbero dato l'innescò alla rivoluzione industriale⁴.

Solo che, memore della lezione di Bacone, l'enciclopedista propone, con vecchia memoria e insieme sguardo volto al futuro, quello che, nel centro del XVIII secolo, era il "non-essere ancora": l'interdipendenza di tecnica e scienza, il necessario rapporto tra invenzione e cultura scientifica. È infatti la "perfetta conoscenza della meccanica", si legge sempre nella voce *Invenzione*, che porta i "grossolani abbozzi delle prime *invenzioni*" al grado di perfezione che esige l'attuale società. Ma, appena enunciato tale programma, che in fondo non era che la precisazione dell'idea sempre esistita che la scienza può servire alla tecnica⁵, de Jaucourt innesta subito sul progetto di riforma lo scarto, la deviazione laterale improvvisa dell'utopia, affermando che "non v'è nulla di più lusinghiero dell'*invenzione*, o della perfezione delle Arti, che hanno come scopo la felicità del genere umano. Queste *invenzioni* hanno, sulle imprese della politica, il vantaggio che fanno il bene comune, senza nuocere ad alcuno. Le più belle conquiste non sono bagnate che dai sudori, dalle lacrime e dal sangue [...] Talete, dopo aver scoperto in che rapporto era il diametro del sole col cerchio descritto da quest'astro intorno alla terra, ne parlò ad un privato che gli offrì come ricompensa tutto quello che avesse chiesto. Talete gli domandò solo di riservargli l'onore della scoperta. Questo saggio della Grecia, povero e carico d'anni com'era, fu insensibile al denaro, al guadagno e ad ogni altro vantaggio fatta eccezione per l'ingiustizia che avrebbe potuto impossessarsi della gloria che egli aveva meritato. Del resto, tutti quelli che con la loro perspicacia, i loro lavori, i loro talenti e i loro studi sapranno collegare le ricerche alle osservazioni, la teoria profonda alle esperienze, arricchiranno senza posa le *invenzioni*, le scoperte già fatte, ed avranno la gloria di prepararne di nuove".

Del resto, il collegamento programmatico tecnica-scienza era chiaramente enunciato nell'*Avertissement* del terzo tomo dell'*Encyclopédie*, dove si legge che "l'*Encyclopédie* farà la storia delle ricchezze del nostro secolo in questo genere; essa la farà e per questo secolo che l'ignora e per i secoli venturi, sì da metterli sulla strada per andare più lontano. Le scoperte nelle Arti non avranno più il timore di essere perdute nella dimenticanza; i fatti saranno svelati al filosofo, e la ri-

flessione potrà semplificare e chiarire una pratica cieca”.

Solo che questo splendido programma era fatto navigare sull'oscillante moto di una fiduciosa sicurezza dell'intrinseca bontà del sistema economico liberista, e di un'inquietudine per quelle ingiustizie sociali del sistema, che impedivano di risolvere alle radici il problema del bene e del male.

Nella voce *Commercio* — un'articolata perorazione del libero-scambismo — François Véron de Forbonnais, uno degli esponenti più insigni della “scuola commerciale” di Vincent de Gournay, si sente in obbligo di precisare che “è bene che un popolo non manchi di alcuno dei piaceri della vita, perché così sarà più felice”. Partendo da questo concetto egli poteva riproporre, contro la scuola fisiocratica, la tesi che Hume aveva sostenuto nei *Political Discours*, tradotti in francese nel 1753: l'equivalenza cioè di lusso e progresso civile. Da ciò derivava conseguentemente l'esaltazione della funzione sociale della iniziativa manifatturiera, commerciale e finanziaria della borghesia cittadina⁶.

Ma non era un'esaltazione facile, perché Forbonnais subito si premurava di precisare che “l'abuso del lusso” ed il suo “eccesso” non solo comportavano di per sé “l'abbandono delle terre e delle Arti di prima necessità per occuparsi invece della coltura e delle Arti meno utili”, ma anche la liceità e l'obbligo per il legislatore ad intervenire nella libertà del processo economico produttivo e distributivo, e a “reprimerne gli eccessi correggendone il principio”, mantenendo così “l'equilibrio tra le diverse occupazioni del suo popolo, alleviando con franchigie e privilegi la parte che soffre e facendo gravare le imposte sui consumi interni dei prodotti di lusso”. Era questa la soluzione che poi riproporrà Diderot nel suo *Mémoire* sul lusso, scritto durante il soggiorno pietroburghese del 1773-74, indicando come via di uscita alle contrapposte incondizionate apologie o condanne del lusso, l'idea di “una nuova e più equa ripartizione della ricchezza che favorirebbe la nascita di un lusso di tipo nuovo, un lusso benefico ‘figlio della prosperità’”⁷, e non invece “segno dell'opulenza reale di un piccolo numero di cittadini e maschera della miseria che esso accresce nella moltitudine”⁸.

Apertura dunque da un lato verso la realtà dell'impresa borghese, e timore dall'altro che essa sia incapace di realizzare quel *bonheur* per tutti, che tanto preoccupa Diderot. L'inquieta consapevolezza infatti, di essere l'*Encyclopédie* l'espressione più notevole della visione borghese del mondo, ma insieme anche la sua messa in questione, che sottende tutta la sintassi concettuale e visiva del discorso sulle Arti e Mestieri delle piccole imprese artigianali, riappare nuovamente qui e con maggiore forza e sofferta inquietudine, nell'affrontare il problema del lavoro manuale effettuato nelle macrostrutture

della grande impresa manifatturiera, dove la fatica e lo sfruttamento sono difficilmente camuffabili dal contesto tranquillo della stanza o del “giardino dove gli operai depositano i loro attrezzi e si dispongono al lavoro” (voce *Atelier*).

È necessario dunque, anche nel settore della lavorazione in grandi opifici e in quello dell'estrazione mineraria, procedere ad una decantazione, concettuale e figurativa insieme, di un mondo del lavoro segnato dalla pena. Solo che qui l'operazione è più complessa, perché non basta riproporre, razionalizzato e quindi umanizzato, lo spazio esistenziale della bottega artigianale, ma si tratta di razionalizzare il lavoro socializzato in grandi spazi facendo scattare al suo interno non solo la sua funzionalità, ma — ed è questa l'operazione più ardua — anche la sua possibile umanità. E di questa “possibilità” non è che si sia molto certi, appunto perché si tratta di un settore *in fieri* e non di un settore dato e decantato nella sua struttura e finalità da un'esperienza di secoli, com'è appunto quello della bottega artigianale.

Ma vediamo un po', per prima cosa, chi sono gli operatori di questo macro-settore del lavoro, in via di formazione o di ristrutturazione. Verrebbe subito da pensare che è proprio qui che dovremmo trovare quella “borghesia”, di cui tante volte s'è glossato frettolosamente essere l'*Encyclopédie* lo strumento di diffusione ideologica o di presa di coscienza di classe.

Già ho tracciato, nel citato volume dedicato alle *Arti e mestieri*, la “morfologia” estremamente composita della “borghesia” di Antico Regime. Cerchiamo qui di chiarire ulteriormente questo problema della individuazione socio-economica del “borghese” del Settecento.

Nella società francese di Antico Regime è necessario distinguere in due grandi comparti il gruppo sociale sul quale va posta l'etichetta “borghese”. Esiste infatti una “borghesia” che non è per nulla toccata dallo spirito innovatore dei Lumi, ma che anzi gli è profondamente ostile, radicata com'essa è, e in un modo terribilmente grezzo e meschino, ad una visione angustamente conservatrice della vita, per nulla sfiorata dall'inquieto spirito della incredulità, anzi tutta arroccata nel suo ammuffito bigottismo. È questa la cosiddetta “borghesia statutaria”, che abita nei centri urbani ed è, a volte, registrata appunto come tale nel “libro di borghesia” delle diverse città. Questi “borghesi” si distinguevano per il possesso di un'estrema varietà di privilegi economici ed amministrativi, e quanto alla professione non è che ne avessero precisamente una, capace così di collocarli nell'unicità di una struttura economica o nel contesto di *chances* in una specifica situazione di mercato. Essi erano sostanzialmente dei *rentiers* di case e di terreni e soprattutto di rendite: prestatori ad interesse più o meno legale. “I più accorti di costoro anticipavano doti o somme necessarie all'acquisto di cariche pubbliche; si ponevano poi al servizio della no-

biltà di provincia, purché, beninteso, questa fosse ancora in possesso di terre e di castelli, ultimi pegni di cospicui rimborsi. I più ardentosi effettuavano la raccolta per conto di un priorato, di un convento o di una baronia; era questo l'ineffabile fattore di rapide ascese, che proiettavano i loro discendenti verso dignità molto superiori. I veri borghesi del tipo *rentier* non osavano tuttavia lanciarsi in simili rischiose avventure. Preferivano bensì attendere, nella propria casa ben ammobiliata e accuratamente recintata, il quasi quotidiano pellegrinaggio effettuato, fra l'ora della messa e quella della benedizione, dal vignaiuolo, dalla moglie del tessitore, dal piccolo funzionario, dal piccolo nobile e da decine di piccoli *demi-rentiers*. Rimpinguavano così la propria cassa, ricominciando subito dopo, instancabilmente, a prestare e ad accettare pegni, acchiappando qua e là un campicello, una fattoria o addirittura un castello.

Questi personaggi, discretamente installati all'interno di una società che non poteva fare a meno di loro, rappresentavano la quintessenza di tutti i conformismi e di tutte le fossilizzazioni. Il loro interesse consisteva, ed essi lo capivano bene, nell'ordine sia politico, sia economico, sia sociale, sia morale, sia soprattutto finanziario⁹.

Ora non è certo a questo tipo di "borghese" conservatore, che però è quello che all'epoca si fregiava effettivamente di tale nome, che potevano guardare gli uomini dell'*Encyclopédie* come all'elemento trascinatore di una trasformazione a vari livelli della società. Se dunque esiste una relazione, che non sia semplicemente di supporto materiale ma di identità ideologica, tra il "piccolo gruppo di uomini, isolati, ostacolati nei loro progetti, presentati sotto gli aspetti più odiosi, calunniati e offesi nel modo più atroce" e i "tre o quattro commercianti" e gli "uomini della buona società" che "assicurano loro fiducia", di cui parla Diderot nell'*Avertissement* all'ottavo volume dell'*Encyclopédie*, tale relazione la si deve cercare uscendo dalle etichette e riempiendo di contenuto i citati "commerçants" e "hommes de bonne société". Non v'è dubbio che essi si sarebbero sentiti offesi al sentirsi definire "borghesi", ma è ad essi che dobbiamo attribuire, per la necessaria esigenza di un minimo di sistematizzazione, la moderna ed usuale categoria socio-economica di borghese. Essi sono infatti coloro che, in termini "marxisti", Ernest Labrousse ha definito come "proprietari o gestori che sia di mezzi indipendenti di produzione, che si avvalgono del lavoro salariato, ne traggono la maggior parte dei propri mezzi di sussistenza e si aggiudicano in prima persona il profitto commerciale ed industriale"¹⁰.

Sono questi i veri borghesi, senza alcuna "condizionale", come annota finemente Pierre Vilar. Essi: "a. dispongono liberamente dei mezzi di produzione; b. applicano a tali mezzi, mediante libero contratto, una manodopera che dispone solo della propria forza-lavoro;

c. si aggiudicano con ciò la differenza tra il valore realizzato con la merce e la remunerazione della forza-lavoro utilizzata nella loro produzione”¹¹. Essi sono inseriti nel sistema di produzione e distribuzione delle merci e ne sono il grande motore. Costituiscono quella “élite dell’ingegno”, di origini diverse, nelle cui mani sono le “grandi imprese per l’estrazione del carbone, le industrie siderurgiche, i cotonifici, le vetrerie e le tappezzerie, che comportavano una forte concentrazione di capitali, di lavoro, di lavoratori e di qualificazione professionale”¹².

Ma mentre essi sono sicuri della loro perfetta e giusta funzionalità nel sistema, quella élite della cultura e dell’intelligenza, che sono gli uomini dell’*Encyclopédie*, dimostra inquietudine nei loro confronti ed è con essi in un rapporto per lo meno ambiguo, soprattutto quando tenta incaute escursioni sulla pericolosa strada della ricerca di una coscienza del loro ruolo nella costruzione della nuova società del *bonheur*.

Questa inquietudine od esitazione verso il lavoro concentrato in grandi opifici è chiaramente percepibile nella fondamentale voce *Manifattura*. In essa si guarda infatti con sospettoso atteggiamento critico a quella forma di concentrazione, meccanizzazione e divisione del lavoro che sono i grandi complessi industriali. La loro importanza comunque non sfugge, nè il loro “demoniaco” fascino. Essi sono infatti una realtà che sta cominciando a mettere in seria crisi la tradizionale organizzazione artigianale del lavoro, alla quale gli Enciclopedisti continuano comunque a guardare come alla forma ottimale del lavoro manuale.

“Con la parola *manifattura* — si legge nella voce citata — si intende comunemente un numero considerevole di operai riuniti nello stesso luogo per fare un certo lavoro sotto la sorveglianza di un imprenditore. Ora siccome vi sono parecchie manifatture di questo tipo, e sono soprattutto i grandi opifici quelli che colpiscono gli occhi ed eccitano la curiosità, è naturale che l’idea di manifattura si sia ristretta a questi. Ciò nondimeno tale nome deve essere dato ancora ad un altro tipo di fabbrica: quella che, non essendo riunita in un solo recinto o anche in una sola società, è composta da tutti coloro che vi sono impiegati e concorrono privatamente alla produzione, senza cercarvi altro interesse che quello che ognuno di questi privati riceve per se stesso. Da questo si possono distinguere due tipi di *manifatture*: le prime *riunite* e le altre *disperse*. Quelle del primo tipo sono impiantate per assoluta necessità a causa dei lavori che non possono essere eseguiti che da un gran numero di mani riunite, che esigono, sia per il primo impianto che per il seguito delle operazioni che vi si eseguono, degli investimenti considerevoli. In esse i lavori ricevono diverse e successive preparazioni e tali inoltre che è necessario che siano eseguiti ra-

pidamente; esse infine, per la loro stessa natura, sono soggette ad essere collocate in certi terreni. Tali sono le ferriere, le fonderie, le trafilerie, le vetriere, le *manifatture* di porcellana, le tappezzerie ed altre simili. Perché tale tipo di lavoro risulti utile per gli imprenditori, è necessario:

1° Che gli oggetti di cui essi si occupano non siano esposti al capriccio della moda o che almeno essi non lo siano che per delle varietà nelle specie dello stesso genere;

2° Che il profitto sia abbastanza fisso ed abbastanza considerevole per compensare tutti gli inconvenienti ai quali essi sono necessariamente esposti e di cui parleremo più oltre;

3° Che siano, per quanto è possibile, impiantati nei luoghi stessi dove si estraggono e si preparano le materie prime, dove si possano facilmente trovare gli operai di cui hanno bisogno, e dove l'importazione di queste materie prime e l'esportazione dei prodotti lavorati si possano fare facilmente e con poca spesa.

Infine bisogna che esse siano protette dal governo. Questa protezione deve avere come fine quello di facilitare la fabbricazione dei prodotti moderando i diritti sulle materie prime che vi si consumano ed accordando qualche privilegio e qualche esenzione agli operai più necessari, il cui impiego esige conoscenze e talenti; ma, anche limitando queste protezioni agli operai di questo tipo, una estensione più grande sarebbe inutile alla *manifattura* ed onerosa al resto del pubblico. Un altro mezzo di proteggere le manifatture è quello di diminuire le tasse sull'esportazione, quelle sulla cambiale e la vendita al dettaglio all'interno dello Stato.

È qui l'occasione di dire che la prima, la più generale ed importante massima che si deve seguire nello stabilire delle *manifatture* è quella di non permetterne alcuna (salvo il caso di assoluta necessità) la cui finalità sia quella di adoperare materie prime provenienti dall'estero, soprattutto se si può supplire ad esse con quelle del paese, anche se di qualità inferiore”.

È chiarissima, nel passo citato, l'esitazione che l'estensore della voce ha nei confronti delle nuove concentrazioni industriali: ne sono infatti sottolineati più gli aspetti negativi che quelli positivi, e nei loro confronti viene proposta una politica protezionistica di intervento statale, sia nel settore del credito che in quello delle scelte produttive, in netto contrasto con il liberismo del *laissez faire-laissez passer* adottato nei confronti della piccola e media produzione artigianale. Ma non è nascosta nemmeno la preoccupazione dell'offuscamento che il modo e le condizioni del lavoro di queste “manifatture riunite” apportano alla bella immagine, accarezzata lungo tutto il cammino dell'*Encyclopédie*, del lavoro effettuato nell'ambiente familiare, come il solo capace di stabilire un rapporto umano tra operaio e si-

stema produttivo, tra operaio ed operaio e tra operaio e padrone, dove “le compagnon est le camarade du maître”, come il luogo ideale deputato a realizzare l’utopia del lavoro non alienato. Mentre invece “nella grande manifattura — leggiamo sempre nella citata voce — tutto viene eseguito a tocco di campana; gli operai sono soggetti a costrizione e maggiormente redarguiti. I sorveglianti, che sono abituati ad avere con loro un atteggiamento di superiorità e di comando, certo necessari quando si ha a che fare con molte persone, li trattano duramente e con disprezzo; dal che deriva che questi operai o sono più cari, o la loro scelta di lavoro è forzata, e nella manifattura ci rimangono solo fino a che non trovano posto altrove [...]. Nelle manifatture ci sono solo quegli operai che non hanno trovato posto presso i piccoli fabbricanti, oppure personaggi di poco affidamento che vengono la mattina e se ne vanno la sera, e il giorno dopo forse non si fanno vedere, e il resto del tempo se ne vanno in giro per i campi fin che hanno soldi in tasca da spendere. L’assuntore è così obbligato a prenderli come li trova, tanto non c’è altro da fare”.

Sembra quasi che un’irrazionalità delle strutture e dei comportamenti avvolga questo mondo delle grandi concentrazioni industriali, ma è solo timorosa esitazione dell’estensore della voce nei confronti di una realtà, che va comunque non solo accolta, rappresentata ed analizzata con le stesse modalità di approccio del mondo splendido delle botteghe artigianali, ma ricomposta nella sua strutturale razionalità, e riproposta nella sua possibilità interna di offerta di strumenti ed oggetti funzionali alla società del *bonheur*. Ed è tenendo presente questa interna oscillazione tra mascherato o ambiguo rifiuto ed accettazione comunque entusiasta di un lavoro che è pur sempre la realizzazione dell’umana “invenzione”, che dobbiamo avvicinarci alle *planches* e alle voci dell’*Encyclopédie* relative alle grandi imprese industriali.

Comunque se noi guardiamo alla struttura delle *planches*, esse presentano alcune variazioni significative rispetto a quelle dedicate al lavoro nelle piccole botteghe artigianali. Intanto conviene qui ripetere, seguendo le preziose indicazioni di Roland Barthes, che anche nelle *planches* dedicate alle grandi manifatture è necessario distinguere la loro immediata finalità di illustrare didatticamente un processo di lavorazione e di scomporlo negli elementi che lo costituiscono, in funzione sia dell’informazione che del possibile apprendimento di tale processo da parte dei maestri artigiani, da quell’aspetto puramente iconico, che scatta oltre tale finalità utilitaristica o di quella più ampia di dettagliato inventario dell’esistente, e giunge sino a noi, a cui quell’elemento pratico non interessa più se non come curiosità erudita, e a cui invece giunge il fascino dell’immagine come spettacolo.

A proposito delle *planches* relative al lavoro che si svolge nelle bot-

teghe artigianali, avevo fatto notare come, a mio avviso, le due finalità non erano diacronicamente staccate, come due modi storicamente condizionati di leggere le *planches*, ma erano interne alla struttura stessa dell'immagine, e giocate, per volontà dello stesso Diderot, su questa loro ambivalenza di gioco e utilità, che è poi la dinamica stessa di tutta la cultura illuministica. La decantazione nell'immagine della fatica del lavoro e della sua realtà di sfruttamento veniva realizzata dalla stessa "struttura d'informazione" delle *planches*, coincidente con la loro struttura ludica. L'ideale consumatore delle stesse poteva così collocarlo ora sul piano informativo ed ora su quello ludico, o far slittare l'uno sull'altro, in modo da recuperare l'utopia di una separazione che fosse anche unità.

Barthes ha fatto notare che nelle *planches* dedicate ai *Mestieri* si può ritrovare una struttura iconica costante: uno spazio superiore che descrive il vissuto felice, quasi "romanzesco", del lavoro della bottega, ed uno spazio inferiore dove sono collocati i diversi attrezzi, particolari di macchine e sistemi di lavorazione, ecc.: cioè la vita del lavoro scomposta analiticamente nei suoi componenti fondamentali. "Il sistema informativo delle *planches* — scrive Roland Barthes — è costruito in modo tale che il risultato è che l'immagine è una sorta di sinossi razionale: non illustra soltanto l'oggetto o il suo percorso, ma anche lo spirito che lo pensa; questo doppio movimento corrisponde ad una doppia lettura; se voi leggete la *planche* dal basso verso l'alto ottenete in qualche modo una lettura vissuta, rivivete il percorso epico dell'oggetto, il suo sbocciare nel mondo complesso dei consumi: andate dalla natura alla socialità; ma se voi leggete l'immagine dall'alto in basso, partendo dalla vignetta, riproducete l'itinerario dello spirito analitico; il mondo vi offre le cose usuali, evidenti (la scena); con l'enciclopedista, voi discendete progressivamente alle cause, ai materiali, agli elementi primi, andate dal vissuto al causale, intellettualizzate l'oggetto. Il privilegio dell'immagine, opposta in questo alla scrittura, che è lineare, è di non obbligarvi ad alcun senso di lettura: un'immagine è sempre priva di vettore logico (esperienze recenti tendono a provarlo); quelle dell'*Encyclopédie* possiedono una preziosa circolarità: le si può leggere a partire dal vissuto o, al contrario, dall'intelligibile: il mondo reale non è ridotto, ma sospeso tra due grandi ordini di realtà non riducibili"¹³.

Se prendiamo ora le *planches* dedicate alle grandi manifatture, possiamo subito ossevare che se da un lato ritroviamo la stessa struttura iconica bipartita, dall'altro essa né è costante, né permette una lettura affatto simile a quella applicata da Barthes alle *planches* sui *Mestieri*. Infatti alle *planches* a struttura bipartita si affiancano, e in certi settori in modo preponderante, quelle a struttura unica: grandi gelidi spazi, nei quali o gli uomini sono assenti o vengono quasi oppressi dalle

grandi macchine o sono ridotti a mera forza-lavoro, che svolge la sola funzione di mettere in movimento e di controllare il ritmo dei meccanismi. Nelle *planches* invece diciamo “classiche”, a struttura bipartita, si nota subito una significativa assenza: nella parte inferiore i vari strumenti di lavoro e le operazioni colte nella loro singolarità sono prive della forza che le mette in atto, cioè delle mani: quelle splendide mani, che a volte appaiono come simboli astratti del lavoro e dietro le quali si cela invece la multiforme realtà del lavoro manuale, e che funzionano da legame tra quello che Barthes chiama l’“asse di sostituzione” (la parte inferiore appunto) e l’“asse della contiguità” (parte superiore o “vignetta”) dell’“unità significante” delle *planches*. La circolarità tra vissuto ed intelligibile viene così rotto, e quegli uomini, donne e fanciulli, che nelle *planches* dei *Mestieri*, seppur chini sugli oggetti, si guardavano tra di loro come a confermare che il rapporto con gli oggetti non rompe la comunicazione, ma anzi la fonda, ora non si guardano più: i loro occhi sono solo attenti al lavoro meccanico, catturati da un ritmo che sembra non permettere più la “delizia del riposo”, di cui parla Diderot in varie voci dedicate ai mestieri.

Ma il “male sociale”, che, forse a dispetto delle stesse intenzioni dell’incisore, affiora in queste *planches*, non può gravare con eccessiva pesantezza senza rischiare di spezzare pericolosamente tutto il progetto diderotiano di una società ristrutturata razionalmente in un felice rapporto tra uomo e natura, fondato sul lavoro. La minaccia che a tale progetto proviene dal mondo della grande manifattura, va dunque colta certamente, ma subito allontanata attraverso quella che potremmo definire decantazione estetica della fatica del lavoro. L’indicazione che leggiamo nella voce *Ferriera o arte del ferro*, è molto significativa al riguardo: “si è cercato di osservare nella descrizione e nelle *figure* di quest’arte, l’accordo che dovrebbe esserci sempre nelle produzioni di questo genere; accordo seguendo il quale, quando le *planches* di un’arte sono fatte bene, si ritrova, comparandole alle scale che devono sempre accompagnarle, le stesse misure che sono enunciate dalla descrizione: è questa la pietra di paragone di questo tipo di opere, indipendentemente dalle necessarie regole della prospettiva che devono essere osservate con cura, il che può essere fatto solo da qualcuno che riunisce insieme all’esperienza nell’arte del disegno, i lumi che possono procurare la geometria e la scienza di un ingegnere”. Perfezione tecnica e perfezione estetica ricostruiscono così, nelle *planches* dedicate al mondo poco amato delle grandi concentrazioni industriali, quell’utopia dell’operare industrioso a misura d’uomo, che, realtà vivente nella bottega dell’artigiano, rischiava qui invece di essere smarrita. Per non cedere al terrore del dominio, l’intellettuale Diderot s’avventura sulla strada di proporre come “salvazione” il recupero della dimensione estetica, come contenuto di ve-

rità che si sottrae sia alla *mediazione* della società di scambio, sia all'*immediato*, carico sempre di ideologia come falsa coscienza.

Nel mare mosso da varie correnti multidirezionali della Francia dell'Antico Regime, non è facile individuare e isolare spazi e dinamismi etichettabili con l'aggettivazione ancora semanticamente imprecisa di "industriali". Del resto la moderna fabbrica registra uno sviluppo assai lento durante tutto il Settecento: se noi ci limitiamo infatti ad una visione d'insieme del mondo del lavoro della Francia dell'età dei Lumi, la grande manifattura ci appare non solo contrastata, ma sommersa dalla piccola impresa a conduzione familiare. E questo non solo nel settore tessile, dove gli *ateliers* familiari o, come li chiama l'*Encyclopédie*, le "manifatture disperse", sono la regola, ma anche in quello minerario, nel quale possiamo contemplare la scena di migliaia di contadini che, scavando la terra con utensili primitivi, raccolgono carbone come fosse grano, e che bisognerà cacciar via con l'aiuto delle forze dell'ordine per far posto alle grandi imprese minerarie. Stessa situazione nel settore delle ferriere, delle cartiere o delle vetrerie, dove troviamo disseminati nelle campagne piccoli laboratori, nei quali vengono impiegati da tre a dieci operai al massimo.

Quanto alle città esse erano controllate dal lavoro artigianale organizzato nel sistema corporativo: esso s'opponesse naturalmente ad ogni introduzione di sistemi di produzione meccanizzati, anche se la sua forza era già minacciosamente incrinata sia dai mestieri "liberi" che dal controllo sui piccoli laboratori esercitato dai grandi "imprenditori", uomini del passato ma dalla fisionomia già chiaramente capitalistica.

Tuttavia, anche se con lentezza e senza una linea retta di sviluppo, il sistema industriale moderno di fabbrica si impone. Inizialmente è lo Stato stesso, spinto dalla necessità di far fronte alla domanda sempre più pressante di materiale bellico, e anche perché i prodotti delle manifatture statali fanno parte della sua politica di "grandeur", che dà la spinta iniziale verso la concentrazione ed industrializzazione di vari settori produttivi, dai lanifici agli altiforni. In principio assistiamo ad un rifiuto da parte dei ceti produttivi, commercianti, proprietari di fondi e manipolatori del denaro di assumersi responsabilità di investimenti e di conduzione in un settore, che pareva procedere con scarse prospettive di profitto, e che sostanzialmente se funzionava era solo in virtù dei "privilegi" largamente concessi dallo Stato, come tariffe speciali, ordinazioni, premi di produzione, anticipi, gratifiche e prestiti a basso o senza interesse. Del resto essi registravano che il loro modo di concentrazione di mano d'opera, basato su di un intricatissimo sistema di prestiti e debiti con piccoli gruppi familiari dispersi sì nelle campagne, ma facenti capo ad una sola "impresa", funzionava ancora perfettamente, mentre le perdite e le di-

sfunzioni produttive erano caratteristica precipua delle nuove manifatture centralizzate.

Ma, col procedere del secolo, che vedeva un allargamento dei mercati, una crescente disponibilità di capitali d'investimento e l'inserimento dell'attività industriale nei circuiti del credito, l'ostilità comincia a venir meno.

Inizialmente viene messa in atto quella che viene definita "concentrazione nebulosa": da un lato un opificio centrale, nel quale venivano eseguiti certi processi di lavorazione, e dall'altro una folla di laboratori dispersi, con un rapporto approssimativamente di solo 1/5 dei lavoratori complessivi impiegati nel settore centralizzato. Ma tale sistema si rivelò ben presto assai poco produttivo: esso era una specie di compromesso mal riuscito tra il vecchio e il nuovo.

V'era però un elemento che si inseriva con forza come fattore stimolante della conversione industriale della produzione: esso era la crisi delle materie prime. Nel settore delle fibre tessili, lana, canapa, lino, seta e poi cotone, l'aumento della produzione aveva reso difficile il reperimento di queste materie prime. Per il ben noto rapporto tra domanda ed offerta, la nuova situazione spingeva ad un veloce rincaro di tali materie prime, e conseguentemente se il prodotto finito doveva mantenersi ad un livello di prezzo concorrenziale, non vi era altra uscita che imboccare la strada di una riduzione del costo di produzione attraverso o il rinnovamento tecnologico o il controllo diretto dello sfruttamento della mano d'opera, realizzabili, entrambi, solo in grandi opifici centralizzati.

Ma, oltre a questi, un altro fattore spingeva verso la nuova trasformazione dei sistemi produttivi: esso era la diminuzione, in relazione alla cresciuta domanda, del combustibile tradizionale, il carbone di legna, necessario per il funzionamento degli altiforni, delle vetrerie, delle fonderie, delle industrie chimiche, ecc. Non è raro incontrare infatti vere e proprie insurrezioni di contadini contro gli "industriali" accusati di selvaggio disboscamento per procurarsi il combustibile necessario ai nuovi impianti. Forzosa diventa pertanto la ricerca di un combustibile sostitutivo: iniziava l'era del carbon fossile.

Nel Settecento il settore dell'industria estrattiva registra un decollo rapidissimo e l'atteggiamento della *Encyclopédie* di fronte alle miniere di carbon fossile è molto significativa, e permette di cogliere assai bene la sua presa di posizione generale di fronte alla realtà emergente del mondo industriale.

"Il lavoro della miniera — scrive Pons — che ha simbolizzato, durante il XIX secolo almeno, la civiltà industriale, è stato considerato per lungo tempo come un lavoro sinistro, sacrilego, contro natura, contro la vita. Ma questo aspetto sparisce nell'*Encyclopédie*, opera razionalista e che lotta contro tutte le superstizioni"¹⁴. Un dettaglio

della “vignetta” della *planche* II della voce *Filoni e lavori nelle miniere* mostra “il modo di mettere il fuoco, nei sotterranei delle miniere, per rendere friabile la roccia e facilitare l’esplosione [...] È un modo così sorprendente come speditivo: basta costruire nel fondo di una galleria una catasta di legne, darle fuoco e poi fuggire, se si può”. Ma se la descrizione del modo con cui si accende il fuoco non ha nulla di sinistro, l’incisore della *planche* non è certo indifferente al terrore che suscita tale operazione nel povero minatore, che se la dà a gambe per potersi salvare da quell’inferno. L’ingegnere di ponti e strade, il Signor Vialet, che è l’autore delle incisioni e della voce relativa, descrive con grande precisione e razionalistico distacco le varie operazioni che i lavoratori devono eseguire nel profondo della miniera, e pare non scomporsi affatto quando annota che “è fatto assai frequente che l’aria cessi completamente di circolare nei cunicoli della miniera, e i lavoratori se ne accorgono per l’impossibilità di conservare accesa la candela”. Ma quando nella grande *planche* V ci presenta uno spaccato del sottosuolo minerario, pur nella razionale geometria dei cunicoli riappare l’infernale mondo di un lavoro sfibrante ed inumano, mentre l’albero che svetta in alto a sinistra rinvia alla bucolica utopia della campagna, ai cui lavori i minatori sono stati sottratti.

Nella voce *Carbone* vi è certo il riconoscimento che il carbon fossile, nei confronti dell’allora più usato carbon di legna, “conserva il fuoco più a lungo e produce un calore più vivo di qualsiasi altra sostanza infiammabile”. “Il carbone di terra — prosegue la voce — è di una grande utilità negli usi della vita [...] Molte Arti e Mestieri ne fanno un grande uso. I maniscalchi, i fabbri e tutti quelli che lavorano il ferro lo preferiscono al carbone di legna, perché scalda di più e conserva il calore più a lungo. In Inghilterra ce se ne serve nelle vetrerie di vetro ordinario ed anche in quelle di cristallo; se ne apprezza l’uso soprattutto per cuocere i mattoni e le tegole; e in molti posti lo si utilizza con successo per scaldare i forni a calce”. Ma quanto al suo uso per fondere i metalli — cioè al suo uso più propriamente industriale — la voce sottolinea che i *metallurgistes* hanno al proposito delle idee opposte, e, significativamente, avanza l’ipotesi che la ragione è forse dalla parte dello Henchel, “che ne rifiuta l’uso”.

Del resto, nella lunga voce *Ferriera*, il suo estensore, il padrone della ferriera di Veauxsaulles, il signor Bouchu, non farà cenno alcuno all’utilizzo del carbon fossile, e l’intero articolo VII della voce è dedicato all’analisi dei tipi di legno maggiormente atti per la produzione di un carbone di alto rendimento per i forni industriali.

Un ampio paragrafo della voce *Carbone minerale* è dedicato poi alla denuncia delle condizioni inumane dei lavoratori delle miniere di carbone e dell’effetto inquinante che produce la sua combustione. In essa si parla infatti delle “pericolose e soffocanti esalazioni, che

molto frequentemente si registrano nelle miniere”. La descrizione degli effetti (soffocamento o morte violenta per esplosione) dei due tipi di “vapori” esistenti nelle miniere, che “gli Inglesi chiamano *bad air* e *wild fire*”, occupa l’intera ultima parte della voce, con particolari agghiaccianti. E la denuncia degli effetti perniciosi sulla salute del fumo prodotto dall’uso industriale del carbon fossile, è accompagnata dall’orrore, già quasi preromantico, per la “città sporca e fumosa” e per lo sconvolgimento che il fumo produce sul paesaggio luminoso della vecchia città degli artigiani. “È il caso della città di Londra — conclude la voce —, dove la grande quantità di carbone che vi si brucia produce un fumo così spesso, che la città sembra sempre coperta da nubi o da una spessa nebbia”. E non convincono affatto le osservazioni di Hoffman sul fumo di carbon fossile che “purifica l’aria, la rende più elastica” e perfino “cura le febbri maligne, lo scorbutico e la tisi”!

Se mettiamo allora in relazione le *planches* e le citate osservazioni sulle miniere di carbone e quelle sulle nuove industrie, comprendiamo assai bene il filo che lega l’atteggiamento di sofferta comprensione dell’*Encyclopédie* per il disumano lavoro, cui sono costretti quei contadini che per necessità hanno dovuto abbandonare la solare dimensione dei campi o del laboratorio artigianale per l’oscuro sottosuolo delle miniere, e la sospettosa diffidenza verso le grandi manifatture centralizzate, dove il lavoro umano perde la propria individualità per rompersi in una monotona ripetizione di gesti. L’incanto magico dell’unità tra utilità e piacere, che pareva ancora possibile nello spazio delle botteghe, minaccia infatti qui di rompersi irrimediabilmente, mentre il recupero “estetico” del “male sociale”, nella controllata simmetria delle *planches*, non è in fondo che il rifiuto, solo ambigualmente celato, del mondo industriale.

Ambiguamente perché nelle grandi manifatture, a parte l’aspetto dello sfruttamento e dell’alienazione, v’era l’altro aspetto della rivoluzione delle tecniche, che non poteva non apparire agli enciclopedisti come sommamente affascinante. Tuttavia, date le condizioni di arretratezza tecnologica della Francia del Settecento, tale aspetto è solo presentato, ma non colto nella sua interezza.

Si pensi solo alla macchina a vapore, la famosa “pompe à feu”. Protagonista indiscussa della imminente rivoluzione industriale, nell’*Encyclopédie* le si dedica uno spazio risibile. Alla fine della voce *Fuoco*, l’ingegnere Perronet fornisce una descrizione di una di queste macchine (“la più perfetta che è stato possibile trovare nelle vicinanze”), e precisamente quella utilizzata nella miniera di carbon fossile di Bois de Bossu nell’Hainaut austriaco, e ad essa vengono dedicate solo cinque *planches*.

L’atteggiamento di Diderot, nei suoi confronti, è di ammirato stu-

pore: “Il funzionamento di questa macchina è straordinarissimo, e se ci fosse bisogno di prestar fede al sistema di Descartes, che considera le macchine come degli animali, si dovrebbe ammettere che l’uomo abbia imitato molto da vicino il Creatore, nella costruzione della macchina a vapore, che, agli occhi di ogni cartesiano conseguente, deve essere una specie di animale vivente, aspirante, attivo, che si muove da sè per mezzo dell’aria e fino a quando c’è calore”. Ma questa ammirazione “filosofica” per la macchina a vapore non presuppone affatto la percezione del suo imminente uso rivoluzionario. Inoltre essa è vista solo come un utile sostituto della-forza lavoro umana, ma non come una macchina nel senso moderno della parola¹⁵. Così come è lontano qualsiasi sospetto che essa possa sfuggire dalle mani del proprio inventore, creatura scatenata da un apprendista stregone incapace di sottometterla al suo controllo, anzi da essa oramai condizionato e dominato¹⁶.

Per gli enciclopedisti la macchina è dunque certamente un elemento fondamentale dello sviluppo tecnologico, ma ad essa si guarda da un’ottica che è ancora esclusivamente artigianale, nella quale cioè la macchina è solo uno strumento più perfezionato al fine di un migliore prodotto e di un risparmio di energia, ma uno strumento sempre controllato dall’uomo, che lo usa liberamente per accrescere sempre più la sua felicità.

Nella voce *Macchina* d’Alembert scrive: “Quella che si chiama macchina per tessere le stoffe di seta è di un’utilità così grande che, prima che essa fosse stata inventata dal Signor Garon di Lione, c’era bisogno di due ragazze per far funzionare il telaio adatto alla tessitura di tali stoffe preziose; da quando si usa invece questa nuova macchina, ne basta una sola, e questa non è certo una piccola economia, a parte il fatto che grazie a questa macchina la tramatura della stoffa è infinitamente più precisa”. Quanto a Diderot, nella voce *Telaio per fare le calze*, di fronte alla perfezione di questa macchina esprime ammirazione per la “meraviglia dell’arte”, per il “prodigio” della sua meccanica, per il suo “straordinario movimento”. “Il telaio per fare le calze — scrive Diderot — è una delle macchine più complicate e più logicamente coerenti che noi abbiamo: la si può guardare come un solo ed unico ragionamento, di cui la costruzione dell’opera è la conclusione; in tal modo tra le sue parti c’è una tale dipendenza che separarne anche una o alterare la forma di quelle giudicate meno importanti, è nuocere a tutto il meccanismo”.

Per i due direttori dell’*Encyclopédie* il nuovo spirito della rivoluzione industriale è ancora lontanissimo. Poiché per essi “il tragitto della materia non è altra cosa che il cammino della ragione”¹⁷, intatta rimane l’illusione che il progresso tecnico sia strettamente legato alla libertà individuale e all’“amicizia” con l’utensile e la materia.

V'è nell'*Encyclopédie* certamente una posizione ottimista nei confronti del nascente macchinismo, ma essa è solo un aspetto della sua battaglia contro gli ostacoli alla libera impresa frapposti dall'organizzazione corporativa della produzione.

Il suo fervore industrialista, la sua difesa della macchina contro le vestali della tradizione di un artigianato orgogliosamente arroccato nella protezione dei segreti di antichi modi e strumenti di produzione¹⁸, sono comunque sempre legati ad una visione del progresso basata sul triplice patto d'amicizia tra uomo e natura, tra natura e macchina, e tra macchina e uomo.

Lo sradicamento geografico della mano d'opera, il suo spostamento violento dalla campagna alla città, che è il presupposto e il prezzo dell'industrializzazione, è infatti apertamente condannato nell'*Encyclopédie*. Nella voce *Lusso* — scritta da Saint-Lambert — si può leggere un'aperta denuncia della "bassezza d'animo" dei lavoratori in città, perché "sono troppo vicini a coloro che li disprezzano, per poter stimare se stessi". Ad essi vengono contrapposti i lavoratori "sani" dei "piccoli borghi" e delle manifatture di utensili, stoffe, ecc. dei villaggi di campagna.

Gli enciclopedisti non riescono cioè, malgrado il loro amore e difesa della tecnica e delle arti meccaniche, a staccarsi dalla visione di un lavoro "industriale" legato alla terra, da cui proviene la materia prima, e ai ritmi stagionali cui esso è di conseguenza sottoposto. Le industrie sono così ancora concepite nella loro dimensione "antica": legate a quell'acqua motrice che serve a far funzionare cartiere, vetriere, ferriere, o a quell'acqua di lavaggio, possibilmente saponacea e ricca di carbonato di calcio, che è indispensabile per le cartiere e per le fabbriche di tessuti; legate a quei boschi, da cui provengono sia la materia prima per costruire gli utensili e le macchine stesse, sia il combustibile per eccellenza, il carbon di legna appunto.

Nel 1772, anno in cui venivano pubblicati i due ultimi volumi delle tavole, Diderot si accingeva a scrivere il *Supplément au voyage de Bougainville*, testo nel quale egli, in una felice sintesi, chiudeva il suo pellegrinaggio alla ricerca di quel "codice della natura", capace di preservare gli uomini dalla "décrepitude". Nel *Supplément* Diderot, significativamente, collocava nel contesto della scrittura utopica il centro del problema che lo aveva tormentato durante tutta l'esperienza della redazione dell'*Encyclopédie*: il problema cioè del rapporto tra la natura come *mano* dell'uomo e il fare dell'arte meccanica, il cui ritmo è scandito dal suo codice interno, il problema cioè, in altri termini, del rapporto tra l'uomo naturale e l'uomo artificiale.

Di fronte all'inquietante domanda di quale sia la causa della "miseria" dell'uomo civile, l'interlocutore B del *Supplément* risponde: "Esisteva un uomo naturale: all'interno di quest'uomo è stato intro-

dotto un uomo artificiale, ed è esplosa nella caverna una guerra continua". Com'è possibile comporre il conflitto e ritrovare la felicità? La risposta di Diderot non è chiara, anche perché quell'uomo artificiale, scatenatore del conflitto, non è una radicale alterità dell'uomo naturale, ma una lenta e in fondo necessaria evoluzione storica graduale di quell'uomo non civilizzato, che si presenta, come scrive Diderot, certo come un "insieme di molle disperse ed isolate", che bisogna ricomporre in una macchina funzionante, nella quale la materialità si ritrovi ricondotta sotto il controllo della ragione, ma insieme anche come essere che ha in sé un "germe de socialité".

Solo che, mentre il lavoro manuale, ricostruito e recuperato nella sua interezza durante tutto il faticoso percorso dell'*Encyclopédie*, si presentava a Diderot come lo strumento concreto per realizzare l'utopia felice nel micro-spazio della bottega artigianale, questo lavoro non alienato era già minacciato dall'avanzata inarrestabile delle grandi manifatture, nelle quali, come abbiamo visto, quell'utopia non era certo realizzabile, anzi di essa queste manifatture erano la triste ma concreta contestazione.

L'operazione di smontaggio, ricostruzione e funzionamento degli strumenti meccanici sotto il controllo della mano-ragione, che si presentava come la proposta di quell'ideale punto intermedio tra *sauvagerie* e *civilisation*, dove l'entusiasmo sociale avrebbe dovuto diventare concreta trasformazione della società, rivelava, alla fine del percorso, tutta la sua ambiguità. Solo che Diderot non la vuol riconoscere. "Tant pis pour l'histoire", scriverà a Grimm nel maggio del 1781, prendendo le difese di Raynal. L'incapacità di proporre, contro la storia, il coraggio dell'utopia, è solo di coloro — scrive Diderot — che "sono incapaci di azioni eroiche, ma sono incapaci solo perchè le disprezzano". La speranza non è dunque abbandonata, ma è resa inutile consegnata, com'essa è, alla "leggenda dorata dell'artigianato", dove non v'è traccia alcuna del male sociale.

Note

1. J.B. LE ROND D'ALEMBERT, *Discorso preliminare*, cit. dalla trad. di P. Casini della *Enciclopedia*, Laterza, Bari 1968, p. 105.

2. R. BARTHES, *Les planches de l'Encyclopédie, images, raison, déraison*, cit. dalla trad. it. nel *Prospetto* della ed. F.M. Ricci dell'*Enciclopedia*, Parma 1970, p. 2.

3. G. STIFFONI, *Introduzione a Collezione dell'Enciclopedia. Le Arti e i Mestieri*, Mazzotta, Milano 1980, p. 14.

4. Cfr. P. BAIROCH, *Rivoluzione industriale e sottosviluppo*, Einaudi, Torino 1963, pp. 10-11.

5. Cfr. R. MOUSNIER, *Progrès scientifique et technique au XVIII^e siècle*, Plon, Paris 1958, p. 443.
6. Cfr. *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, a cura di C. BORGHERO, Einaudi, Torino 1974, pp. XXIX-XXXII.
7. *Ibid.*, pp. XXXIV-XXXVI.
8. *Ibid.*, p. 176.
9. P. GOUBERT, *L'ancien régime. La società*, Jaca Book, Milano 1976, p. 270.
10. E. LABROUSSE, *Voies nouvelles vers une histoire de la bourgeoisie occidentale au XVIII^e et XIX^e siècle*, in *Atti del X congresso internazionale di scienze storiche*, (Roma 1955), Sansoni, Firenze 1957, p. 368.
11. P. VILAR, in *ibid.*, p. 519.
12. P. GOUBERT, *op. cit.*, p. 284.
13. R. BARTHES, *art. cit.* p. 7.
14. A. PONS, *Les planches de l'Encyclopédie et le problème de la technique au XVIII^e siècle. Préface à la réimpression des planches de l'Encyclopédie*, Au Cercle du livre précieux, Paris 1964, p. XVI.
15. Cfr. J. PROUST, *Diderot et l'Encyclopédie*, Colin, Paris 1962, p. 167.
16. Cfr. G. FRIEDMANN, *L'Encyclopédie et le travail humain*, in "Annales de l'Université de Paris", n° espec., oct. 1952, p. 129.
17. R. BARTHES, *art. cit.*, p. 6.
18. Cfr. G. FRIEDMANN, *art. cit.*, p. 133.