

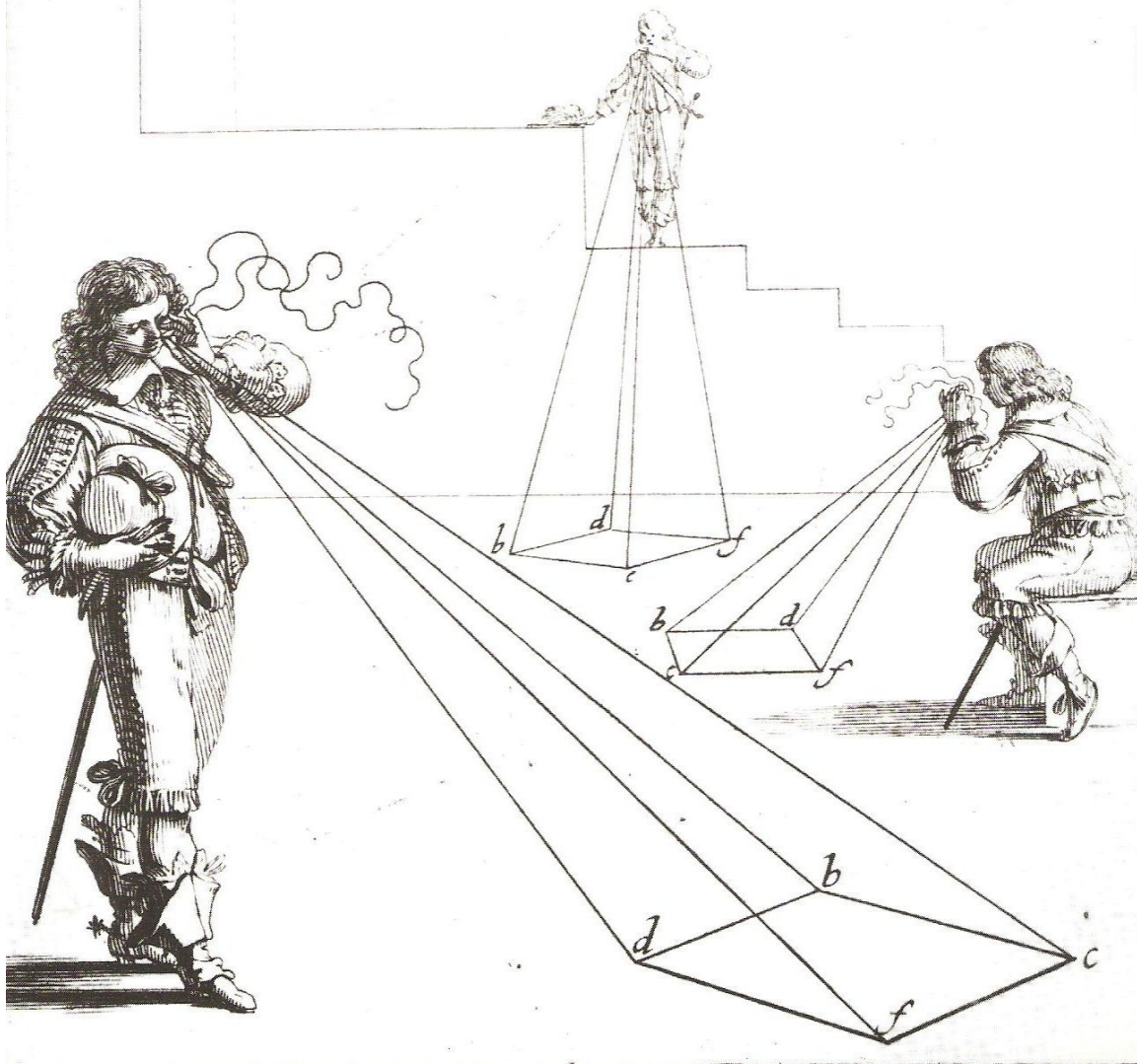
ISSN: 2036-6558

Lo Sguardo

rivista di filosofia

*Prospettive
sul Seicento*

II, 2010 n. 2



Redazione

SIMONE GUIDI
LORENZO CIAVATTA
MARZIA CACIOLINI
FRANCESCO JACOPO FALÀ
MATTEO GARGANI
VERONICA REGOLI
LUCA VIGLIALORO

Lo Sguardo
rivista elettronica di filosofia
ISSN: 2036-6558
www.losguardo.net
redazione@losguardo.net

Alberto Gaffi Editore

Anno II
Febbraio-Marzo 2010

n. 2

Sommario:

Articoli e Interviste:

L'eredità cartesiana - *Conversazione con Giulia Belgioioso*
a cura di Simone Guidi

Dis/simulations - *intervista a Jean-Pierre Cavaillé*
a cura di Marzia Caciolini

Acrotismo Cameracense, Giordano Bruno - *Intervista a Barbara Amato*
a cura di Lorenzo Ciavatta

Descartes: le théâtre des passions
di Philippe Hamou

Marchingegni e prospettive curiose nel loro rapporto con il cartesianesimo
di Geneviève Rodis-Lewis

Recensioni:

Horst Bredekamp, Galilei der Künstler (Zweite, korrigierte Auflage) - di
Stefano Arena

Igor Agostini, L'infinità di Dio. Il dibattito da Suárez a Caterus - di Simone
Guidi

Eventi:

**Visioni Celesti. Scienza e lettura degli astri a Roma, 21 dicembre '09 - 31
marzo '10** - di Veronica Regoli

Editoriale

Siamo onorati di poter aprire il secondo numero de “Lo Sguardo” con uno speciale ringraziamento a Luce Irigaray per l'augurio e l'attenzione che ha riservato alla nostra iniziativa. Presentando, a tre mesi dall'esordio, un numero integralmente incentrato sul diciassettesimo secolo, ci sembra inoltre di iniziare ad intravedere alcuni dei traguardi che ci proponevamo, tra i quali quello, appunto, di organizzare “monograficamente” le nostre uscite. Sulla medesima linea, il prossimo numero, previsto per maggio-giugno 2010, sarà interamente dedicato a questioni di filosofia contemporanea.

Ringraziamo la Professoressa Giulia Belgioioso per la preziosa intervista che ci ha concesso riguardo la recente edizione, a sua cura, di *Tutte le Opere* di Descartes, così come Jean-Pierre Cavallé, che ha accettato di discutere con noi su una questione, quella delle strategie di “dissimulazione”, che la sua ricerca ha esplorato in maniera magistrale. Completa questo trittico di conversazioni cinque-secentesche la lunga intervista-saggio nella quale Barbara Amato approfondisce le scelte salienti della prima edizione italiana dell'*Acrotismo Cameracense* di Giordano Bruno.

Ringraziamo inoltre la *Société d'Étude du XVIIe siècle* per averci permesso di pubblicare online, tradotto in italiano, lo storico articolo di Geneviève Rodis-Lewis, *Machineries et perspective curieuses dans leur rapports avec le cartésianisme*, che già nel 1956 sottolineava la stretta relazione concettuale del cartesianesimo con il “meraviglioso” barocco. Con questa iniziativa desideriamo inaugurare un ciclo di traduzioni filosofiche, finalizzato a rendere facilmente reperibili in rete, tradotti, saggi e articoli ancora d'attualità. L'articolo di Philippe Hamou, *Descartes: le théâtre des passion*, ribadisce, secondo una prospettiva differente e piuttosto originale – quella del “teatro della percezione” la vicinanza di Descartes con l’“estetica” del suo tempo.

In linea con il proposito di offrire al lettore una panoramica dell'editoria filosofica internazionale, abbiamo ritenuto necessario ampliare l'area *Libreria* aggiungendo una sezione dedicata alle pubblicazioni recenti tedesche.

Buona lettura.

La Redazione.

Un augurio alla nostra rivista **da Luce Irigaray**

"Sono molto lieta di sapere che dei giovani fanno ormai progetti intellettuali a due voci. Più che discorsi sulla condivisione è la condivisione nella differenza che può far progredire la nostra cultura verso più giustizia, pace e felicità – prima fra l'uomo e la donna, e poi fra tutte le sorti di diversità. Suggestirei di praticare spesso il dialogo nella vostra rivista e di osservare a questo proposito sia il modo differente di esprimersi che i valori promossi dall'uno e dall'altro sesso.

Penso anche che il vostro progetto comune rappresenta un'opportunità di tornare a un'identità più globale senza fermarci a un livello mentale, come è stato troppo spesso il caso nella nostra tradizione occidentale. Creare ponti fra l'uomo e la donna ci richiede di creare ponti fra le tradizioni più maschili e quelle più femminili, fra l'Occidente e l'Oriente, per esempio, che hanno più cura della vita, dell'amore, anche verso tutti gli esseri viventi, e che sono in grado di passare dalla natura al divino attraverso una cultura del respiro, una cosa che noi abbiamo sfortunatamente dimenticato."

Luce Irigaray

Articoli e Interviste

L'eredità cartesiana Conversazione con Giulia Belgioioso

a cura di Simone Guidi

Introduzione

La pubblicazione per Bompiani, a cura di Giulia Belgioioso, dell'intero *corpus* cartesiano, realizza l'ambizioso proposito di fornire al grande pubblico, tradotti e con testo a fronte, tutti gli scritti di Descartes. Il medesimo gruppo di lavoro, formato dalla curatrice e da Igor Agostini, Francesco Marrone e Massimiliano Savini, completa così lo sforzo editoriale - e ancor prima filologico ed interpretativo - intrapreso quattro anni prima, insieme a Franco Aurelio Meschini e a Jean-Robert Armogathe, con la pubblicazione dell'epistolario completo del filosofo francese (Bompiani 2005). Un'edizione destinata ad entrare in breve tempo tra i classici e il cui merito, tra gli altri, è di promuovere un ripensamento dell'eredità cartesiana che contempli anche testi finora considerati "minori". Dedicando due tomi distinti alle opere editate dallo stesso Descartes e a quelle pubblicate postume, essa rimarca e consegna inoltre al grande pubblico l'esistenza di due divergenti diffusioni del cartesianesimo: una di cui il regista è il filosofo stesso e una di cui l'autore è Clerselier.

Il volume delle *Opere* date alle stampe dallo stesso Descartes raccoglie *Discorso e Saggi*, le *Meditazioni con Obiezioni e Risposte*, l'*Epistola a Dinet*, l'*Epistola a Voetius*, i *Principi della filosofia*, le *Note contro un certo programma* e le *Passioni dell'anima*. Quello delle *Opere postume* comprende invece, in ordine cronologico di pubblicazione, tutti gli altri scritti cartesiani, inclusi gli *Estratti da Baillet*, l'*Inventario di Stoccolma* e testi di rara diffusione, come la *Licenza di Diritto* o il

“balletto” la *Nascita della pace*. Tutti i documenti, la cui traduzione è stata condotta secondo il testo, riprodotto a fronte, delle più accreditate edizioni (con attenta revisione dell’edizione nazionale francese Adam-Tannery), sono stati sottoposti ad uno scrupoloso e aggiornato impegno di traduzione e interpretazione, garantito dalla lunga esperienza dei curatori in fatto di congiunzione tra filosofia e filologia.

Abbiamo avuto l'opportunità di discutere delle linee generali di questo lavoro, nonché di alcune scelte specifiche, con la curatrice, Giulia Belgioioso.

Intervista

Lo straordinario lavoro editoriale, storico, filologico, ma anche interpretativo che avete intrapreso in questi anni sul corpus cartesiano, e che ora vede il suo risultato in questa nuova edizione delle opere di Descartes, rappresenta un'impresa di notevole difficoltà, non priva, oltretutto, di qualche rischio.

Il nostro tentativo è stato quello di fornire, tanto allo studioso quanto allo studente, una versione italiana e aggiornata del *corpus* cartesiano che, credo, svolgerà un ruolo di primo piano anche in campo internazionale. Si è trattato di un lavoro di gruppo, che ha richiesto dieci anni e per il quale è stato necessario un grande affiatamento e una continua coordinazione. I giovani assegnisti e ricercatori che sono stati coinvolti nella realizzazione del progetto si sono giovati della consulenza di esperti di livello internazionale – francesi e non solo – con i quali hanno potuto discutere scelte interpretative e traduttive.

Tra l'esegesi testuale in senso stretto e una più ampia interpretazione filosofica si pone ovviamente un rapporto circolare, nel quale è necessario addentrarsi con attenzione. E questa è una delle insidie maggiori di un *corpus*, quello cartesiano, spesso esplorato solo parzialmente; (e per lo più sempre nei medesimi testi) e in non pochi casi tramandato in traduzioni tanto infedeli quanto influenti.

Un'imprecisione decisiva che ricorre in tutte le edizioni, ad esempio, riguarda un passo della *Seconda Meditazione* ["Nondum vero satis intelligo *quisnam* sim ego ille qui jam necessario sum"] in cui il *quisnam* (letteralmente un "chi") impiegato da Descartes è stato unanimemente tradotto con "che cosa", a vantaggio di un'interpretazione "sostanzialista" della meditazione e del modello di *ego* che vi si proponeva. Errore che ovviamente nella nostra traduzione abbiamo emendato.

Avendo condotto quest'impresa su *tutti* i testi di Descartes, compresi quelli di medicina, biologia e fisica, abbiamo avuto l'opportunità di riscontrare l'uso di alcuni termini in contesti differenti e correggere o meno, su questa base, la nostra traduzione. D'altra parte la discendenza diretta della nostra lingua dal latino ci è venuta incontro in questo senso, permettendoci (al contrario, ad esempio, dei francesi, che si sono trovati talvolta costretti a tradurre con un singolo vocabolo – paradigmatico il caso di *esprit*, su cui più volte ha richiamato l'attenzione Tullio Gregory – un ampio spettro di termini latini quali *mens*, *animus*, *ingenium*; o, addirittura, ricorrendo a

perifrasi, non sempre felici) di adottare il corrispondente diretto in italiano, certamente fedele all'originale. Questa attinenza minuziosa ai testi è forse andata a scapito della musicalità e a volte alla “modernità” della traduzione, che presenta di tanto in tanto qualche “durezza” volutamente lasciata insoluta a vantaggio della fedeltà.

D'altronde lo stesso Descartes ha considerato a fondo il linguaggio, e con esso il passaggio dal pensiero alla sua espressione. Proprio per la celebre attenzione che egli ha riservato all'esattezza del contenuto, ancor prima che alla piacevolezza della forma, quelle del filosofo francese vanno ritenute scelte lessicali consapevoli, sulle quali vige una rigorosa vigilanza terminologica. Poiché l'espressione deve essere il più possibile aderente al messaggio e poiché lo stesso Descartes è consapevole che nella traduzione, data la presenza di un intervento esterno sul linguaggio ancor prima che sul contenuto, lo scarto tra pensiero e lingua si raddoppia, abbiamo cercato di rendere il nostro lavoro meno invasivo possibile.

Rimanendo sui particolari del vostro lavoro, anche la scelta di lasciare il termine “mathesis” invariato nella traduzione dice molto su questa esigenza di evitare, fin da principio, ingerenze interpretative.

Si tratta certamente di una di quelle scelte “tecniche” riguardo alle quali la traslitterazione diretta è la soluzione più felice. La parola “mathesis” non individua direttamente la “matematica”: essa illustra un concetto più complesso e più articolato nel tempo, che solo l'originale latino (che a sua volta risponde al greco) ci restituisce appieno. Un approccio filologico si è certamente reso utile, d'altronde, nello sbrogliare il tessuto molto fitto dei testi cartesiani. Descartes è notoriamente il filosofo della chiarezza e senza dubbio, se lo confrontiamo alla gran parte dei suoi contemporanei, abbiamo una conferma di questo. Tuttavia il suo fraseggio, tanto in latino che in francese, è a volte molto complesso e intreccia ininterrottamente subordinate e coordinate: talvolta abbiamo frasi che hanno la lunghezza di una o due pagine. Un intrico concettuale e lessicale che è doveroso esplorare con cautela. Le opere da lui stesso pubblicate in vita evidenziano la grande cura che Descartes dedicava ai suoi scritti. Nelle *Lettere*, per citare un aneddoto, lo troviamo piuttosto contrariato da un editore olandese che pretendeva di correggere il testo francese. Descartes, con l'ironia un po' pungente che lo caratterizza, osserva: «Quanto al resto

non mi preoccupo di riformare l'ortografia francese, né vorrei consigliare a qualcuno di impararla da un libro stampato a Leida. Ma se debbo qui dire la mia opinione, credo che se si seguisse esattamente la pronuncia, si darebbe agli stranieri, nell'apprendimento della nostra lingua, una facilità maggiore del fastidio che l'ambiguità di alcuni equivoci porta a noi e a loro: le lingue si formano, infatti, parlando piuttosto che scrivendo» (*A Mersenne*, 15 novembre 1638).

Un'altra scelta molto significativa è quella di dedicare due volumi distinti alle opere pubblicate in vita dallo stesso Descartes e alle opere postume. Una vera e propria presa di posizione riguardo ai presupposti a partire dai quali leggere questi testi.

Distinguendo tra queste due “tipologie” del testo cartesiano, quelle postume e quelle pubblicate in vita, abbiamo inteso segnalare uno iato che si apre nella fortuna della filosofia cartesiana. C'è un cartesianesimo opera diretta di Descartes e ce n'è uno che ha inizio quando incominciano a circolare in un pubblico più vasto di quello dei suoi amici e sodali altre sue opere. Basti pensare alla straordinaria influenza esercitata da un'opera come le *Regulae*, di cui né nelle opere edite né nell'epistolario, si trova traccia e che, quando nel 1701 viene pubblicata, cambia radicalmente l'interpretazione di Descartes. E il medesimo destino delle *Regulae* hanno avuto le opere di anatomia e di medicina, come l'*Homme* e la *Descrizione del corpo umano*.

Ho avuto in passato l'occasione di sottolineare l'esistenza di un'alternativa diffusione del cartesianesimo, di cui il regista è Clerselier. Sebbene su quest'ultimo scarseggino i dati storici, analizzando il tipo di strategia che ha messo in atto per la diffusione e la ricezione degli scritti di Descartes, abbiamo il ritratto di un personaggio straordinario, sempre attivamente presente sulla scena culturale di quegli anni e molto più influente, in questo senso, di quello che Garin definiva il “pio Baillet”. E' Clerselier a mostrare a Leibniz gli appunti personali di Descartes (oltretutto occultandone una parte) o a intervenire nel caso di una prima e timida edizione olandese di alcuni scritti postumi, segnalando l'imprecisione della traduzione. Ma soprattutto è lo stesso Clerselier ad essere in possesso delle minute dell'epistolario cartesiano e a selezionare le lettere da dare alle stampe. A questo proposito egli manifesta un intento preciso di rielaborare a suo piacimento questi documenti, sovvertendone

l'ordine cronologico e dislocandoli a volte dal loro contesto originale. Negli stessi anni in cui manipola le lettere, Clerselier dà inoltre alle stampe il *Mondo*, l'*Homme* e la *Descrizione del corpo umano*, ribadendo una volta di più, riguardo al *corpus* cartesiano, la sequenza temporale da lui impartitagli.

Per venire ai giorni nostri, l'edizione Adam-Tannery rappresenta senza dubbio il risultato di un lavoro scrupoloso, che tenta un primo riordinamento cronologico degli scritti postumi. Tuttavia, su questo punto, la questione sembra ancora aperta. Ad oggi, infatti, dobbiamo riconoscere di non poter stabilire con esattezza qual è, in questi inediti, l'apporto di Descartes e quale invece quello dei suoi editori. Perciò dobbiamo considerare tutte le ricostruzioni, più o meno attendibili che siano, come il risultato di un'interpretazione fornita a partire da dati *interni* ai testi (ovvero prendendo in considerazione gli argomenti affrontati), ma non sulla base di riscontri storici oggettivi. A partire da queste considerazioni abbiamo scelto di editare le opere postume secondo il loro ordine di pubblicazione, rispettando la sequenza cronologica con la quale sono state trasmesse e sottoposte al grande pubblico. Nonostante le iniziali perplessità, gli stessi consulenti e collaboratori francesi hanno apprezzato questa nostra scelta, che vuole quindi indirizzare l'attenzione sulle differenze, ancor prima che sulle somiglianze, tra gli scritti curati da Descartes per la pubblicazione e gli inediti.

Il vantaggio di un'edizione dell'intero corpus cartesiano è anche quello di sottoporre ad un pubblico vasto ed eterogeneo opere certamente poco frequentate del filosofo francese, come il Compendio di musica, le Note contro un certo programma, l'Epistola a Voetius, la Descrizione del corpo umano, etc. Quali effetti secondo lei può avere la rilettura di questi testi nel panorama interpretativo contemporaneo?

Credo che Descartes non abbia del tutto accantonato queste opere cosiddette “minori”, molte delle quali, pur rimaste inedite, sono state rimaneggiate dal filosofo francese che le ha poi mano a mano incorporate, a volte letteralmente, nei testi di maggior respiro, o rivisitate in funzione di essi. La ricostruzione dell'origine e della rilevanza di questi testi è oggi possibile con più puntuali strumenti, per primo quello di una rinnovata consapevolezza storica, che prevenga quei fraintendimenti e quelle sovrapposizioni che ne hanno finora inquinato la lettura. Celebre il caso del *Mondo* poi incorporato nella quinta parte del

Discorso. Ci sono poi alcuni di questi testi, come le *l'Epistola a Voetius*, o *l'Epistola a Dinet*, che sono stati erroneamente considerati scritti riguardanti controversie e sottovalutati nel loro valore filosofico. Eppure essi dimostrano una volta di più che Descartes impugna la penna sempre per stilare un bilancio del suo pensiero. Se oggi, come ci auguriamo che accada, questi testi verranno ripresi, probabilmente saranno di grande utilità per un ripensamento complessivo e per nuovi bilanci, sia a riguardo di Descartes, sia a riguardo della stessa filosofia moderna. La scommessa di fondo è insomma che queste opere possano dare un nuovo impulso agli studi.

La nostra edizione si affianca, nel panorama contemporaneo e internazionale degli studi cartesiani, al lavoro, parziale, compiuto in Olanda, dove sono state pubblicate le lettere del 1643 e l'epistolario con Regius, e, in Francia, al progetto dell'editore Gallimard di pubblicazione delle *Oeuvres complètes*, avviato nel 2009 da Denis Kambouchner con l'edizione del terzo volume (*III. Discourse de la Méthode et Essais*). Quanto alle interpretazioni, se tralasciamo la filosofia analitica - che, come il pensiero debole degli anni '70, più che interpretare Descartes, spesso combatte con la sua caricatura - la punta più avanzata degli studi cartesiani è sicuramente quella francese fenomenologica. Penso in particolare al lavoro di Jean-Luc Marion, che ha in preparazione un terzo volume di *Questions cartésiennes* dedicato al tema della corporeità, e che ritengo in grado di apportare agli studi un lavoro strettamente filosofico sul testo. Tuttavia si tratta di risultati difficilmente traslabili. Questa nostra edizione si propone di essere uno stimolo per nuove interpretazioni anche in Italia. Per questo abbiamo cercato di fornire una traduzione neutrale, che fornisca al lettore un materiale assolutamente scevro da sovrapposizioni. Quanto a me e al gruppo di studiosi che con me ha realizzato questa impresa, posso dire che abbiamo in progetto di realizzare una biografia intellettuale di Descartes che integri alcune recenti acquisizioni.

Una tendenza certamente rilevante, che negli ultimi tempi ha caratterizzato gli studi sul cartesianesimo, è il tentativo di riavvicinare Descartes al proprio tempo, alle cosiddette "culture barocche". Da questo punto di vista dobbiamo registrare un superamento, o come minimo un ripensamento, dell'immagine hegeliana di Descartes come "eroe della modernità", del filosofo che rompe i rapporti con la sua epoca e avvista per la filosofia territori inesplorati.

In molti casi Descartes è stato proposto come termine o principio di una “metanarrazione” della filosofia. Ricordo a questo proposito la celebre frase di Liard, che sentenziava “alla fine arriva Descartes”; un giudizio che si immette, appunto, nel solco tracciato da Hegel. D'altra parte riscontriamo anche una tendenza inversa, che sulla scorta di Gilson ha tentato di schiacciare la novità cartesiana sulla tarda scolastica. Non condivido queste posizioni, né le letture che ne derivano. Oggi del resto, così come sono state proposte, sarebbero irripugnabili. Si tratta al contrario di inscrivere Descartes dentro una rete di relazioni nella quale lui stesso si è posto e che comprendeva l'intero panorama culturale del primo Seicento. Estrapolati dal loro contesto molti tratti e passaggi del pensiero cartesiano, che affondano le loro radici nel quadro storico-culturale del tempo, divengono assolutamente incomprensibili. Non bisogna dimenticare che il filosofo francese è maturato non soltanto mediante un serrato dialogo con i suoi estimatori ed amici, ma anche istituendo un continuo confronto con i suoi oppositori, e tra questi troviamo sia i matematici Fermat e Roberval, sia soprattutto gli scolastici.

A questo proposito è forse significativo sottolineare come si possa parlare, a proposito delle opere che Descartes pubblica, di una vera e propria *strategia* messa in atto da nei confronti dei suoi interlocutori. Le *Meditazioni* non sono ancora state pubblicate che già Descartes progetta un manuale, i *Principi*, che diffonda la sua filosofia nelle scuole, in particolare quelle dei gesuiti. Ed anche su questo fronte, ossia in questa stessa esigenza di far comprendere e rendere condivisibile il proprio pensiero, che dobbiamo considerare Descartes estremamente informato e attento alla cultura del suo tempo. Così, sia l'epistolario, sia le dispute con gli obiettori, delineano il medesimo ritratto, quello di un uomo del tutto consapevole della portata innovativa del proprio discorso, e soprattutto dell'importanza che questa novità riveste nel panorama dell'epoca. Comprendere questo aspetto ci permette di ricostruire con completezza la “strategia” di Descartes, evitando di ingigantire il suo rapporto con il vecchio e con il nuovo.

Dis/simulations - Intervista a Jean-Pierre Cavaillé

a cura di Marzia Caciolini

Jean-Pierre Cavaillé è *maître de conférence* presso l'EHESS (Parigi). I suoi studi riguardano la storia della filosofia moderna con particolare attenzione alle controversie religiose, intellettuali e politiche nell'Europa della prima età moderna. Nel 1990 ha conseguito il dottorato in storia con la tesi *Le monde de Descartes. Situation et enjeux de la fable du monde*, all'École des Hautes Études des sciences sociales. Tra le sue opere: *Descartes, la fable du monde*, Vrin-EHESS, Paris, 1992; traduzione e curatela di Giordano Bruno, *L'infinito, l'universo e mondi (De l'infini, de l'universe et des mondes)*, Les Belles Lettres, Paris, 1995; traduzione, presentazione e note del *De Sapientia Veterum* (La Sagesse des Ancies) di Francis Bacon, Vrin, Paris, 1997; coordinazione e realizzazione dell'apparato critico (in collaborazione con Didier Foucault) del n° 12 della rivista «Kairos», dedicata a Giulio Cesare Vanini, Toulouse, 1998; *Jean Chapelain, La lecture des vieux romans* (presentazione, note e revisione del testo originale), éditions Paris-Zanzibar, Paris, 1999; *Philosophe antichrétien, manuscrit anonyme de la bibliothèque de l'Arsenal (XVIIe siècle)* (revisione del testo originale, note e postfazione), Paris, Les Amis de Paris-Zanzibar, 2001; *Dis/simulations. Religion, morale et politique au XVIIe siècle. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto*, éditions Champions, 2002; *L'Antre des nymphes. Textes de François La Mothe Le Vayer, Adrien de Montluc et Claude le Petit* (presentazione e adattamento al francese moderno), *Anarcharsis*, Toulouse, 2004; Direzione e presentazione del n° 39 di *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*: «Écriture et prison au début de l'âge moderne», aprile 2007.

M. Cavaillé, nous sommes très heureux de pouvoir publier, dans notre numéro dédié au XVII^e siècle, votre opinion sur l'une des pratiques les plus caractéristiques de ce siècle: la dissimulation. Or, est-ce qu'il y a une définition précise de la dissimulation? Et quels sont les qualités qu'on doit nécessairement lui attribuer, et celles qui sont lui étrangers?

Il existe entre XVI^e et XVII^e siècle plusieurs définitions disponibles de ce que l'on entend, dans les textes, par dissimulation : le mot signifie parfois toute sorte de ruse, de feintise, de tromperie et est quasiment un synonyme de « simulation », chez Montaigne par exemple ; il signifie aussi souvent quelque chose de très proche de la « *toleratio* » dans le droit canon : par la « *dissimulatio* » une autorité (puis par dérivation tout un chacun) fait semblant de ne pas voir ce qu'elle voit pourtant, parce qu'elle n'a pas les moyens d'intervenir *hic et nunc* (en ce sens la *dissimulatio* est temporaire et ceux qu'elle concerne, ne perdent rien pour attendre !) ; enfin elle décrit les procédures permettant de cacher, de tenir secrètes, les choses que l'on ne veut pas révéler, mais sans mentir. C'est ce sens qui sans aucun doute prévaut au XVII^e siècle.

Dans votre ouvrage, vous séparez la dissimulation et la simulation par un "/". Qu'est-ce que signifie cette "/"? Est-ce qu'il y a une différence ontologique entre ces deux opérations?

Le signe de séparation que j'ai utilisé dans le titre renvoie à une disjonction fondamentale qui est d'abord morale et logique, mais à laquelle il est possible de donner en effet un sens ontologique. Dans le troisième sens que j'ai proposé de la dissimulation, les deux notions de simulation et de dissimulation apparaissent en effet complémentaires et répondent généralement à la définition suivante fortement inspirée de la logique aristotélicienne : « on dissimule ce qui est et l'on simule ce qui n'est pas » (Accetto), ou encore : « dissimuler consiste à faire comme si ce qui est n'était pas et simuler à faire comme si ce qui n'est pas est quelque chose ». Accetto, dans son fameux traité de la *Dissimulation honnête*, prend l'exemple d'Énée chez Virgile qui simule l'espoir sur son visage et dissimule sa douleur : le héros n'a pas d'espoir au moment où il en manifeste pourtant les signes (il « est » en réalité désespéré, et son espoir n'est qu'une pure apparence et, de ce point de vue, « n'est rien »), par contre il est véritablement dans un état de douleur mais il n'en montre rien, n'en donne aucun signe. Pour Accetto, cette distinction a

d'abord et avant tout une valeur morale : la dissimulation peut être honnête, car il est de nombreuses situations dans la vie pratique où il est licite et même moralement obligatoire de taire ou de cacher la vérité, alors qu'il est très difficile de justifier la simulation qui consiste à faire passer positivement le faux pour le vrai, les apparences pour la réalité et, en effet, le non-être pour l'être. La distinction de la dissimulation et de la simulation exprime bien d'abord un souci moral de partage et d'opposition entre des modes de conduite moralement défendables et d'autres indéfendables ou très difficile à défendre, mais la dimension métaphysique n'est pas absente, du reste tout à fait « classique », qui suppose la condamnation de la sophistique, consistant à faire passer le faux pour le vrai et le non être pour l'être. Cependant Accetto, comme d'autres auteurs, fait bien apparaître une aporie morale qui n'est pas sans incidences métaphysiques : est-il véritablement possible de dissimuler sans simuler ? Si Énée ne faisait pas semblant d'être confiant, il ne pourrait pas cacher sa tristesse... Ce par quoi l'on dissimule ce qui « doit » l'être peut-il relever d'autre chose que de la simulation mensongère et falsificatrice ? Peut-on, autrement dit, maintenir secrète la vérité, quand elle doit l'être, sans s'engager dans une entreprise de falsification ? Peut-on répondre à l'injonction morale et ontologique de la vérité, lorsqu'elle exige sa dissimulation (quand révéler la vérité reviendrait à la trahir, à la falsifier), sans s'engager dans la simulation, qui est toujours la substitution du non être à l'être et d'un semblant à la chose même ?

J'ai trouvé très amusante l'anecdote sur saint François dans l'introduction à Dis/simulation. Vous exposez, il me semble, une façon différente de concevoir la spiritualité, également par rapport à l'affirmation de saint Augustin «une chose est mentir, une autre cacher la vérité». Est-ce qu'il y a une affinité à la mystique?

Saint François aurait répondu à des sbires recherchant un voleur qui venait effectivement de passer et que le saint avec bien vu : « Il n'est pas passer par là » en enfonceant discrètement sa main dans sa manche. Cette anecdote est utilisée dans le cadre des très vives querelles autour de la licéité de l'usage des équivoques et des restrictions mentales. François en effet, dans le cadre de la « doctrine » des restrictions mentales qui admet l'usage d'énoncés mixtes (composés de paroles prononcées à voix hautes et d'autres à voix basses, ou bien de gestes comme c'est le cas ici), dont l'auditeur ne perçoit qu'une partie (celle prononcée

à voix haute), à condition que l'énoncé considéré en son entier, tel qu'il se présente à l'esprit de celui qui le compose, reste vrai. Il est vrai en effet que le voleur n'est pas passé par la manche de François ! Cette « doctrine », formalisée par Martin Azpilcueta (le docteur Navarra) repose sur la morale augustinienne qui condamne toute forme de mensonge et de simulation (laquelle – lorsqu'elle n'est pas explicite comme dans le cas des « fictions » du droit ou de la science – n'est rien d'autre que le mensonge par les actes), mais elle rend licites certaines procédures déceptives au titre de la dissimulation, du moment que l'accord de celui qui parle avec ce qu'il pense est conservée (condition de la vérité morale, le menteur consistant à dire le contraire de ce que l'on pense vrai). En ceci la « doctrine » des restrictions mentales, sans aucun doute, s'inscrit dans l'hérédité de la distinction établie par Augustin entre « taire la vérité », acte licite et même obligatoire en certaines occurrences (par exemple pour protéger un fugitif que l'on s'est engagé à protéger) et le mensonge, prohibé en toute circonstance. Mais c'est aussi au nom d'Augustin que sont condamnées, chez les protestants comme parmi les catholiques, les restrictions mentales, dès lors qu'elles sont considérées comme des mensonges en bonne et due forme. Pascal, dans les *Provinciales*, dit ainsi que les restrictions sont peut-être des vérités dites à voix basses mais en étant d'abord des mensonges prononcés à voix haute !

Il existe certainement, dans la manière dont ces procédures sont formalisées et discutées certaines affinités avec la « mystique », au moins au sens où la relation décisive (celle qui « décide » de la véridicité ou du mensonge), est en fait celle de la conscience subjective à Dieu et non son rapport à autrui (dont on ne peut nier qu'il est déceptif), de la même façon que le mystique, du fait de sa relation privilégiée et exclusive avec la divinité, est en porte-à-faux avec la dogmatique orthodoxes, les bienséances sociales et morales, l'institution ecclésiale voire même les devoirs dus à autrui. Certainement le « restricteur » (je l'appelle ainsi par commodité) et le mystique appartiennent à un même univers culturel et relève d'une même *forma mentis* ; surtout ils sont effectivement mis en cause de manière radicale à la même époque et pour des raisons similaires : si rien ne distingue dans la vie sociale le « restricteur » du « menteur » / « simulateur », rien ne distingue désormais plus les « vrais » et les « fausses » sainteté, les mystiques véritables des tartuffes imposteurs.

On peut voir qu'il y a un usage très récurrent du terme "dissimulation" (avec l'acception que vous en donnez) dans les

différents domaines du savoir, à partir de l'époque baroque. Je pense surtout au recours à l'expérience que les physiciens et les mathématiciens ont commencé à faire pour démontrer leurs thèses, et donc à l'utilisation d'une véritable simulation pour reproduire des phénomènes naturels. Quelle est la nouveauté de la dis/simulation dans le langage et le paradigme de la science au XVIIe siècle?

Il faut, me semble-t-il, distinguer deux plans : celui de la philosophie (et théologie) morale, c'est-à-dire le domaine de la pratique, et celui de la science, et donc des procédures cognitives et euristiques. Sur ce plan là, c'est la simulation ou « fiction » qui joue un grand rôle au moment de la révolution scientifique, dans l'élaboration de procédures euristiques, où le savant adopte des hypothèses littéralement fausses et présentées comme telles, à partir desquelles il lui est possible de dégager certaines vérités qu'il ne saurait atteindre autrement. Descartes, mais il n'est pas le seul, s'est employé à plusieurs reprises à théoriser ce type de procédures, dans ses travaux de physique, mais aussi dans ses recherches proprement métaphysiques. C'est ce qu'il explique de manière limpide dans ses Réponses aux Objections de Gassendi : « on prend ainsi des choses fausses pour véritables; afin d'éclaircir davantage la vérité ; comme lorsque les astronomes imaginent au ciel un équateur, un zodiaque et d'autres cercles, ou que les géomètres ajoutent de nouvelles lignes à des figures données ». C'est de la sorte qu'il justifie le recours, au titre du doute, à l'hypothèse du songe et d'une tromperie divine si fortement critiquée par son contradicteur. Mais cet usage de la fiction, chez Descartes, comme chez d'autres auteurs, est ainsi susceptible d'assumer une autre fonction, proprement dissimulatrice : l'usage raisonné et explicite de la fiction permet de dissimuler certaines audaces spéculatives qui ne manqueraient pas, sinon, de faire scandale. Je suis enclin, pour ma part, à penser qu'il en va bien ainsi avec la fameuse « fable du monde », la fiction de la formation d'un nouveau monde dans les espaces imaginaires laissés vacants par les cosmologues scolastiques selon les nouvelles lois de la mécanique : il s'agit bien d'une fiction expositive et euristique, et donc à ce titre d'une simulation, qui permet de déployer une cosmologie strictement mécaniste et en même temps de dissimuler l'enjeu de la démarche, qui est bien l'exposition du vrai système du monde impliquant le rejet sans appel de la cosmologie ptoléméenne et de la physique aristotélicienne.

L'Acrotismo Cameracense di Giordano Bruno

Intervista a Barbara Amato

a cura di Lorenzo Ciavatta

Introduzione

La collana dei *Supplementi* di Bruniana & Campanelliana ha recentemente accolto tra i suoi volumi l' *Acrotismo Cameracense* curato da Barbara Amato; prima edizione in italiano del *Camoeracensis acrotismus* di Bruno.

La traduzione dell'opera, effettuata dal latino, obbliga a sottolineare la serietà e la preparazione con cui l'analisi del testo è stata condotta. La curatrice, privilegiando un metodo che si avvale tanto di strumenti filosofici che filologici, rende pienamente i significati dei termini considerando l'utilizzo effettuatone da Bruno; tale operazione si concretizza nella stesura di esplicative note al testo in cui vengono avanzate proposte di traduzione difficilmente opinabili.

La Amato, nell'introduzione dell'opera, presenta al lettore un'esaustiva sintesi delle tematiche che sorreggono l'impianto teorico dell'*Acrotismo*. L'importanza di quest'ultimo, pubblicato a Wittenberg nel 1588 presso lo stampatore Zacharias Krafft, è presto chiarita con due precise osservazioni:

« Con un'esposizione rigorosa e serrata, l'*Acrotismus* racchiude in ottanta articoli la critica bruniana alla *Fisica* e al *De coelo* dello Stagirita, dando luogo ad un commento 'in negativo' che, seguendo fedelmente l'ordine dei testi, legge, interpreta e confuta in un'unica mossa i passi delle opere di Aristotele in cui si annidano i principali errori della sua filosofia naturale...]

[... Abbandonata la forma dialogica ed il volgare degli scritti londinesi, l'opera si presenta, dunque, come la prima enunciazione della fisica e della cosmologia bruniane nella lingua ufficiale della comunità scientifica internazionale, il latino, e

nella forma privilegiata dalle discussioni accademiche: le tesi.» [Acrotismo, pp. 11.]

Il testo tratta un tema fondamentale della riflessione filosofica di Bruno: la riabilitazione della fisica nei confronti della metafisica e l'individuazione del loro comune oggetto d'indagine nella *Natura*.

Per comprendere la rilevanza di una simile operazione concettuale si consideri questa breve riflessione: «Dopo aver elevato lo statuto epistemologico della fisica, svincolando il suo oggetto dalla dipendenza dalla materia sensibile, Bruno viene a sottrarre alla metafisica la possibilità di indagare sostanze trascendenti, separate nell'essere e nell'essenza dalla natura, le quali, soprattutto nell'interpretazione di Tommaso, costituivano l'oggetto specifico della metafisica. La separatezza degli oggetti della metafisica dalle sostanze della *physis* affermata da Aristotele viene letta, in questo luogo dell'*Acrotismus*, non come trascendenza ontologica, ma come distinzione logica e gnoseologica». [Acrotismo, pp.22]

Fissato questo assunto fondamentale, in pochissime pagine si articolano dettagliatamente la critica al concetto aristotelico di *vuoto*, di *movimento* e di *monstrum*, la delicata questione della *materia* e della sua divisibilità, l'incommensurabilità del moto rettilineo con quello circolare, la definizione di spazio inteso come infinito ricettacolo; in altre parole il testo potrebbe definirsi come il *manifesto* della riflessione bruniana sulla *Natura* in contrapposizione con la linea peripatetica dominante nelle accademie. I capisaldi concernenti la fisica precedentemente espressa nei *Dialoghi italiani* vengono ripresi nell'*Acrotismo*, sviluppati e chiariti in attesa d'essere poi definitivamente sistematizzati nella trilogia di Francoforte. Rispetto a quest'ultima l'opera, constatato il suo carattere fortemente anticipatore, sembrerebbe funzionare analogamente ad una chiave; strumento imprescindibile per comprendere nel dettaglio quelle nozioni, contemporaneamente metafisiche, geometriche e fisiche, che strutturano opere come il *De minimo*, il *De monade* e il *De immenso*.

Se l'accurato lavoro della Amato fornisce primariamente gli strumenti critici e il materiale per ulteriori approfondimenti della filosofia di Giordano Bruno, secondariamente contribuisce a rendere un'immagine dello stesso decisamente più veritiera e storicamente contestualizzata rispetto a quella proposta da alcuni ambiti della critica. Il punto della questione può essere sintetizzato domandandosi fino a che punto sia legittimo definire un autore come "precursore dei tempi". Non è infatti possibile

nascondere che, all'immagine del Bruno "mago" proposta da Frances Amelia Yates, alcuni ambienti abbiano reagito in modo decisamente antitetico proponendo quella del Bruno "scienziato". Premesso che nel gioco delle possibili interpretazioni quasi tutto è ammesso, sembrerebbe più confacente a rispecchiare una determinata realtà storica l'immagine di un Nolano intento a disfare teoreticamente, non certo per via sperimentale, il dominante impianto peripatetico all'epoca vigente nelle accademie; queste ultime così definite nell'*Acrotismo*:

«specialmente dove si hanno molte contese, molte confusioni, molte dispute, innumerevoli discordie, nulla di ordinato, nulla di chiaro, nulla di sicuro e dove, ad eccezione della comune denominazione, professione e scuola di provenienza, non vi è nulla di conforme. Quale indizio di falsità e cecità può mai essere maggiore di questa situazione in cui, a parte coloro che siano stati assoldati a pagamento o coloro che siano trattiene dal timore di un danno, tutti contraddicono tutti, ognuno è da solo, nessuno approva nessun altro in nessun modo e perciò tutti sono stolti di fronte al giudizio di tutti, tranne che di fronte al proprio?» [*Acrotismo*, pp. 50.]

L'invettiva di Bruno nei confronti della *volgare filosofia*, identificata con la corruzione dell'*unica verità* operata da un punto di vista metafisico/teologico dalla Chiesa e da quello fisico dai peripatetici/grammatici di cui le accademie traboccano, è costante in tutta la sua produzione; nello specifico contesto polemico dell'*Acrotismo* diviene elemento integrante del discorso, un appello a riscoprire concrete teorie fisiche da tempo cadute in oblio. Queste ultime si ritrovano puntualmente esposte nella sezione dell'opera intitolata *Asserzioni pitagoriche e platoniche inaccettabili per i peripatetici che noi approviamo e difendiamo* e, precisa la Amato in nota, le fonti cui Bruno attinge per queste 'asserzioni', oltre al *Timeo* e alle *Enneadi*, sono: Marsilio Ficino, Nicola Cusano e Cornelio Agrippa da Nettesheim.

Più che precursore di nuove teorie fisiche Bruno appare intento alla riscoperta e alla rielaborazione delle antiche, certo in modo meno riverente rispetto ad autori come Copernico, ma comunque lungi da quel sistema realmente scientifico che di lì a poco soppianderà il paradigma teorico/magico sostituendovi un metodo teorico/sperimentale fondato anche sull'utilizzo rigoroso, nonché apertamente criticato dall'autore dell'*Acrotismo*, di discipline come la geometria analitica e la trigonometria. D'altro canto già Koyré nel suo *Dal mondo chiuso all'universo infinito*

diffida dall'etichettare Bruno come uno *spirito moderno* e dal riconoscergli valore in senso stretto come *scienziato* [pp. 47].

Data l'importanza dell'opera e la serietà dello studio compiutone dalla Amato ne consigliamo la lettura, fondamentale per gli "addetti ai lavori", o per i semplici appassionati che si occupino del pensiero di Bruno.

Intervista

Il titolo dell'opera, Camoeracensis acrotismus, seu rationes articulorum physicorum adversus Peripateticos, nell'edizione da lei curata, è riportato come: Acrotismo Cameracense, le spiegazioni degli articoli di fisica contro i peripatetici. Quali le ragioni per cui ha preferito renderlo con il calco derivante dal latino piuttosto che scioglierlo con una locuzione della lingua italiana?

Come spiego nell'introduzione, il termine '*acrotismus*' è uno dei più peculiari e oscuri neologismi che costellano la lingua di Bruno. Tra le interpretazioni formulate dalla critica, la più convincente appare quella di Tocco, che fa derivare il termine dal titolo greco della Fisica di Aristotele (*Physike akroasis*), con il significato di 'conferenza', 'lezione' sulla natura. Com'è noto, infatti, la *Fisica* faceva parte delle opere acroamatiche, che servivano da supporto alle lezioni. Il testo di Bruno, nato dalla rielaborazione della conferenza accademica tenuta dall'autore nel 1586 a Parigi, presso il Collège de Cambrai, viene dunque presentato come una nuova lezione sulla natura che intende sostituirsi a quella di Aristotele. Quest'ipotesi trova sostegno nella suggestione che Bruno potrebbe aver ricevuto dalla lettura del *De revolutionibus orbium caelestium* di Copernico, cui l'*Acrotismo* fa sovente riferimento. Nella prefazione al testo, dedicata al papa Paolo III, l'astronomo polacco, avverte il pontefice del contenuto rivoluzionario del suo libro, presentando la propria teoria sul movimento della Terra, come un discorso ('*akroama*') che potrebbe suonare decisamente assurdo rispetto all'antichissima e acclamata cosmologia geocentrica. La concezione di Bruno, al pari di quella di Copernico, è un discorso di netta rottura con la tradizione che viene sottoposto al vaglio e alla discussione critica della comunità scientifica del proprio tempo, con l'auspicio che un pubblico *esoterico*, notoriamente immune dai pregiudizi del volgo, possa riconoscerne la validità. L'aspetto polemico è suggerito anche dalla latinizzazione del termine greco che ne amplia l'area semantica, richiamando a livello fonetico il latino *acer*, *acris* con il significato di aspro, pungente, ma anche vivace, veemente, violento. Il titolo dell'opera, coniato da Bruno a distanza di due anni dalla disputa del Collegio di Cambrai, evoca dunque l'acredine dell'orazione antiaristotelica e gli esiti tumultuosi in cui essa sfociò.

Data la pregnanza di significati del termine e con l'intento di valorizzare il neologismo bruniano, ho dunque preferito renderlo

in italiano con il calco ‘Acrotismo’.

Anche l’appellativo «camoeracensis», derivante da ‘Cambrai’, presenta ancora problemi esegetici. La sua collocazione nel titolo, tra «Iordani Brunì Nolani» e «acrotismus», rende ugualmente plausibili sia l’ipotesi che lo attribuirebbe all’autore sia quella che lo riferirebbe al titolo. Nella versione italiana ho scelto di attribuirlo ad ‘Acrotismo’ e non al Nolano, per richiamare l’attenzione del lettore alla circostanza della discussione accademica svoltasi al Collège de Cambrai, da cui il testo ha origine. Di conseguenza, ho reso anch’esso con il calco. Quest’operazione è stata anche favorita dalla presenza del sottotitolo, *seu rationes articulorum physicorum adversus Peripateticos*, che, esplicitando immediatamente l’argomento del testo, consente di non rinunciare a riprodurre la particolarità e l’incisività della lingua bruniana.

Nel testo originale l’orazione apologetica, che segue la lettera indirizzata da Bruno al rettore dell’università di Parigi Jean Filesac, è definita ‘excubitor’; come spiega la decisione di tradurre il termine con ‘nunzio del risveglio’?

Il termine è presente anche in altre opere bruniane, come ad esempio nell’*Ars reminiscendi*, dove troviamo la seguente espressione: «Philoteus Iordanus Brunus Nolanus [...] dormitantium animorum excubitor». Dalle accezioni esaminate, risulta che con ‘excubitor’ (lett.: ‘sentinella’) Bruno intenda colui che, in opposizione alla moltitudine, non si conforma acriticamente alle opinioni diffuse del proprio tempo, ma mantiene uno spirito lucido e vigile che gli consente di discernere sempre il vero dal falso. Come una sentinella preposta a salvaguardia della verità, egli ha il compito di risvegliare la moltitudine dei ‘dormienti’ dal sonno della ragione, annunciando il giorno, l’inizio di una nuova epoca di luce e discernimento, contrapposta all’oscurità dell’epoca attuale. In più luoghi delle sue opere Bruno si presenta come ‘Mercurio’, ‘nuncio di Dei’, messaggero di una verità antica e divina, che deve aprire gli occhi agli uomini e inaugurare una nuova epoca. Una traduzione letterale in questo caso avrebbe vanificato la pregnanza del termine e svilito il ruolo di cui il filosofo si sente investito. Il termine ‘nunzio’ – non estraneo al lessico bruniano –, ha inoltre il pregio di evocare immediatamente l’idea di un messaggio rivoluzionario, con inevitabile richiamo al *Sidereus nuncius* di Galilei.

*Nel I articolo, di quelli concernenti il primo libro della Fisica, Bruno riprende le parole di Aristotele nell'intento di dimostrare come gli stessi peripatetici non abbiano compreso gli intenti dello Stagirita. Quest'ultimo sostenerrebbe che: «poiché la scienza verte sulla natura; poiché lo studio riguarda la natura; ciò sembra condurre a quella che è la conoscenza descrittiva della natura; perché per noi il procedimento dimostrativo ha ad oggetto la natura.» [Cfr. *Acrotismo*, pp. 68]. Nel testo latino è possibile leggere 'methodus' invece di 'procedimento dimostrativo'; quali le ragioni del cambiamento?*

La critica della dottrina aristotelica condotta da Bruno nell'*Acrotismo* ha per obiettivo non solo la dimostrazione della falsità della filosofia della natura dello Stagirita, ma anche la denigrazione dei peripatetici, i quali non hanno saputo cogliere gli aspetti veritieri del discorso aristotelico. Le loro interpretazioni hanno dunque moltiplicato gli errori del maestro, contribuendo alla diffusione di una dottrina insostenibile, che ha smarrito anche le esatte intuizioni originarie. In particolare, il primo articolo dell'*Acrotismo* si sofferma su una questione epistemologica di grande rilevanza: la definizione dell'oggetto della fisica. Bruno concorda con Aristotele nell'identificare l'oggetto della fisica nella 'natura', e non negli enti fisici, come pretenderebbero i peripatetici. Soltanto la natura, infatti, in quanto sostanza immobile e indiveniente dei corpi, può essere sottoposta all'analisi scientifica, mentre i singoli enti naturali – particolari e mutevoli – sfuggono a qualsiasi tentativo di definizione e speculazione teoretica. Essi possono essere colti da una conoscenza descrittiva, empirica ('*historia*'), ma non dalla scienza, che, come Aristotele aveva correttamente inteso negli *Analitici posteriori*, è una conoscenza *per demonstrationem*, ossia un sapere universale e necessario, frutto del procedimento sillogistico. In questo senso lo Stagirita aveva classificato i suoi libri di fisica come scienza della natura, distinguendoli dai suoi trattati sugli animali, sulla botanica, sulla meteorologia e sull'anima, definiti '*historiae*'. Trascurando questa distinzione terminologica, gli aristotelici avevano ridotto la fisica ad una conoscenza empirica degli enti naturali. Volendo esplicitare tale problematica epistemologica, ho ritenuto opportuno tradurre 'methodus' con 'procedimento dimostrativo', trovando un'ulteriore conferma a questa scelta nella prefazione del *De revolutionibus orbium caelestium* di Copernico, testo che – come

ho già ricordato – risulta molto frequentato da Bruno. In essa l'astronomo polacco, riferendosi a coloro che sostengono il geocentrismo aristotelico-tolemaico, afferma: «in processu demonstrationis, quam methodon, vocant».

In più di una circostanza ha sottolineato l'importanza dell'opera in relazione alla successiva trilogia di Francoforte pubblicata nel 1591. Nello specifico, quali sono gli argomenti chiave dell'Acrotismo che contribuiscono alla comprensione dei tre poemi latini? Quali quelli che eventualmente subiscono significative revisioni ed ampliamenti?

Pur conservando la propria autonomia e originalità rispetto al resto della produzione bruniana, l'*Acrotismo* rappresenta una fase di elaborazione di alcuni temi fisici e cosmologici che verranno più ampiamente svolti nella trilogia dei poemi latini. La letteratura ha evidenziato, ad esempio, come l'atomismo bruniano espresso nel *De minimo* trovi nello scritto di Wittenberg i suoi presupposti teorici. La critica alla divisibilità infinita della materia e della grandezza geometrica (art. XLII), così come l'affermazione che l'infinita sostanza universale sia costituita da «caos immenso o aria immensa o atomi infiniti» (art. VI), rappresentano le componenti embrionali della concezione discreta della grandezza corporea e geometrica. Aggiungo che l'*Acrotismo* non si limita ad anticipare semplicemente l'atomismo fisico e matematico, ma anche altri aspetti importanti della complessa teoria del 'minimo'. Mi riferisco, ad esempio, alla distinzione tra le qualità oggettive e le qualità soggettive della materia, che troviamo nel cap. X del primo libro del *De minimo*. Qui l'autore spiega mediante la struttura oggettiva della materia, formata da 'minimi assoluti' – ossia atomi privi di qualità corporee e invisibili all'occhio umano – l'origine della materia sensibile, qualitativamente differenziata in generi, specie e individui naturali, ciascuno dei quali ha una 'misura' minima: «non può esistere un bue più piccolo del minimo bue, né una mosca più piccola della minima mosca». L'identificazione del minimo con la 'misura', che costituisce il nucleo centrale dell'opera, trova nell'art. XXI dell'*Acrotismo* la sua prima formulazione, laddove si afferma che ogni specie vivente è delimitata da un massimo e da un minimo, per cui «sono maggiori i vermi nei quali si corrompe la carne del cavallo che quelli in cui si corrompe la carne del passero». Questi minimi e massimi, che riguardano la materia percepibile, sono quindi

relativi all'ambiente biologico in cui si sono sviluppati, al contrario dell'atomo che, come spiegherà il *De minimo*, è il fondamento ultimo e impercettibile del corpo e costituisce la misura assoluta della materia.

Anche la nozione di 'termine', che ha un ruolo determinante nella teoria del minimo, viene delineata per la prima volta nell'*Acrotismo*. Questo aspetto, che nel *De minimo* verrà ampiamente sviluppato mediante il confronto con la discussione scolastica sugli 'indivisibili' e con la moderna trigonometria, trae dall'opera di Wittenberg (art. XXXVI) la sua definizione teoretica. Perché sia concepibile una materia costituita da parti indivisibili distinte l'una dall'altra, occorre che tra esse si interponga qualcosa che non sia né materia né estensione. Il 'termine' della grandezza viene qui concepito come un vuoto '*distermians*', inesteso, il quale non ha come lo spazio la funzione di accogliere i corpi, bensì quella di interrompere il *continuum* fisico. Esso non ha una natura fenomenica, ma è piuttosto la condizione di possibilità della distinzione tra i corpi. Analogamente, la linea geometrica e il numero possono concepirsi come grandezze discrete solo in quanto tra i punti, così come tra le unità numeriche, si frappone una natura 'neutra' capace di distinguerli gli uni dagli altri. I concetti di 'luogo', 'spazio', 'vuoto' e 'tempo' ricevono nell'*Acrotismo* un'analisi esaustiva dal punto di vista fisico, con un'argomentazione svolta 'in negativo' che, confutando passo per passo la *Fisica* aristotelica, rivela il pensiero bruniano. Questo emerge poi in modo esplicito nel *De immenso*, che ridimensiona lo stile polemico e inserisce il discorso in un orizzonte ontologico perfettamente coerente con l'analisi fisica precedente. Nel poema latino l'invettiva viene deviata piuttosto verso i contemporanei e il discorso 'sul cielo' del trattato di Wittenberg si contestualizza nel dibattito cosmologico coevo, prendendo in considerazione le recenti scoperte astronomiche.

L'*Acrotismo* rappresenta dunque non solo la rottura definitiva con la cosmologia tradizionale, non solo la radicalizzazione del sistema copernicano fino al suo dissolvimento in un universo infinito e omogeneo, ovunque abitato da sistemi solari simili al nostro, ma anche la fucina in cui cominciano a prendere forma le divergenze di Bruno dall'astronomia contemporanea, della quale viene rifiutato l'assioma fondamentale: la traduzione dei fenomeni fisici in leggi matematiche.

Nell'articolo XI della serie concernente il secondo libro della Fisica, Bruno suggerisce una definizione di astrologia, ottica e armonica come: «parti della filosofia naturale, piuttosto che come discipline intermedie tra la speculazione fisica e matematica». Una prima domanda di carattere puramente tecnico concerne l'utilizzo dei due termini, indicanti due ambiti sostanzialmente diversi, nella presentazione e spiegazione del medesimo articolo; precisamente cosa potrebbe significare che nella presentazione compaia il termine astrologia e nella spiegazione il termine astronomia? Sempre nella spiegazione dell'articolo si parla di «numeri fisici» e «linee fisiche». Come si connettono queste osservazioni con la serrata critica della trigonometria elaborata nei poemi latini?

Nell'articolo XI, come in molti altri luoghi dell'opera, Bruno riconosce ad Aristotele l'intuizione di principi fondamentali dell'indagine naturale e, a maggior ragione, lo biasima per non averne dedotto le giuste conseguenze. Aristotele aveva correttamente ammesso che l'astronomia, l'ottica e l'armonia hanno ad oggetto linee e numeri, non in quanto astratti dalla materia e dal movimento, come nella matematica, bensì in quanto inseparabili dall'essere fisico. Da ciò avrebbe dovuto dedurre, secondo Bruno, che queste discipline rientrano nell'indagine naturale, mentre si limitò a considerarle come intermedie tra la fisica e la matematica. La rilevanza di questa critica diviene evidente alla luce della polemica bruniana, cui ho già accennato, nei confronti degli astronomi moderni che interpretano l'ente fisico secondo leggi matematiche. Com'è noto, Bruno intravede nella natura una varietà e mutevolezza tali da impedirgli di leggerla secondo l'esattezza e il rigore geometrici. Nell'*Acrotismo* la polemica contro le spiegazioni logiche e matematiche della realtà fisica, già in parte presente nei *Dialoghi italiani*, diventa un vero e proprio *Leitmotiv*, che si esprime in particolare nel negare ai pianeti una forma sferica perfetta e un movimento circolare uniforme.

Anziché una matematizzazione della fisica, constatiamo in Bruno una 'fisicizzazione' della matematica, che verrà definita nel *De minimo* mediante la concezione atomistica della grandezza geometrica, impedendo a Bruno di recepire i nuovi sviluppi della trigonometria. Riguardo all'uso dei termini 'astrologia' e 'astronomia', che qui sembrano intercambiabili, occorre precisare che Bruno conosce bene la distinzione degli ambiti delle due discipline (*De compendiosa architectura*, sectio III,

cap. I), ma in diversi luoghi della sua produzione le classifica entrambe come arti o ‘muse’ attinenti alla sfera del *quadrivio*, insieme alla musica, alla geometria, all’aritmetica, all’ottica, alla pittura e alla ‘*physionomia*’, riconoscendo loro pari dignità epistemologica. Nell’*Acrotismo* la posizione di Bruno al riguardo diviene ancora più distante dalla tradizionale suddivisione dei saperi, poiché, come ho detto, le arti che attengono ad oggetti fisici non possono rientrare nel dominio della matematica, ma vanno considerate come parti dell’indagine naturale.

All’epoca l’Acrotismo fu oggetto del caustico giudizio di Tycho Brahe: «Nullanus nullus et nihil, Conveniunt rebus nomina saepe suis». Il Nolano e l’astronomo danese, tecnicamente parlando, si trovano su posizioni completamente differenti; sostenitore dell’eliocentrismo il primo e di un sistema sostanzialmente geocentrico il secondo. Come ricostruirebbe il quadro storico della vicenda? Che effetto potrebbe aver sortito un’opera come l’Acrotismo, se mai la conobbe, su Johannes Kepler (peraltro assistente di Brahe nel 1599)?

Le prime reazioni suscitate dall’opera furono all’insegna di una netta e quasi unanime condanna, proveniente - contro ogni auspicio di Bruno - proprio dai rappresentanti di quel pubblico cui il testo era diretto: da una parte i filosofi francesi, dall’altra la comunità scientifica internazionale. Già al Collège de Cambrai la lezione antiaristotelica aveva suscitato la riprovazione dei presenti, che avevano trovato il loro portavoce in Rodolphe Callier, un ex avvocato, esponente del partito dei *politiques*, che aveva abbandonato la sua professione per dedicarsi agli studi. Prima che la discussione si trasformasse in un tumulto, egli era intervenuto in difesa della filosofia aristotelica contro «le imposture e vanità di Bruno», che, anticipando il sarcasmo di Brahe, aveva rinominato «Jordanus Brutus». La vicenda riguardante Bruno e Brahe, ricostruita dalla letteratura, mostra come Bruno avesse mal riposto la sua fiducia nella comprensione degli scienziati più innovatori del tempo. La dedica autografa, che il Nolano appose alla copia che inviò a Brahe, conteneva una dichiarazione di stima nei confronti dell’astronomo danese, le cui recenti osservazioni sulle comete e sulle *novae* costituivano, agli occhi di Bruno, una prova sperimentale della sua cosmologia. Il severo e sprezzante giudizio con cui Brahe, in una postilla all’esemplare donatogli da Bruno, ricambiò ingiustamente l’ammirazione del Nolano, venne riconfermato in una lettera all’astronomo tedesco Christoph Rothmann del 17 agosto 1588,

in cui Brahe prende nuovamente di mira tale «Jordanus Nullanus», autore di uno scritto «de mundo contra Peripateticos» - l'*Acrotismo*, appunto -, esprimendo tutto il suo biasimo contro chi, come Bruno, Jean Pena e lo stesso Rothmann, sosteneva l'infinità, l'uniformità e la fluidità del cielo universale, a danno della gerarchia tra mondo celeste e sublunare, della quale Brahe era fermamente convinto. Non risulta che Bruno fosse a conoscenza della 'stroncatura' dell'astronomo danese, che il Nolano considerava un 'collega' o un alleato nella costruzione di una nuova visione del mondo.

Quanto a Keplero, pur non essendo accertata una conoscenza diretta dell'*Acrotismo*, è nota la sua presa di distanza nei confronti delle tesi più audaci della cosmologia bruniana, definita come «philosophantium insania». Sebbene condivida con quest'ultima l'adesione al copernicanesimo, l'eliminazione della differenza tra mondo sublunare e regione siderea, la distinzione tra i corpi celesti che risplendono di luce propria (il Sole e le stelle) e quelli luminosi per luce riflessa (i pianeti e i satelliti), l'ipotesi di una vita intelligente in altri corpi celesti (Luna e satelliti di Giove), Keplero si scaglia contro la concezione di un universo omogeneo e senza limiti, costituito da infinite terre che ruotano attorno ad altrettanti innumerevoli soli, ribadendo, con argomenti astronomici e ontologici, l'unicità e la centralità del nostro sistema solare. Ciò gli consente di rimanere fedele all'antropocentrismo e alla gerarchia topologica del cosmo, tacciando di irreligiosità Bruno, che «aveva sostenuto la vanità di tutte le religioni, e aveva ridotto Dio al mondo, ai suoi circoli, ai suoi atomi».

Nella sua introduzione all'opera si sofferma sulla differente nozione di natura concepita da Bruno e da Aristotele e osserva come da una simile distinzione derivino concezioni del moto, ontologiche e antropologiche sostanzialmente eterogenee. Negli articoli XIII e XIV, dedicati agli argomenti del secondo libro della Fisica, si trova la sintetica e precisa confutazione della nozione aristotelica di mostro, alla cui base sta chiaramente una diversa concezione di natura. Quali sono a suo parere le implicazioni, di carattere generale e antropologico, di tale confutazione?

La divergenza fondamentale tra la fisica di Aristotele e quella di Bruno che emerge chiaramente nell'*Acrotismo* sta nella diversa concezione della natura, identificata dal primo

principalmente con la forma e dal secondo con la materia. Ciò comporta una diversa spiegazione del movimento, che per lo Stagirita ha la sua ragion d'essere nella ricerca incessante da parte della materia informe del proprio atto, determinato da un principio formale ad essa estrinseco, mentre per Bruno consiste nell'esplicitazione della perfezione intrinseca alla materia stessa. La negazione del teleologismo aristotelico fondato sulle forme trova conferma nell'articolo XIII, riguardante la natura dei cosiddetti 'mostri'. Per Aristotele, gli esseri mostruosi sono l'indizio dell'errore della natura che, a causa di qualche impedimento, non riesce a conseguire il fine per cui ha prodotto un certo ente e, così, le capita di generare, ad esempio, dei buoi con volto umano, fallendo nel realizzare la specie del bue. Per Bruno è esattamente il contrario: i cosiddetti 'mostri' provano che la natura agisce correttamente in quanto non esubera mai dalle possibilità della materia nella quale opera. Ciò significa che la causa finale, ossia la perfezione degli enti naturali non è stabilita, come in Aristotele, dalla forma, ma piuttosto dalla materia, quale sua intrinseca necessità. L'errore, l'imperfezione possono ammettersi soltanto in senso relativo, dalla prospettiva del modo, dell'ente finito, che in tanto è imperfetto, in quanto non coincide con l'assoluto. Viceversa, dalla prospettiva della sostanza universale, non esistono errori né imperfezioni, perché i singoli enti e lo stesso movimento sono tutti identicamente espressione della necessità naturale (artt. XIV e XVII).

Per Bruno le forme non possono costituirsi come principio naturale, né tantomeno come criterio di discriminazione tra ciò che è perfetto e ciò che non lo è, in quanto esse non sono altro che la manifestazione molteplice e transeunte della sostanza-materia. Dunque non c'è differenza ontologica tra forma e forma, tra corpi celesti e terra, tra 'mostri' e esseri 'normali', poiché non esiste un principio normativo estrinseco alla materia e alla necessità che la regola. Nella natura non vi sono dunque forme, gradi, gerarchie o luoghi dotati di una maggiore perfezione rispetto ad altri, poiché «nulla è a tal punto fine, da non tendere ad altro, ma piuttosto ogni cosa tende ad ogni altra vicendevolmente e, sotto diversi rispetti, ognuna è sia fine, sia per un fine, sia contro un fine» (art. XIV). Questa indifferenza sostanziale della natura, fondata sull'identificazione natura-materia, permette a Bruno di demolire il cosmo chiuso e gerarchicamente ordinato di Aristotele, e di affacciarsi ad un universo infinito in cui nessun luogo può esser centro più di

quanto non sia periferia e tutti gli enti naturali - terrestri e celesti - possiedono un identico grado di perfezione. Non solo. La nozione bruniana di natura prefigura una diversa e più ampia possibilità d'espressione della libertà umana. Da un lato, infatti, relativizzando il concetto di perfezione e di 'normalità', le tesi parigine demoliscono consolidati e ingiustificati schemi mentali a favore di una visione più comprensiva della realtà che dispone l'uomo ad un atteggiamento di massima tolleranza nei confronti della 'diversità'. Dall'altro lato, escludendo la possibilità di qualsiasi fine o senso assoluto dell'universo che non coincida con l'intrinseca necessità naturale, l'*Acrotismo* emancipa l'uomo dall'oppressione di un «plumbeo giudizio» e di «eterne Erinni», elimina i motivi di censura e di condanna di tutto quanto non corrisponda a fini prestabiliti da autorità filosofiche o religiose, creando in tal modo i presupposti teoretici per una piena libertà umana.

***Descartes: le théâtre des passions*¹**

di Philippe Hamou

Avant propos

Il est tentant de rechercher chez Descartes les éléments conceptuels pour la définition d'une esthétique de l'âge classique. On peut y aspirer même après avoir pris conscience du caractère extrêmement lacunaire des indications cartésiennes sur l'art. «S'il n'en parle qu'en passant, cela même est significatif» écrit Merleau-Ponty en rapportant le bref propos de Descartes sur les tailles-douces qu'on peut lire dans la *Dioptrique*². A la vérité, on serait bien en peine de trouver chez Descartes quelque chose comme une esthétique constituée, une doctrine du goût, une théorie des genres ou une réflexion sur le génie artistique. De manière générale, l'œuvre d'art au XVIIe siècle ne constitue pas un objet privilégié du philosophe, parce que l'art n'est pas encore devenu - ou n'est pas redevenu - un problème. Sans doute existe-t-il alors de violentes querelles artistiques (Poussinistes contre Rubenistes, querelle de la perspective à l'Académie de Peinture, querelle des Anciens et Modernes etc.), mais elles se déclarent sur un terrain philosophique commun, sur la base de dogmes partagés par tous : l'idée par exemple que la poésie est comme une peinture, que l'une et l'autre sont avant tout une *mimesis*, une imitation, et que leur finalité est de plaire et de toucher (émouvoir). Ces dogmes ne sont pas encore au XVIIème siècle suffisamment menacés par la pratique des artistes, ils n'ont pas atteint un degré de problématique suffisant pour devenir des thèmes explicites de l'interrogation philosophique. C'est au contraire très précisément ce qui se passera au siècle suivant lorsque Kant, réinterrogeant la finalité de l'art, dissociera le beau de l'agréable, ou lorsque Lessing mettra en doute l'adage classique de *l'ut pictura poesis*.

¹Première publication: Philippe Hamou, «Descartes: le théâtre des passions», *etudes-episteme.org*, n° 1 (2002), pp. 1-19.

² Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 42

C'est sans doute cette non-problématicité de l'art au XVII^e siècle qui explique sa présence en demi-teinte dans le discours philosophique, et la grande rareté chez les philosophes des références explicites à des oeuvres d'art ou des artistes singuliers³.

Si l'art ne fait pas l'objet de la part des philosophes d'un questionnement explicite ou d'une appréciation esthétique, il n'en reste pas moins présent dans les oeuvres philosophiques du XVII^e siècle. Sans place assignée, il essaime ici et là, sous des formes qui paraissent d'abord anodines : ainsi, chez Descartes l'exemple des tailles-douces dans la *Dioptrique*, les tableaux de perspective du *Traité de l'Homme*, les fables ou les romans du *Traité du Monde* ou les aventures étranges représentées sur un théâtre des lettres à Elisabeth et du *Traité des Passions*. Ces exemples, ces analogies ou métaphores ont d'abord clairement une fonction pédagogique : Descartes renvoie à l'expérience familière que les hommes de son temps ont des oeuvres d'art, pour faire toucher du doigt quelque chose de plus obscur qui relève de la philosophie : sa conception des processus perceptifs, le statut des hypothèses scientifiques ou le jeu des passions entre elles. Toutefois, le retour insistant de ces analogies en des lieux de discours qui sont souvent à des charnières conceptuelles, suggère que l'exemple de l'art offre peut-être plus qu'une simple notation marginale et pédagogique. L'art offre aussi au XVII^e siècle un puissant modèle théorique pour penser la *représentation*, une notion qui est au cœur de la pensée classique et qui engage la signification donnée alors à la perception sensible et à la perception intellectuelle, le rapport de la chose à son image ou son idée, le lien qui existe entre le donné et le construit dans la théorie scientifique comme dans la doctrine morale.

Une élucidation complète de ce paradigme «esthétique» réclamerait une série de recherches sur les différents modèles artistique utilisés par Descartes ou d'autres auteurs de l'époque, et une étude de leurs constantes structurales. Notre propos se limitera ici à l'analyse d'un seul exemple, celui du théâtre, dont le modèle travaille profondément ce qu'on pourrait appeler la «scénographie» du *Traité des Passions*, instituant un lien de profonde et secrète analogie entre le spectateur du drame feint et l'âme généreuse au spectacle de ses propres passions.

³Le seul nom de peintre que l'on puisse lire, à ma connaissance, sous la plume de Descartes est Apelle – dans les *Réponses aux Troisièmes Objections*, peintre qui est alors devenu un pur mythe littéraire, ses oeuvres ayant totalement disparu. Cf. *OEuvres de Descartes*, publiées par C. Adam et P. Tannery (ci-après A.T.), réimpression, Paris, Vrin, 1996, vii, p. 372.

1. Le paradoxe du spectateur

Il existe assez peu de textes dans le corpus cartésien qui puissent nous éclairer sur la conception que Descartes se faisait du théâtre. La plupart se trouvent cités dans cet article. On verra que Descartes n'y mentionne pas de pièces particulières, anciennes ou modernes. A ma connaissance, on ne trouve pas dans ses écrits ou sa correspondance de récit d'une représentation à laquelle il aurait assisté. Il semble assez clair néanmoins que sa compréhension du théâtre n'est pas abstraite ou purement tributaire de souvenirs littéraires. La description très fine qu'il fait de l'émotion du spectateur témoigne qu'à l'évidence c'est un art familier à Descartes. On sait que les collégiens de la Flèche étaient invités à se produire sur scène dans quelques occasions, et il n'est pas impossible que Descartes lui-même ait joué devant ses condisciples en 1611 dans une sorte de masque à la gloire du feu roi Henri IV⁴. Le goût du jeune Descartes pour les spectacles grandioses est connu - le *Discours de la Méthode* rapporte qu'il est demeuré exprès en Allemagne en 1619 pour assister aux fêtes accompagnant le couronnement de l'empereur⁵. On peut supposer qu'au moins dans la période parisienne qui précède la retraite hollandaise, Descartes, qui ne dédaigne pas alors les mondanités, aura assisté à plusieurs représentations théâtrales.

Ces précisions s'imposent car il pourrait sembler à première vue que la comparaison du théâtre qu'on trouve dans le *Traité des Passions* dérive en droite ligne d'une comparaison stoïcienne et n'emprunte rien à l'expérience concrète. Or il n'en est rien. On verra en particulier que si Descartes fait bien écho aux stoïciens, il privilégie contrairement à eux le modèle du spectateur plutôt que celui de l'acteur, en outre, on y reviendra aussi, l'image cartésienne du théâtre évoque bien plus la scène italienne du XVII^e siècle que celle du théâtre antique.

Cela étant, il est clair que le théâtre intéresse Descartes moins pour les intrigues particulières et leur construction que pour l'émotion complexe qu'elles suscitent en nous. Au sujet des intrigues, il est assez laconique: il parle «d'aventures étranges», «d'histoires tristes et lamentables», ou «d'action funestes», encore faut-il noter qu'*étrange*, *triste* et *lamentable* renvoient, plutôt qu'aux contenus de l'intrigue, aux passions qu'elle peut

⁴Cf. le récent biographe de Descartes, Stephen Gaukroger, qui indique «a curiously theatrical element in jesuit education», in *Descartes, an Intellectual Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 43.

⁵*Discours de la Méthode*, première partie, A.T. vi, 11.

provoquer chez le spectateur : l'étrangeté suscite admiration ou étonnement, les histoires lamentables la pitié ou la tristesse. Si l'accent porte ainsi sur l'effet subjectif de la représentation, l'émotion ou la passion ressentie par le spectateur, c'est que celle-ci présente, particulièrement dans les tragédies ou les drames, un trait remarquable : une dualité ou une contradiction. Les passions ont beau être tristes et nous tirer des larmes, elles nous donnent pourtant un véritable plaisir, qui fait du théâtre et particulièrement de la tragédie, une récréation très recherchée :

«Et comme les histoires tristes et lamentables, que nous voyons représenter sur un théâtre, nous donnent souvent autant de récréations que les gaies, bien qu'elles tirent des larmes de nos yeux...⁶»

«... lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination ; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions.⁷»

Il ne faut pas se méprendre sur ces textes. Le spectacle tragique n'offre pas un simple exemple de sentiments mêlés ou contradictoires. Le spectateur n'est pas semblable au Pantagruel de Rabelais qui mêle les pleurs au ris devant le double événement, moralement contradictoire, d'une mort et d'une naissance. Le plaisir du théâtre ne compense pas une tristesse mais il en est littéralement l'effet, et c'est cette tristesse que l'on recherche pour le susciter. Ainsi, au spectacle le spectateur tire plaisir de ses propres passions, et non de la narration elle-même. L'émotion esthétique se définit ici de façon originale, comme un rapport de soi à soi, une sorte de jeu interne des passions, peut-être analogue au jeu des facultés dont parlera Kant. Racine, qu'on oppose trop souvent et caricaturalement à Descartes, est tout cartésien lorsqu'il écrit dans sa préface à *Bérénice* : il faut «que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout

⁶Lettre à la Princesse Elisabeth, 18 mai 1645, A.T. iv, 202-203.

⁷*Traité des Passions de l'Âme*, art 147, A.T., xi, p. 441.

le plaisir de la tragédie⁸». Il y a comme un «paradoxe du spectateur» dans *cette tristesse qui fait plaisir*, ce renversement exceptionnel de l'effet ordinaire des passions.

Dans le *Traité des Passions*, le paradoxe du spectateur va être utilisé comme un fait d'expérience commune qui permet de mieux faire comprendre à qui l'éprouve d'autres phénomènes passionnels moins faciles à exhiber : la joie qui suit du plaisir physique, les émotions intérieures, la pitié généreuse. C'est un modèle, un *explanans*, plutôt qu'un objet d'interrogation, un *explanandum*. Cela ne signifie pas pourtant que le mécanisme à l'œuvre au théâtre soit moins paradoxal ou présente en soi une plus grande évidence que ceux qu'il explique. Il est simplement plus familier, et ainsi destiné à attester par l'expérience concrète, l'existence d'une structure passionnelle plus générale qui constitue le véritable objet de l'enquête cartésienne. Aussi comprendre ce qui fait pour Descartes l'essence de l'émotion théâtrale nous oblige à nous engager dès à présent dans les analogies cartésiennes du *Traité des Passions*, parce que cette essence n'est saisissable qu'à un degré de généralité plus élevé, dans ce qu'elle a de commun avec par exemple la joie du plaisir physique (art.94) ou la pitié généreuse (art.187). Cette situation est tout à fait symptomatique de la manière dont le modèle artistique intervient dans l'œuvre cartésienne : sa familiarité ou non-problématicité en fait un instrument de pédagogie philosophique.

2. Les passions chatouillantes du théâtre

Soit, tout d'abord, la première analogie, celle qui associe émotion théâtrale et plaisir physique. Dans l'article 94 des *Passions de l'Âme*, Descartes propose une explication du plaisir physique auquel il donne le nom générique de chatouillement. Il entend par là toutes les sortes du plaisir physique : cela, semble-t-il, va de la simple bonne humeur ou bonne disposition que l'on peut ressentir un matin de printemps, au plaisir sexuel. Ces chatouillements corporels ne sont pas des passions de l'âme, mais de simples manifestations organiques, qui sont le plus souvent (mais non pas toujours) accompagnées dans l'âme d'une passion joyeuse. Celle-ci les suit parfois de si près qu'elle semble se confondre avec elles, mais néanmoins, Descartes y insiste, elle s'en distingue : on souffre parfois avec joie et il y a des

⁸Préface de Bérénice (1671), in Racine, *Théâtre Complet*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 377.

chatouillements qui déplaisent, malgré le rire convulsif qu'ils provoquent⁹. L'intérêt qu'il y a à souligner cette distinction est de manifester qu'il n'y a pas d'automatisme dans le déclenchement des passions de l'âme. Même si une même passion tend généralement à accompagner un même type d'événement corporel, cette corrélation n'est pas stricte. Si l'âme reconnaît le plus souvent un bien propre dans ces événements corporels apparemment anodins que sont les chatouillements, ce n'est pas pour des motifs physiologiques mais déjà intrinsèquement psychologiques, cela dépend d'un jugement:

Mais la cause qui fait que pour l'ordinaire la joie suit du chatouillement est que tout ce qu'on nomme chatouillement ou sentiment agréable consiste en ce que les objets des sens excitent quelque mouvement dans les nerfs qui serait capable de leur nuire s'ils n'avaient pas assez de force pour lui résister ou que le corps ne fût pas bien disposé ; ce qui fait une impression dans le cerveau, laquelle étant institué de la nature pour témoigner cette bonne disposition et cette force, la représente à l'âme comme un bien qui lui appartient, en tant qu'elle est unie avec le corps, et ainsi excite en elle la joie¹⁰.

L'idée sous jacente à ce texte quant à la nature du plaisir physique, est le caractère essentiellement mouvant ou interchangeable du plaisir et de la douleur. On peut penser ici à l'hydre évoquée par Socrate dans le *Phédon* de Platon : «quelle chose étrange, mes amis, paraît être ce qu'on appelle le plaisir! et quel singulier rapport il a naturellement avec ce qui passe pour être son contraire, la douleur! Ils refusent de se rencontrer ensemble chez l'homme, mais qu'on poursuive l'un et qu'on l'attrape, on est presque toujours contraint d'attraper l'autre aussi, comme si, en dépit de leur dualité, ils étaient attachés à une seule tête»¹¹. L'analyse cartésienne approfondit le paradoxe platonicien : non seulement le plaisir et la douleur sont attachés l'un à l'autre dans la succession temporelle (la douleur des chaînes est la condition préalable pour qu'il y ait plaisir à se gratter) mais le plaisir semble tout entier tissé, constitué par le sentiment de la douleur latente, de la douleur contenue. On peut dire de façon analogue que pour Descartes ce qui fait plaisir est en même temps ce qui pourrait faire mal. Le chatouillement c'est l'affection qui n'est pas actuellement ressentie comme menaçante

⁹*Passions de l'Âme*, art. 72, A.T. xi, p. 382.

¹⁰*Ibid.*, art. 94, A.T. xi, p. 399.

¹¹Platon, *Phédon*, 60a, traduction E. Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1965, p. 107.

- alors que le propre de toute affection est d'être potentiellement menaçante pour le corps - et qui par là fait ressentir à l'âme la force, la bonne santé ou la résistance du corps. C'est donc la manière que le corps trouve pour dire à l'âme qu'il vit bien et qu'il est en bonne santé. Mais on le voit, cela exige une sollicitation extérieure, une affection ou une passivité. Sans l'affection subie par le corps, une telle épreuve de sa propre force serait impossible. Ainsi le plaisir se nourrit-il de la possibilité de la douleur ou de l'affection, il exige un certain état de tension avec le monde extérieur, tension qui seule rend possible la «bonne forme» et la joie qui l'accompagne.

Pour justifier cette analyse du plaisir, Descartes recourt à un modèle qui permet d'exhiber sur une scène extérieure, et donc par conséquent plus lisible à tout un chacun, un mécanisme similaire à celui qui, en nous, unit les affections du chatouillement à la joie :

C'est presque la même raison qui fait qu'on prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ces passions ne sont causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un théâtre, ou par d'autres pareils sujets, qui ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant.¹²

Ainsi le plaisir du théâtre est-il un *analogon* du chatouillement. *Analogon* seulement car il y a l'écart d'un «presque». Ce qui est chatouillant à présent n'est plus une affection corporelle mais les passions que nous ressentons en l'âme, à savoir des affections spirituelles. L'analogie nous fait passer d'une relation instituée entre le corps et l'âme à une relation entre deux instances intérieures à l'âme : les passions ressenties au spectacle et le plaisir que l'on a à les ressentir. Autrement dit, le modèle du théâtre permet d'inscrire en l'âme même une dualité. On reviendra sur ce point car il pose problème dans la pensée cartésienne. Mais tout d'abord il s'agit de comprendre en quel sens les passions du spectateur de théâtre sont «chatouillantes» et quelle force, ou quelle bonne disposition ce chatouillement révèle?

Descartes nous dit que les objets qui nous passionnent au théâtre ne peuvent «nous nuire en aucune façon». Cela nous le savons parce que nous n'ignorons pas que le spectacle est joué. Nous ne sommes pas dans un songe, et la conception cartésienne

¹²*Passions de l'Âme*, art. 94, A.T. xi, p. 399.

du théâtre suppose donc toujours de la part du spectateur un jugement de distanciation, une conscience de spectacle ou de *mimesis*. C'est sans doute le cas parce que le théâtre classique est sous le modèle de la scène italienne, c'est-à-dire un théâtre de non-participation, où l'illusionnisme de la scénographie se conjugue avec la nécessité d'une rupture nette entre la scène et le point de vue, la lumière où se tient le spectacle et l'ombre qui est la condition de sa manifestation et le lieu du spectateur¹³.

Le monde fictionnel du théâtre dont nous sommes fondamentalement isolés et abrités contraste singulièrement avec l'univers réel de l'existence humaine qui au contraire est marqué par l'engagement, le risque, de l'âme dans un corps et dans un monde. La vie réelle, c'est en effet l'union de l'âme et du corps qui la caractérise. Cet engagement existentiel, Descartes le décrit comme une forme d'appropriation réciproque de l'âme et du corps. Le corps est disponible pour les fins de l'âme (dans le mouvement volontaire), mais il est aussi susceptible d'affecter l'âme dans la perception et de l'inciter à accomplir ce qu'il lui représente comme étant nécessaire à sa conservation et à son bien-être. Le mécanisme physio-psychologique des passions est une manifestation de cette disposition providentielle du composé humain. La passion résulte de l'instinct naturel qui prépare le corps à adopter une attitude utile à l'égard des objets du monde. Les mouvements physiologiques internes déclenchés par certaines perceptions sont «institués de la nature» pour disposer l'âme à vouloir faire les choses auxquels ils préparent le corps¹⁴ : c'est cette disposition interne de l'âme qu'on appelle proprement passion - par exemple, à l'égard d'un objet nuisible qui provoque dans le corps un mouvement de répulsion, de préparation à la fuite, la passion en l'âme sera la peur, c'est-à-dire la conscience d'un désir de fuir - ou ce qui revient au même le jugement qu'il existe un mal présent qu'il faut fuir. Ainsi la passion est comme la passivité de la volonté, ou le résultat en l'âme volontaire d'une forte incitation à vouloir, une incitation externe, qui ne semble pas procéder de l'âme elle-même.

Toute passion est ainsi saisie par le sujet qui l'éprouve comme insérée dans une structure causale où le monde extérieur est de la partie. Ce sont les événements du monde qui éveillent

¹³Sur la scénographie du théâtre à l'italienne et son modèle renaissant, voir Robert Klein « Vitruve et le Théâtre de la Renaissance italienne » (en collaboration avec Henri Zerner) dans *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 295-309.

¹⁴Cf. *Passions de l'Âme*, art. 40, A.T. xi, p. 359: "le principal effet de toutes les passions dans les hommes, est qu'elles incitent et disposent leur âme à vouloir les choses auxquelles elles préparent leur corps: en sorte que le sentiment de la peur l'incite à vouloir fuir, celui de la hardiesse à vouloir combattre, et ainsi des autres".

nos passions, et du même coup celles-ci s'accompagnent implicitement d'un jugement d'existence sur ces événements. On peut même dire que l'urgence dont témoigne la passion, la violence des mouvements corporels qui l'accompagnent sont autant de raisons pour croire fortement en l'existence des biens et des maux objectifs qui la suscitent¹⁵. Au théâtre pourtant les choses ne se passent pas ainsi. Nos passions peuvent être violentes, elles ne nous empêchent pas de conserver la conscience du caractère fictif des scènes représentées. Loin d'avoir pour effet de suspendre les réactions passionnelles, cette conscience semble au contraire les favoriser et faire qu'on s'y abandonne plus volontiers. Tout se passe paradoxalement comme si des causes fictives, reconnues pour telles, pouvaient avoir plus d'efficacité sur nos esprits que des causes réelles.

Il faut, pour rendre raison de ce paradoxe apparent, supposer une certaine inertie des réactions passionnelles. On peut en rendre compte en invoquant le modèle de la frappe feinte¹⁶. Un ami fait mine de nous frapper, et bien que nous sachions qu'il ne le fait que par jeu, nous ne pouvons nous empêcher de fermer les yeux. Il y a un mécanisme physiologique protecteur dont le déclenchement précède le raisonnement, et qui poursuit ses effets un certain temps, en vertu de la loi universelle du mouvement, qui veut que les mouvements se poursuivent tels qu'ils ont commencé tant que rien ne les en empêche. Fondamentalement le processus est le même avec les passions de théâtre : on va au spectacle pour se soumettre à une sorte de gifle que finalement on ne reçoit pas mais qui suffit pour susciter en nous toutes sortes de réactions émotionnelles. Mais tandis que l'esquive de la gifle n'est qu'un mouvement réflexe ou convulsif dont le déclenchement n'est jamais bien agréable, car ce n'est que la manifestation d'une mécanique corporelle, les passions, elles, appartiennent à l'âme et révèlent en nous une intensité de vie, une profondeur spirituelle incomparables, et c'est la raison profonde pour laquelle nous aimons les sentir s'éveiller.

¹⁵Cette croyance est du même ordre que celle que Descartes considère dans la *Sixième Méditation*, la croyance spontanée (et confuse) en l'existence des choses extérieures qui accompagne toute expérience de perception sensible (A.T. ix, p. 63-66).

¹⁶Cf. *Passions de l'Âme*, art. 13, A.T. xi, p. 338-339: "Si quelqu'un avance promptement sa main contre nos yeux, comme pour nous frapper, quoique nous sachions qu'il est notre ami, qu'il ne fait cela que par jeu et qu'il se gardera bien de nous faire aucun mal, nous avons toutefois de la peine à nous empêcher de les fermer: ce qui montre que ce n'est point par l'entremise de notre âme qu'ils se ferment, puisque c'est contre notre volonté (...) mais que c'est à cause que la machine de notre corps est tellement composée, que le mouvement de cette main vers nos yeux, excite un autre mouvement en notre cerveau, qui conduit les esprits animaux dans les muscles qui font abaisser les paupières".

C'est ainsi qu'on peut comprendre le chatouillement du théâtre. Parce que je sais que les actes représentés ne prêtent pas à conséquence, ni pour moi, ni pour autrui, je peux me laisser aller entièrement aux passions qu'elles provoquent. Le simple fait de les sentir témoigne déjà de ma bonne disposition intérieure et de la plénitude de vie dont mon âme est capable, et surtout cela se fait sans l'amertume qui ordinairement est au cœur des passions tristes : ce jugement que je subis ou que je vais subir un mal. Car si ce jugement s'éveille lorsque je suis pris par la fiction et m'identifie aux personnages, c'est pour être aussitôt démenti par un jugement plus fort, qui me témoigne qu'il n'en est rien. Les choses se passent donc ainsi : mon corps est travaillé par le hoquet des passions que suscitent en moi des scènes feintes: rires, crispation de terreur, chaleur de l'amour, larmes, etc., ces effets physiologiques sont parfois même douloureux : je me tiens les côtes, je retiens mon souffle jusqu'à l'asphyxie... mais les sentiments ressentis en l'âme, la joie, la tristesse, la haine, l'étonnement ne parviennent pas à submerger la conscience du caractère fictif de leur cause. Ainsi le jugement naturel d'existence immanent à chaque passion est constamment démenti par le jugement libre¹⁷ que je porte sur la situation de pure représentation et la conscience d'être toujours spectateur et non acteur. C'est ce ressac permanent des passions sur le roc de la conscience, qui fait précisément le plaisir intellectuel du théâtre, cette espèce noble du chatouillement. Et il faut même en conclure que plus l'illusion est forte, les acteurs habiles, etc., plus mes sens sont trompés, mieux je sens la force intérieure et le splendide isolement de mon âme, qui ne s'en laisse pas conter, et qui ne se laisse pas même impressionner par l'intensité des réactions corporelles provoquées par le spectacle en son propre corps. Ainsi, entre les passions ressenties au théâtre et la joie intellectuelle qui s'ensuit, comme précédemment entre le plaisir physique et la joie, il y a une sorte de fausse causalité. Ce ne sont pas les passions qui causent le contentement intérieur car celui-ci est comme recueilli en lui-même et tout entier dans la conscience solipsiste du spectateur - mais la crainte ou la pitié sont plutôt l'épreuve négative de l'intériorité, en s'effaçant elle révèlent qu'il est quelque chose en l'âme de plus intérieur que les passions mêmes et qui se trouve hors de leur atteinte.

¹⁷La distinction entre jugements naturels et jugements libres n'est pas strictement cartésienne. Elle est introduite par Malebranche dans *La Recherche de la Vérité* pour rendre compte de la distinction, toujours possible chez Descartes, entre les jugements de perception spontanés et incorrigibles de fait, et l'adhésion volontaire que nous pouvons toujours leur donner ou leur refuser. Cf. Malebranche, *Oeuvres I*, éd. G. Rodis-Lewis, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 117.

Fort de ces analyses, on ne peut évidemment manquer de signaler la relation de profonde analogie qui existe entre le sujet des *Méditations* et le spectateur de la scène italienne. Condition même de la représentation, le spectateur de théâtre ne peut à aucun moment être absorbé par elle, il ne tombe jamais lui-même dans l'illusion comique. De même, le sujet des deux premières méditations qui est en proie à une illusion qu'il a créé lui-même, par l'exercice du doute et la mise en scène supposée d'un mauvais génie, se trouve par là même absolument hors d'atteinte du doute : «qu'il me trompe autant qu'il voudra, il ne saurait jamais faire que je ne sois rien tant que je penserai être quelque chose»¹⁸.

3. Surface et Profondeur

L'image du plaisir chatouillant est l'image d'une action de surface. Appliquée à l'âme cette action est paradoxale parce qu'elle suppose en elle une sorte de dichotomie, une opposition entre un intérieur et un extérieur, et donc une sorte de «spatialité» qui, chez Descartes, ne peut être entendue que métaphoriquement.

Le début du *Traité* semblait pourtant mettre la passion au cœur de l'âme. Descartes avait signalé au paragraphe 26 que les passions « sont si proches et si intérieures à notre âme qu'il est impossible qu'elle les sente sans qu'elles soient véritablement telles qu'elle les sent »¹⁹. Cette intériorité des passions était alors mise en contraste avec les tromperies possibles de la perception, en particulier celle des songes ou des rêveries, où l'on prend des imaginations involontaires pour des perceptions réelles, dont en réalité elles ne sont que l'ombre ou la peinture, de simples formes mouvantes dessinés par les esprits errants sur la glande pinéale²⁰. Ces formes trompeuses sont rapportées à tort à des objets extérieurs qui en seraient la cause (hallucinations), tandis que les passions sont toujours rapportées à l'âme avec raison²¹, ce qui veut dire simplement qu'elles ne nous représentent rien d'autre

¹⁸*Méditations Métaphysiques*, A.T. ix, p. 19.

¹⁹*Passions de l'Âme*, A.T. xi, p. 348.

²⁰ Cf. *Passions de l'Âme*, art. 21, A.T. xi, p. 345.

²¹Cf. la définition philosophique des passions à laquelle Descartes parvient à l'article 25 (A.T. xi, p. 347): "les perceptions qu'on rapporte seulement à l'âme, sont celles dont on sent les effets en l'âme même, et desquelles on ne connaît communément aucune cause prochaine à laquelle on puisse les rapporter." Telle est strictement la définition des passions. Elle ne dit pas que les passions sont dépourvues de causes externes, mais seulement qu'à la différence des perceptions nous ne les rapportons pas représentativement à ces causes.

qu'elles-mêmes: la joie que je ressens me dit que je suis joyeux : je ne peux pas me tromper sur ce point.

Il semble toutefois que dans le cours de son traité Descartes ait eu besoin d'introduire un registre nouveau dans l'analyse des affections de l'âme, registre qui n'était pas vraiment annoncé dans la première partie, afin d'accéder à quelque chose qui serait encore plus intérieur à l'âme que les passions elles-mêmes. Ainsi, il déclare que les passions tristes suscitées par les spectacles sont plus dans «l'extérieur et dans le sens que dans l'intérieur de l'âme»²², tandis que la joie intellectuelle qui naît de l'épreuve de ces passions appartient, elle, au genre des «émotions intérieures, qui ne sont excitées en l'âme que par l'âme même»²³. Ce témoignage que l'âme se rend à elle-même dans la résistance que son jugement oppose aux passions est une sorte de noble reconnaissance, un mouvement d'auto affection. Ce n'est pas proprement une passion, car l'émotion intérieure n'est pas occasionnée par un mouvement corporel, mais par l'âme seule et, comme Descartes le dit, elle nous touche «de plus près que les passions»²⁴.

Le modèle du théâtre est sollicité de manière caractéristique dans le paragraphe sur les émotions intérieures pour montrer que celles-ci ne sont pas la simple résonance intérieure des passions ordinaires, mais qu'elles peuvent parfaitement avoir une tonalité opposée :

et bien que ces émotions de l'âme soient souvent jointes avec les passions qui leur sont semblables, elles peuvent souvent aussi se rencontrer avec d'autres, et même naître de celles qui leur sont contraires. Par exemple, (...) lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination ; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions²⁵.

On trouve dans un des tous premiers traités d'esthétique du XVIIIème siècle, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos un remarquable écho de la distinction

²²*Passions de l'Âme*, art. 187, A.T. xi, p. 470.

²³*Ibid.*, art. 147, A. T. xi, p. 440.

²⁴*Ibid.*, art. 148, A.T. xi, p. 441.

²⁵*Ibid.*, art. 147, A.T. xi, p. 441.

cartésienne entre le plaisir pur ou joie intellectuelle du théâtre et les passions ordinaires qui n'en sont que l'occasion et ne touchent que la superficie de l'âme :

le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les peintres et les poètes savent faire des objets qui auraient excité en nous des passions dont la réalité nous aurait été à charge, est un plaisir pur.

et un peu plus loin à propos de *Phèdre* :

c'est sans nous attrister réellement que la pièce de Racine fait couler des larmes de nos yeux : l'affliction n'est pour ainsi dire que sur la superficie de notre cœur, et nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler²⁶.

Cette réminiscence cartésienne n'est pas occasionnelle. On peut dire qu'il y a dans l'esthétique du XVIIIème, et particulièrement dans la définition du plaisir esthétique, un fond d'héritage cartésien incontestable, avec lequel seul le romantisme finira par rompre. Il n'y a pas de place pour le sublime emportement romantique dans cette esthétique. Ceux qui ont le cœur trop sensible ou la tête trop faible et cèdent entièrement à la passion des spectacles ou des livres - tels les habitants d'Abdère, Don Quichotte, et les jeunes fous qui s'adonnent trop à l'Astrée - méritent pas «qu'on fasse exception à cette règle générale : que notre âme demeure toujours la maîtresse de ces émotions superficielles que les vers et les tableaux excitent en elle»²⁷.

Il nous reste cependant à comprendre philosophiquement ce que Descartes veut dire quand il oppose en l'âme même superficie et profondeur. Il y a en effet plusieurs manières de se méprendre sur la superficialité des passions. Ce n'est pas ainsi quelque chose d'analogue à la simple superficialité de la réaction corporelle, dont notre âme serait entièrement désolidarisée. On ne tremble pas pour une héroïne comme on tremble de froid, et les larmes que l'on verse au théâtre ne sont pas un effet de sensiblerie pathologique ou débilité nerveuse - Descartes ne les dénonce pas. Il y a de la part du spectateur une tristesse et une pitié véritable, c'est à dire un jugement sur le bien et le mal associés aux actions qui se déroulent sur scène. Inversement, cette superficialité ne signifie pas que la réaction physiologique

²⁶Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1740, Paris, énsb-a, 1993, I, 3, p. 10-11.

²⁷*Ibid.* p. 11.

serait moindre : tout au contraire, comme la gaîté de celui qui fait brutalement fortune ou l'ivresse du brutal - c'est à dire les joies ressenties devant des biens illusoires²⁸ - les émotions de théâtre sont physiquement violentes, on point qu'une personne «qui verrait continuellement représenter devant soi des tragédies dont tous les actes fussent funestes» pourrait se ruiner la santé et présenter les symptôme de la vraie mélancolie, alors même qu'elle «aurait d'ailleurs toute sorte de sujet d'être contente»²⁹. Un troisième contresens sur cette superficialité serait de la penser comme l'indice d'une partition de l'âme. Descartes s'est élevé contre la vieille thèse platonicienne qui oppose en l'âme ce qui relève de l'esprit, ce qui relève du cœur et ce qui relève des entrailles, et l'on doit dire que c'est la même âme qui éprouve les passions et les émotions intérieures.

Il faut sans doute comprendre l'étrange topologie cartésienne comme l'indication d'une double orientation possible pour l'âme. Dans la passion l'âme est comme orientée vers le monde et elle le subit, dans l'émotion intérieure, elle est tournée vers soi et s'affecte elle-même. Cette double orientation reproduit une structure qui est à l'œuvre dans la représentation théâtrale où le spectateur en même temps qu'il est tourné vers la scène, se voit recueilli dans une parfaite conscience de soi comme spectateur. Si la structure scénique est ainsi comme redoublée dans le moi, c'est parce que la nature même des passions exige la présence d'un spectateur intérieur devant lequel elles font scène.

Cette idée que l'âme elle-même est une scène où se joue la passion mérite une justification. Les définitions initiales du traité permettent de mieux le comprendre. Descartes y explique que la passion appartient au genre des choses pensées sous la modalité sensible, celle de l'union de l'âme et du corps. Les passions ne sont appréhendées ni par l'entendement pur, ni par l'imagination (qui travaille «à fenêtres closes») mais par le sens : elles sont en effet «du nombre de nos perceptions»³⁰ et elles prolongent en l'âme des mouvements qui ont pris naissance dans le corps par suite d'une sollicitation extérieure. Lorsque Descartes dit que les passions sont plutôt dans le sens et dans l'extérieur de l'âme, il indique de fait le caractère commun à tout ce qui nous vient des sens, à tout sentiment (passion ou sensation) : dans le sens, je reconnais que quelque chose m'affecte sans me reconnaître cause affectante : il n'est nullement en mon pouvoir de ne pas sentir ce

28À Élisabeth, 6 octobre 1645, AT., iv, p. 305.

29À Élisabeth, mai ou juin 1645, AT, iv, p. 219.

30*Passions de l'Âme*, art. 25, A.T. xi, p. 347.

que je sens. Et c'est là évidemment ce qui fait la passivité de la passion.

Cette imposition extérieure donne nécessairement à la passion un caractère représentatif, même s'il n'est pas immédiatement lisible dans la tonalité affective de la passion, laquelle, à la différence d'une sensation comme la couleur, n'est pas projetée sur le monde mais, selon la définition de l'article 25, reste attribuée à l'âme même. Il faut en effet, pour que les objets extérieurs affectent nos esprits et y suscitent des passions, qu'ils soient figurés à la surface de la petite glande cérébrale où convergent les mouvements des nerfs, il y a donc nécessairement quelque chose de fictionnel et d'imagé qui accompagne la passion. De plus, cette peinture intérieure est une caricature : la passion procède d'une amplification, d'une exagération, d'une fortification dans le mouvement des esprits et dans l'ouvertures des pores du cerveau³¹ - c'est là la théâtralité propre des passions qui vient de leur fonction d'usage. Les mouvements cérébraux qui les suscitent sont en nous comme des acteurs qui portent masques et cothurnes pour mieux se faire voir et entendre et pour se faire reconnaître sans erreur. Ainsi les passions sont donc bien le résultat d'un processus de représentation, qui nous montre et en même temps déforme pour mieux les faire voir³² les pulsions corporelles instinctives qu'éveillent en nous le contact plus ou moins menaçant des choses du monde. Tout ceci atteste que, malgré les apparences, on ne sort pas, avec les passions telles que les entend Descartes, du registre de la vision ou du paradigme de la représentation.

Ce n'est donc pas par hasard, mais pour des raisons théoriques profondes, que Descartes utilise le modèle visuel de la scène, du théâtre, pour définir la passion comme affection de surface. La vision est le sens qui, par excellence, projette l'âme dans le monde, ou réciproquement le monde dans l'âme. Et la passion elle-même a encore quelque chose de projectif, et donc de superficiel, d'extérieur. Au contraire les termes destinés à penser l'émotion intérieure sont empruntés au sens le plus étroitement privé, le sens gustatif : douceur et amertume³³ sont, chez

31Cf. *Passions de l'Âme*: les passions sont de toutes les perceptions de l'âme celles qui l'ébranlent le plus fort (art. 28, A.T.xi, 350), elles sont "causées entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits" (art. 27, A.T. xi, p. 349).

32Cf. *Dioptrique*, quatrième partie, A.T. vi, p. 113: "il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image: mais il suffit qu'elles représentent en peu de choses; et souvent même que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire".

33Cf. À Elisabeth, 6 octobre 1645, A.T. iv, p. 306.

Descartes les vraies qualités des émotions intellectuelles, et l'on peut noter à cet égard que le XVIII^{ème} siècle en appelle encore, peut-être à son insu, au *Traité des passions* lorsqu'il définit le plaisir esthétique comme «goût».

4. *Theatrum Mundi*

L'idée que toute passion réelle est analogue aux passions ressenties au théâtre, superficielle parce que tributaire d'une représentation sensible, une scène visuelle, est une idée très forte qui émerge peu à peu dans le *Traité des Passions*. Elle lui donne, on va le voir, sa teneur secrète de traité de morale.

Il y a certainement un problème moral des passions. La satisfaction qu'elles procurent reposant sur le jugement confus et sensible de l'existence d'un bien extérieur, ce jugement peut être faux sans que le plaisir retiré de la passion soit moindre. Si la joie ressentie dans les passions ordinaires était le seul bien que l'homme pouvait recevoir en ce monde, il semblerait indifférent de savoir si cette joie est procurée par de vrais biens ou par des biens illusoires. Ainsi commence une lettre remarquable de Descartes à la Princesse Élisabeth :

Je me suis quelquefois proposé un doute : savoir, s'il est mieux d'être gai et content, en imaginant les biens qu'on possède être plus grands et plus estimables qu'ils ne sont, et ignorant ou ne s'arrêtant pas à considérer ceux qui manquent, que d'avoir plus de considération et de savoir pour connaître la juste valeur des uns et des autres, et qu'on devienne plus triste. Si je pensais que le souverain bien fut la joie, je ne douterais point qu'on ne dût tâcher de se rendre joyeux, à quelque prix que ce pût être, et j'approuverais la brutalité de ceux qui noient leurs déplaisirs dans le vin, ou les étourdissent avec du pétun.³⁴

Si la passion est toujours telle que nous la sentons, la joie toujours une vraie joie, pourquoi faudrait-il chercher à savoir si elle naît de la vérité ou de l'erreur? A quoi bon se rendre plus savant sur les vrais maux et les vrais biens, plus lucide sur notre condition? Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse. Aucune prime ne serait donnée en ce monde à la sagesse et à la vertu. C'est pourquoi Descartes continue en définissant un contentement intérieur, que l'on retire des seules actions vertueuses, c'est-à-dire de ces actions qu'accompagne la

³⁴*Ibid.* 304-5.

conscience d'avoir agi au mieux de nos pouvoirs. Ce contentement seul permet d'accomplir le vrai bonheur :

Je n'approuve point qu'on tâche à se tromper, en se repaissant de fausses imaginations ; car tout le plaisir qui en revient, ne peut toucher que la superficie de l'âme, laquelle sent cependant une amertume intérieure, en s'apercevant qu'ils sont faux. Et encore qu'il pourrait arriver qu'elle fut si continuellement divertie ailleurs, que jamais elle ne s'en aperçut, on ne jouirait pas pour cela de la béatitude dont il est question, parce qu'elle doit dépendre de notre conduite, et cela ne viendrait que de la fortune³⁵.

On voit ici que Descartes réunit sous un même titre les biens procurés par la fortune et les fausses imaginations dont l'âme se divertit. On pourrait ajouter aussi, sans trahir sa pensée, les actions représentées sur un théâtre : dans tous les cas les passions procurées ne sont que superficielles. Et ceci conduit à une analogie : les passions réelles, produites par les événements extérieurs, ce qu'on appelle - à tort - la fortune, ne devraient pas être tenues pour plus profondes que les passions ressenties au théâtre. Si l'on cherche en elles tout le bien de cette vie, on risque une grave déconvenue, car non seulement elles ne portent pas en elles le contentement intellectuel, lequel n'est pas la moindre partie du bonheur, mais elles peuvent même causer, quand se révèle la vanité de leur objet, un souverain mal : l'amertume intérieure.

Le caractère illusoire de la fortune, sur lequel Descartes revient souvent dans le *Traité* et les lettres à Elisabeth, est la base de l'éthique cartésienne : la fortune est une «chimère qui ne vient que de l'erreur de notre entendement»³⁶ ; il faut «tâcher toujours plutôt à [se] vaincre que la fortune, et à changer [ses] désirs que l'ordre du monde»³⁷ ; «pour les choses qui ne dépendent aucunement de nous, tant bonnes qu'elles puissent être, on ne doit jamais les désirer avec passion»³⁸. On retrouve là l'écho d'une vieille idée stoïcienne : la fortune n'existe pas, existe seulement la providence divine, et donc une sorte de fatalité ; nous sommes acteurs dans une pièce que nous n'avons pas écrite, et comme tout bon acteur nous ne devons pas désirer changer le texte³⁹.

³⁵*Ibid.* 305-6.

³⁶*Passions de l'Âme*, art. 145, A.T. xi, 438.

³⁷*Discours de la Méthode*, troisième partie, A.T. vi, 25.

³⁸*Passions de l'Âme*, art. 145, A.T. xi, 437.

³⁹Cf. par exemple *Manuel d'Épictète*, 17, in *Les Stoïciens*, éd. P-M Schuhl, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1116: « souviens-toi que tu es acteur

Il semble que Descartes lui aussi ait trouvé dans l'image du théâtre un modèle pour apprendre à vaincre l'illusion des désirs de fortune et le goût des passions brutales. L'image du théâtre apparaît en effet aux deux moments charnières du traité qui marquent l'introduction de la problématique morale: le paragraphe sur les émotions intérieures et le groupe de paragraphes sur la générosité. Il semble toutefois que Descartes donne à l'image du théâtre un tour qui n'était pas contenu dans la métaphore stoïcienne - les stoïciens prenaient modèle sur l'acteur parce qu'il était le seul à ne pas prendre au tragique ce qui lui arrivait. En ce sens, ils étaient plus sensibles au paradoxe du comédien qu'à celui du spectateur qui chez eux reste engagé tout entier dans les passions qu'il éprouve. Contrairement aux stoïciens, Descartes n'entend pas dire que le sage véritable est apathique, qu'il a appris à se détacher du corps au point par exemple que, dans les fers et la torture, les grimaces de douleur ne sont pour lui qu'une sorte de masque grotesque, auquel il n'est pas plus attaché que l'acteur à son personnage. Le sage cartésien, au contraire, ressent comme tout un chacun le bien et le mal qui lui viennent du monde, mais ces passions n'ont pas le pouvoir de lui rendre la vie amère. Et c'est en ce sens qu'il est plutôt comme le spectateur de théâtre : il traite ses propres passions comme nous traitons les passions de théâtre, il les vit tout en restant à distance d'elles, et constate que, quoi qu'elles apportent de bien ou de mal, elles ne parviennent pas jusqu'à la sphère des émotions intérieures.

Le modèle de sagesse pour Descartes est celui de la vie généreuse, et il faut comprendre comment dans la définition de la générosité est comprise cette mise à distance, ou ce qui revient au même cette mise en scène de nos propres passions. Le généreux dit Descartes - dans un effort de définition purement philosophique - est celui qui « connaît qu'il n'y a rien qui véritablement lui appartienne que la libre disposition de ses volontés ». La vertu est l'exact corrélat de la générosité : c'est la détermination de faire toujours au mieux usage de sa volonté. Or il y a une insinuation persistante des passions qui semble nous dire que la volonté est parfois passive, qu'elle ne peut résister à une certaine tendance à faire ce que le corps lui représente comme désirable. En réalité la volonté n'est jamais tenue de céder à ses passions et elle peut parvenir à un complet empire sur elles :

d'un drame que l'auteur veut tel: court, s'il le veut court; long s'il le veut long; si c'est un rôle de mendiant qu'il veut pour toi, même celui-là joue-le avec talent; de même si c'est un rôle de boiteux, de magistrat, de simple particulier. Car ton affaire c'est de jouer correctement le personnage qui t'a été confié; quant à le choisir c'est celle d'un autre » (trad. E. Bréhier).

il n'y point d'âme si faible qu'elle ne puisse étant bien conduite acquérir un pouvoir absolu sur ses passions⁴⁰. Il y a toujours moyen d'instaurer un état de tension entre la volonté et le désir passionnel, mais pour que la volonté l'emporte Descartes précise qu'il faut s'entraîner à se représenter des contre-motifs. Ainsi, comme l'explique l'article 45, contre la lâcheté il faut s'appliquer à considérer les raisons qui persuadent que le péril n'est pas grand. De même, comme Descartes l'explique à Elisabeth :

une personne qui aurait une infinité de véritables sujets de déplaisir, mais qui s'étudierait avec tant de soin à en détourner son imagination, qu'elle ne pensât jamais à eux, que lorsque la nécessité des affaires l'y obligerait, et qu'elle employât tout le reste de son temps à ne considérer que des objets qui pussent apporter du contentement et de la joie, outre que cela lui serait grandement utile, pour juger plus sainement des choses qui lui importeraient, pour ce qu'elle les regarderait sans passion, je ne doute point que cela seul ne fût capable de la remettre en santé.⁴¹

Ainsi, il faut comme ruser avec ses passions : il y a un exercice de la représentation qui permet à celui qui le maîtrise de se figurer les choses autrement que le corps ne les lui figure. Dans cette distorsion possible du spectacle du monde et de ses effets se révèle notre pouvoir intérieur de mise en scène, ou si l'on veut de « théâtralisation » de l'extériorité. Il ne tient qu'à nous de faire que le monde ne soit qu'une scène qui ne nous affecte pas sur un mode différent que ne le font les mines ou les masques de théâtre. Ce faisant nous procéderons exactement à rebours des sens : ceux-ci ont tendance à donner aux choses plus de réalité qu'elles n'en ont (en leur prêtant une âme, ou des qualités qui n'appartiennent qu'à l'âme), tandis que la théâtralisation cartésienne du généreux rend la réalité du monde moins prégnante : sur ce théâtre, l'homme est spectateur, plutôt

⁴⁰*Passions de l'Âme*, art. 48 à 50, A.T. xi, p. 366-370.

⁴¹À Elisabeth, mai ou juin 1645, A.T. iv, p. 219.

qu'acteur⁴², il est certainement touché par toutes les scènes qui s'y jouent, mais il n'est jamais véritablement atteint.

La volonté généreuse, qui se découvre ainsi hors d'atteinte du monde et voit que ses résolutions ne parviennent pas à être offensées ou contredites par ses propres passions, connaît une joie intérieure, un contentement de soi, dont Descartes dit qu'il est le principal bien que l'on retire de cette vie. Cette joie intérieure est donc parfaitement analogue au plaisir intellectuel du théâtre, et elle révèle mieux sa nature singulière dans les passions tristes, comme ici la pitié :

Mais néanmoins ceux qui sont les plus généreux et qui ont l'esprit le plus fort, en sorte qu'ils ne craignent aucun mal pour eux et se tiennent au-delà du pouvoir de la fortune, ne sont pas exempts de compassion lorsqu'ils voient l'infirmité des autres hommes et qu'ils entendent leurs plaintes (...). Mais la tristesse de cette pitié n'est plus amère ; et comme celle que cause les actions funestes qu'on voit représenter sur un théâtre, elle est plus dans l'extérieur et dans le sens que dans l'intérieur de l'âme laquelle a cependant la satisfaction de penser qu'elle fait ce qui est de son devoir, en ce qu'elle compatit avec les affligés. Et il y a en cela de la différence, qu'au lieu que le vulgaire a compassion de ceux qui se plaignent, à cause qu'il pense que les maux qu'ils souffrent sont fort fâcheux, le principal objet de la pitié des plus grands hommes est la faiblesse de ceux qu'ils voient se plaindre, à cause qu'ils n'estiment point qu'aucun accident qui puisse arriver soit un si grand mal qu'est la lâcheté de ceux qui ne le peuvent souffrir avec constance (...)⁴³

Il resterait sans doute à faire le partage entre le théâtre de la vie dont le sage généreux est le seul vrai spectateur, et les spectacles ordinaires où tout un chacun peut l'être - entre le

⁴²Cf. *Discours de la Méthode*: "et en toutes les neuf années suivantes je ne fis autre chose que rouler ça et là dans le monde tâchant d'y être spectateur plutôt qu'acteur en toutes les comédies qui s'y jouent" (A.T. vi, p. 28). Le thème rhétorique du *theatrum mundi* apparaît également dans le célèbre (et équivoque) fragment des *Cogitatae Privatae* (vers 1619) A.T. x, p. 213: "De même que les comédiens, lorsqu'on les appelle, pour qu'on ne voie pas leur timidité sur leur front, mettent un masque; de même moi, au moment de monter sur la scène du monde, où je n'ai été jusqu'ici que spectateur, je m'avance masqué". Le texte est traduit par H. Gouhier, qui nous aide également à comprendre le sens véritable du passage: le masque que porte Descartes est paradoxalement celui d'un homme d'action (le soldat qu'il est encore en 1619), et sous ce masque il y a le visage d'un philosophe rayonnant d'ambition contenue. Le rôle que Descartes s'apprête à jouer est donc bien celui du contemplatif, le spectateur par excellence. Cf. *Essais sur le discours de la Méthode, la Métaphysique et la Morale*, Paris, Vrin, 1973, p. 49-50).

⁴³*Passions de l'Âme*, art. 187, A.T., xi, p. 469-70.

modèle esthétique et sa réalisation éthique. Dans le cas du théâtre, nul effort de représentation n'est requis pour le spectateur, c'est le dispositif scénique qui crée l'illusion en même temps que la conscience d'être au spectacle. En revanche le généreux ne doit qu'à lui-même son contentement intérieur, car la mise en scène du monde extérieur, et à travers lui, de ses propres passions est tout entière son oeuvre. On peut présumer que la joie qui en résulte est à la mesure de cet effort, supérieure donc en intensité au plaisir esthétique du spectateur de théâtre, mais, ajoutons-le, dans sa nature profonde, non point distincte de lui.

Marchingegni e prospettive curiose nel loro rapporto con il cartesianesimo

di Genevève Rodis-Lewis⁴⁴

L'opera di Jurgis Baltrušaitis⁴⁵ apporta preziosi chiarimenti sul significato delle Anamorfosi⁴⁶ nel XVII secolo. Le ricerche del XVI secolo, prolungando gli studi prospettici di Alberti (1435), e codificate in particolare da Dürer (1525), mirano inizialmente a dominare totalmente i problemi posti dalla rappresentazione di oggetti situati agli estremi del campo percettivo; ma da questa

44Da «XVII^e siècle. Bulletin de la Société d'Étude du XVII^e siècle», 1956, n. 32, pp. 461-474. Ringraziamo la Société d'Étude du XVII^e siècle per la gentile concessione. traduzione a cura di Marzia Caciolini

45J. BALTRUŠAITIS, *Anamorphoses ou perspective curieuses*, Perrin, Paris 1955, p. 82. L'opera abbraccia la storia delle anamorfosi dal XVII secolo ai giorni d'oggi. Il XVII secolo (capp. II-V, pp. 21-55) tratta non solo delle relazioni di Causse e Nicéron con Descartes: *Les automates et le doute* (cap. III, pp. 33-43), ma anche della querelle dell'Accademia contro Desargues e Bosse, e degli stravaganti tedeschi Kircher e Schott. Tralasciando questi ultimi aspetti, le nostre riflessioni porteranno avanti soltanto i nuovi spunti tangenti il Cartesianesimo.

46«Le mot fait son apparition au XVII^e siècle, mais en se rapportant à des combinaisons connues auparavant; [...] C'est une projection des formes hors d'elles-mêmes et leur dislocation de manière qu'elles se redressent lorsqu'elles sont vues d'un point déterminé» (Op. cit., p. 5).

epoca queste bizzarrie sono sviluppate in «ritratti segreti», nel grottesco, in immagini erotiche o in allegorie che l'occhio scopre da un solo punto d'osservazione, generalmente con una visione contorta e obliqua⁴⁷.

Nel XVII secolo, questi lavori sono ripresi in particolare dall'ingegnere e architetto Salomon de Caus⁴⁸ e dal matematico Jean-François Nicéron⁴⁹. Il primo sembra aver ispirato le descrizioni meccanicistiche di Descartes; il secondo appartiene al convento dei Minimi di Parigi, che Baltrušaitis definisce «un centro cartesiano».

La famosa comparazione del corpo umano con una macchina idraulica⁵⁰ trova la sua illustrazione precisa in *Les raisons des formes mouvantes*, che offrono «dejà un titre cartésien»⁵¹. In particolare Baltrušaitis riporta la descrizione cartesiana di una grotta dove i visitatori, attraverso il meccanismo di alcune lastre mobili di pietra, fanno apparire un Nettuno e fanno fuggire una Diana, al *Problema XXVII* di de Caus: «Machine par laquelle sera représenté un Neptune, lequel tournera circulairement à l'entour d'un Rocher, avec quelques autres figures, lesquelles jetteront de l'eau en tournant» : «à quelques détails près, c'est la même scène»⁵². Ed evoca ancora qualche altro marchingegno della stessa fattura per concludere: «l'homme cartésien, avec les dieux antiques, qu'un mécanisme hydraulique fait vivre dans son sein y est complet, dans tous ses éléments»⁵³.

Il raffronto è inedito, e avrebbe potuto richiedere ancora lunghi sviluppi, che de Caus dedica ai registri timbrici e al funzionamento degli organi a canne⁵⁴, paragonati da Descartes al movimento degli spiriti animali nei pori del cervello⁵⁵. Anche se *Les raisons des formes mouvantes* non descrivono il Tantalo che

⁴⁷Cfr. le illustrazioni delle tavole II-III e il notevole commentario degli «Ambasciatori» di Holbein (cap. VI)

⁴⁸*Anamorphoses*, cit., pp. 21-22. Principali opere di de Caus sono la *Perspective avec la raison des ombres et miroirs*, Londra 1612; *Institution harmonique*, Francfort-sur-Main, 1615; *Horologes solaires*, Paris 1924; *Les proportions tirées du livre I d'Euclide*, Paris, 1624.

⁴⁹*Ivi*, p. 22. Di Nicéron ricordiamo invece: *La perspective curieuse*, Paris 1638; *Dioptrique*, Paris 1648. I suoi lavori proseguono con la *Prospettiva horaria* di Magnan, Roma 1648, ugualmente influenzata da Descartes.

⁵⁰Nel *Traité de l'Homme*, AT XI, p. 130-131. A questo proposito v. *Descartes e Poussin*, in «XVII° siècle», n. 23, p. 525, dove si rimarca la sua relazione con la ricerca dell'illusione mediante le fantasmagorie visive, che caratterizza la sensibilità barocca.

⁵¹*Anamorphoses*, cit., p. 36.

⁵²*Ivi*, p. 37 e tav. IX.

⁵³*Ivi*.

⁵⁴S. DE CAUS, *Les Raisons des forces mouvantes*, dal *Problema XXVIII* al *XXXIII* e tutta la *Terza Parte*.

⁵⁵*L'Homme*, AT XI, 165-166.

Descartes sostiene di aver visto⁵⁶, vi si trovano delle macchine analoghe: «un cygne ou quelque autre oiseau lequell boira autant d'eau qu'on lui donnera»⁵⁷; l'analisi del meccanismo essenziale, in cui Tantalo non è che un elemento secondario, è seguita allo stesso modo da Salomon de Caus per mostrare come la macchina che restituisce un suono al levare del sole è indipendente dalla statua di Mnemone che la nasconde alla vista⁵⁸.

Questi esempi, come quelli dell'autore di *Anamorphoses*, presentano assai leggere divergenze, per quanto sia difficile affermare che «la pupart des éléments de la démonstration» (di Descartes) «sont empuntés directement au livre» di de Caus, che il filosofo ha a sua disposizione dal momento che questo era dedicato alla madre della principessa Elisabetta⁵⁹. La correlazione dei due ordini di ricerche è incontestabile, e si può considerare almeno l'ipotesi che Descartes abbia visto questi automatismi «dans les jardins priciers d'Allemagne où il a séjourné en 1619 et 1620, certains aménagés précisément par Salomon de Caus»⁶⁰.

Perché sono generalmente gli stessi autori che trattano di questi meccanismi stupefacenti o dei diversi processi ottici d'illusione, di cui le anamorfosi costituiscono un settore particolare⁶¹. Insieme agli «effets de perspective», Nicéron evocerà gli automi leggendari dell'antichità⁶², gli stessi che segnala l'introduzione all'edizione latina del *Traité de l'homme*⁶³: gli appunti di gioventù di Descartes mostreranno inoltre che egli stesso aveva attinto alla medesima fonte, la *Philosophie occulte* di Agrippa⁶⁴. Nell'inventario dei suoi manoscritti, figurava «une

56*Regulae ad directionem ingenii*, R. XIII, A.T., X, pp. 435-436: «La statue a l'attitude d'un homme qui veut boire dans un vase dont l'eau s'échappe toute dès qu'elle parvient à ses lèvres».

57*Les Raisons* ..., I parte, probl. 11; cfr. II parte, probl. 3. Alla fine del testo cartesiano, tra i dettagli secondari, si affronta la questione di un uccello dipinto (*avis pingenda*), che non era nominato all'inizio della descrizione (A.T., X, p. 437).

58*Les Raisons* ..., I parte, probl. 35.

59*Anamorphoses*, p. 37. Nell'esemplare che abbiamo consultato, l'opera di Caus è dedicata al Re di Francia, e tutta la II parte «à la très illustre et vertueuse princesse Elizabeth, électrice palatine [...]». È sua figlia che divenne allieva di Descartes (è eccessivo aggiungere che essa «fonda ensuite, dans l'abbaye d'Herford en Westphalie, une école cartésienne», *ib*): il misticismo in effetti ha dominato l'intera fine della sua vita; cfr. C. ADAM, *Descartes, ses amités féminines*, pp. 129-130.

60*Anamorphoses*, p. 37.

61Cfr. *ib.*, p. 22.

62*Ivi.*, p. 22, e *Perspectives curieuses*, 1638; le pagine della prefazione non sono numerate.

63*Anamorphoses*, p. 36 (leggere Florent Schulyl al posto di Florence): «les automates de dedalus, la tête de bronze parlante d'Albert le Grand, etc...». Descartes pensava che il principio di questi marchingegni così ammirati dovesse essere piuttosto semplice (*Regulae*, IV, A.T., X, p. 376).

64*Cogitationes privatae*, A.T., X, pp. 231-232: Descartes parla di una statua che danza per mezzo di una corda o di un bastone di ferro magnetico, e la «colombe d'Architas»:

page écrite sous ce titre: *Thaumantis regia*»⁶⁵. Possiamo accostarle quella di cui Leibniz ha conservato la traccia:

«On peut faire en un jardin des ombres qu représentent diverse figures telles que des arbres et les autres:

item, tailler des palissades, de sorte que de certaine perspective elle représentent certaines figures:

item, dans une chambre, faire «que» les rayons du soleil passent pour certaines ouvertures représentant divers chiffres ou figures:

item, faire paraître, dans une chambre, des langues de feu, des chariots de feu, et autres figures en l'air; le tout par de certains miroirs qui rassemblent les rayons en ces points là;

item, on peut faire que le soleil, reluisant dans une chambre, semble toujours venir du même côté, ou bien qu'il semble aller d'Occident à l'Orient, le tout par miroirs paraboliques; et faut que le soleil donne au-dessus du toit, dans un miroir ardent, lequel a le même point de réflexion aussi au droit de ce petit trou et donne dans, et rejettera ses rayons en lignes parallèles dedans la chambre»⁶⁶.

Leibniz parlava anche di «quelques pensées comme, par exemple, de faire paraître la muraille verte, jaune, etc...par le moyen d'un lampe dont le verre vert, le coton vert et dans l'huile vert de gris broyé»⁶⁷.

Ora, questa ricetta si trova letteralmente in una singolare opera di Della Porta⁶⁸, nella quale la magia fondata su analogie confuse si avvicina nel modo più stravagante alle fantasmagorie

gli editori Adam e Tannery, correggendo la lettura di Foucher de Careil (*columba arditea*), hanno segnalato che questo antico automa era menzionato nel *De occulta philosophia* di H. -C. Agrippa: il cap. 1 della sezione 1. II, aggiunge a questa colomba di bosco che volava, gli automi di Dedalo, il serpente di bronzo che soffia e gli uccelli canterini di Boezio..., ovvero gli stessi esempi di Nicéron e Schuyl. Baltrusaitis però non cita né Agrippa, né le opere giovanili di Descartes.

65A.T., X, 7. Secondo J. SIRVEN (*Les années d'apprendissage de Descartes*, p. 320), questo titolo riguardava ancora gli automi ed il problema degli animali-macchina. Il *Commentaire* di P. Poisson sul *Discours de la méthode*, riporta la notizia di un manoscritto perduto di Descartes, che aveva immaginato un ballerino di corda, ed una pernice artificiale che un cane faceva sollevare (citato in nota da A.T., X, pp. 231-232).

66A.T., X, pp. 215-216 (*Cogitationes privatae*, fragments copiés par Leibniz: cfr. A.T., X, pp. 207).

67Citè par A.T., X, pp. 209: nota di Leibniz, che aggiunge «Item, proposition pour faire paraître des chiffres, et d'autres figures, par le moyen des rayons du soleil et des miroirs»: cfr. il testo sopra riportato.

68*Magiae naturalis...*, I éd. 1558. Abbiamo consultato l'edizione latina di Anversa, 1561, e un'edizione francese, *La Magie naturelle*, Rouen, 1612, traduzione libera con aggiunte, dalla quale traiamo le nostre citazioni: cfr. 1. II, cap. 17, pp. 248-250: «Comment on pourra voir une chambre colorée»: «ayez une lampe qui soit de verre vert [...], et encore [...] soit mêlé en l'huile [...] et broyé du vert de gris [...]. Davantage que la mèche soit de linge de même couleur»; procedure simili per i colori nero e giallo.

dovute a «la science optique»⁶⁹, con dei giochi di lampade, prismi e specchi; vi sono evocate anche le anamorfosi: «or y a-t-il une partie de géométrie qu'on appelle Perspective, laquelle apparaît aux yeux, et laquelle opère plusieurs merveilleuses expériences, si qu'ores elle vous fera voir en dehors une effigie, et tantôt ne vous présentera chose aucune et d'ailleurs bigearrement (*sic*) vous transportera ses effets en vous formant diverses images»⁷⁰.

Se nel suo primo scritto, Descartes accettava senza critica le «vertus» oscure come la simpatia e l'antipatia⁷¹, sembra che egli molto velocemente non abbia considerato le curiose esperienze di Agrippa o di Della Porta⁷² che per dissipare «tous les effects merveilleux qui s'attribuent à la magie»⁷³. Perché dalle *Regulae* mette in guardia contro il fascino del mistero e la curiosità sfrenata, mentre gli occultisti del XVI secolo si vantavano di sorprendere i più sapienti⁷⁴. Questo perché Descartes non si è

69Ib., 1. IV, cap. 1, p. 459. Tutta la sezione 1. IV sviluppa questi esperimenti ottici, in particolare attraverso i prismi (cap. 3) e gli specchi (capp. 4-17).

70Ib., 1. IV, prefazione, p. 454. Uno degli esperimenti con lo specchio vi si avvicina molto: «le regardant donc cheminant ne verra sa figure ni chose aucune; mais quand il sera [...] parvenu au lieu assigné, il verra le simulacre... qu'il ne pourra voir en autre lieu» (cap. 10, p. 477). Queste analogie caratterizzano il XVI secolo, «époque où l'art et le prodige s'entremêlent et s'associent étroitement» (Baltrusaitis, op. cit., p. 17. Della Porta non vi figura).

71*Compendium musicae* (1618), A.T., X, p. 90: «[...] sympathia et dispathia affectuum, eadem ratione qua aiunt ovis pellem tensam in tympano obtumescere, si feriat, lupina in alio tympano resonante». L'edizione A.T. segnala lo stesso aneddoto in A. Paré. Ma *La Magie naturelle* di Della Porta è anteriore (1° ed. 1558, e per Paré, 1575), e la sua descrizione del fenomeno, più vicina a quella che si trova in Descartes: «Car si vous battez un tabourin (*sic*) de la peau d'un loup, et près d'iceluy soient d'autres tabourins couverts de peaux de moutons, lui seul les fera taire» (1. I, cap. 12, ed. cit., p. 59. Cfr. ed. lat., 1561, p. 16: *obtumescere*), mentre Paré diceva solamente: «bien difficilement se pourra ouïr le son de celui de brebis» (estratto citato in A.T., X, p. 90. Della Porta non vi è menzionato).

72Il *Journal* di Beeckman (1628-1629), riporta una conversazione con Descartes a proposito della possibilità di proiettare delle iscrizioni nel pieno di luna: Beeckman citava Agrippa, Descartes la soluzione di Della Porta, entrambe tra l'altro contestabili («nugatur cum Agrippâ Porta»: riportato in A.T., X, p. 347, senz'altro riferimento a Della Porta se non il titolo dell'opera e la data della I edizione). Può darsi che si tratti di un ricordo confuso di Descartes: *La Magie naturelle* espone «plusieurs expériences mécaniques» che producono l'apparenza di una cometa (ib., cap. 14), «plusieurs expériences de lampes faisant surgir des figures gigantesques» (ib., cap. 18), e spiega la proiezione dell'immagine fuori da uno specchio concavo: «en cette sorte peut-on lire des lettres qui sembleront être faites d'argent, et n'y aura vue si aiguë qui ne se trompe en regardant ce spectacle» (1. IV, cap. 17, ed. cit., p. 494): ma non è una questione di luna come schermo...

73*La Recherche de la vérité par la lumière naturelle*, A.T., X, p. 504; cfr. ib. p. 505: «vous ayant fait admirer les plus puissantes machines, les plus rares automates, les plus apparentes visions, et les plus subtiles impostures, que l'artifice puisse inventer, je vous en découvrirai les secrets». Il dialogo, incompleto, non sviluppa questo punto. Non si sa se farlo risalire all'epoca della giovinezza, o agli ultimi mesi della vita di Descartes.

74Cfr. *Reguale*, IV, A.T., X, 371. Agrippa (*De occulta philosophia*, 1. II, cap. 1, ed. del 1529, p. 99) si vantava di utilizzare matematiche e meccaniche che ne derivano, per

mai fermato alle anamorfosi: dai lavori matematici sulla prospettiva, sviluppa alcuni calcoli sull'angolo di rifrazione⁷⁵, di cui stabilirà la legge nella sua *Dioptrique*. Perciò, dopo aver spiegato l'arcobaleno, non disdegna di dedurne un mezzo per «faire paraître des signes dans le ciel qui pourraient causer une grande admiration à ceux qui en ignoraient les raisons»⁷⁶. Ma giustamente è questa ricerca delle «raisons» che lo avvicina profondamente ai lavori di Salomon de Caus, in cui la matrice tecnica si fonda su una scienza precisa che estrae principi sicuri dalla statica⁷⁷. Solo l'ingegnere fa servire il matematico «tant à contenter les curieux qu'à faciliter tous les arts»⁷⁸, dal momento che il filosofo si rifiuta di ridurli a queste «niaiseries» buone per occupare il tempo libero⁷⁹: egli vi scopre il modello delle lunghe catene di ragionamenti che legano «toutes les choses qui peuvent tomber sous la connaissance des hommes»⁸⁰. Allo stesso modo gli automi non sono più dei giocattoli sapienti, ma il principio di una spiegazione chiara e distinta dei fenomeni vitali.

sorprendere, come per magia, i più sapienti.

75Un opuscolo smarrito riportava l'affermazione: «Vitellio sic numerat angulos refractos» (A.T., X, p. 8). Il «Vitellionis Mathematici doctissimi περί οπτικος [...] quam vulgo Perspectivam vocant» (Nuremberg, 1535), era citato da Agrippa (*Philosophie occulte*, 1. II, cap. 1), e da Della Porta (*Magie naturelle*, 1. IV, prefazione).

76*Météores*, disc. VIII, A.T., VI, p. 343.

77Cfr. P. DUHEM, *Les origines de la statique*, Paris, 1905, t. I, cap. 13, pp. 291-292: Caus (o de Caux, normanno) «s'est borné à formuler avec ordre et netteté ce que le géomètre astrologue [Cardan] avait énuméré pêle-mêle en son livre étrange». Egli ha utilizzato, per la prima volta, senza dubbio in francese, il termine *travail* nel senso della meccanica contemporanea, e Arago segnalava l'importanza della sue ricerche per la storia della macchina a vapore. Le pagine 333-334 indagano l'apporto di Descartes, che passa sotto silenzio tutti i suoi predecessori, anche quando risulta inverosimile che egli li abbia ignorati; Duhem però non si domanda se egli avesse potuto conoscere Caus. Notiamo solamente che una delle cause dell'incomprensione di Mersenne e Desargues, era l'impiego cartesiano della parola *force* per designare il *travail* (p. 339). Caus non è menzionato in A.T. che a proposito dell' *Eolypile* (apparecchio antico descritto da Ierone di Alessandria), ma gli editori notano che la spiegazione di Descartes è meno chiara di quella in Caus, che descrive bene la trasformazione dell'acqua in vapore (A.T., I, p. 124).

78*Discours de la méthode*, I, A.T., VI, p. 6: Descartes ricordava l'insegnamento della matematica a La Flèche.

79*Reguale*, IV, A.T., X, p. 373: Descartes non prestava molta attenzione alle regole limitate alla soluzione di problemi insignificanti (*inania*), con i quali si divertivano i geometri nel loro tempo libero, mentre probabilmente egli riusciva in modo più sottile rispetto agli altri in queste bagatelle (*nugarer*): cfr. la confidenza sull'abilità di Ferrier, che Descartes desiderava far venire all'inizio del suo soggiorno in Olanda, per trascorrere con lui le ore passate nel gioco o nelle conversazioni inutili: «il y a une partie dans les mathématiques que je nomme la science des miracles pour ce qu'elle enseigne à se servir si à propos de l'air et de la lumière qu'on peut faire voir par son moyen toutes les mêmes illusions qu'on dit que les magiciens font paraître par l'aide des démons [...]. Il y pourrait faire de telle choses [...], encore que je méprise fort de semblables niaiseries [...]», a ***, settembre 1629 (?), A.T., I., p. 21.

80*Discours*, II, A.T., VI, p. 19.

Se le ricerche tecniche di Salomon de Caus preparano sotto un certo aspetto la fisica e la fisiologia di Descartes, è alla sua metafisica che si accostano, secondo Baltrušaitis, i lavori ottici di Nicéron. Appartenente allo stesso convento di Mersenne⁸¹, iniziò grazie al lui il contatto con il filosofo e, in *La perspective curieuse*, cita probabilmente la *Dioptrique* comparsa l'anno precedente⁸². Ora, «ses travaux complètent, en les confirmant avec éclat, les réflexions du maître sur la réalité sensible et sur les divergences entre le vrai et l'apparent»⁸³. Baltrušaitis ricorda gli esempi di illusioni della *Dioptrique*⁸⁴, ed il passaggio su «les règles de la perspective» che «souvent...représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles, et des carrés par des losanges que par d'autres carrés, ainsi que toutes les figures: en sorte que souvent pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler»⁸⁵. Vi si potrebbe aggiungere che la *Sesta Meditazione* riprende l'esempio delle statue colossali posizionate in cima ad una torre⁸⁶: ora, Nicéron riportava l'aneddoto del concorso tra Alcamene e Fidia che si concluse in gloria per quest'ultimo, perché egli aveva previsto, e corretto dall'inizio, la deformazione di una Minerva da innalzare su un alto stilobate⁸⁷. Così il calcolo delle anamorfosi aveva avuto come scopo iniziale quello di assicurare un'apparenza armoniosa in funzione del punto di vista dal quale l'oggetto sarebbe stato osservato. Nicéron al contrario guarda soprattutto alla «magia artificiale»⁸⁸: così «les expériences scientifiques, les tours de l'imaginerie, les mises en scène avec les automates et les tableaux interchangeables se côtoient sur un même fond, et se développent dans le même

81Baltrušaitis aggiunge: «Les deux savants s'étaient connus au collège de La Fleche» (op. cit., p. 33). Ma «c'est là [...] une légende, en relation avec cette autre légende, également créée par Baillet» (le biographe de Descartes en 1691) «d'un Mersenne exclusivement cartésien» (R. LENOBLE, *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, Paris, 1943, p. 17).

82*La perspective curieuse*, 1638, p. 101. Descartes ricevette l'opera, e accettò che il suo nome vi fosse rivelato (il *Discours* e gli *Essais* erano apparsi, anonimi, nel 1637): cfr. A.T., II, p. 530 e 564.

83*Anamorphoses*, p. 43.

84VI disc. A.T., VI, 141-142: il bastone spezzato dalla rifrazione e la biglia raddoppiata quando è tenuta tra due dita incrociate. Cfr. *Homme*, A.T., XI, 161-162.

85*Dioptrique*, IV disc. A.T., VI, p. 113. Nel cap. 4, trattando il conflitto che opponeva l'Accademia a Desargues e a Bosse, Baltrušaitis nota che il problema vi è presentato sotto un punto di vista cartesiano: «en quelle occasion la figure de représentation est ou n'est pas de la même forme que le sujet» (op. cit., p. 44).

86A.T., IX, p. 61.

87*La perspective curieuse*, p. 73. Questa leggenda era abitualmente citata dagli specialisti delle anamorfosi; cfr. Baltrušaitis, op. cit., p. 13.

88Sottotitolo de *La perspective curieuse*: la «thaumaturgie» è qui addomesticata dalla tecnica, fino a che nel XVI secolo «la magie naturelle» confonde i prodigi dell'arte con le corrispondenze miracolose tra astri, metalli o pietre, piante e animali.

sens, comme une hantise philosophique de l'illusion. Les gigantesques compositions avec les saints apparaissent et se désagrégeant, dans le cloître des Minimes, y sont dressées comme un rappel constant de l'ordre des travaux conduits dans le couvent et de l'incertitude des apparences, qui rejoint, dans la pensée religieuse, l'idée de l'inconstance et de la vanité du monde»⁸⁹.

Queste evasioni mistiche ci sembrano discostarsi bruscamente dallo spirito cartesiano. Le meraviglie dell'ottica non conducono in nessun modo Descartes a rinunciare al mondo: al contrario, la dimostrazione dell'esistenza di Dio permette di non «plus craindre désormais qu'il se rencontre de la fausseté dans les choses qui me sont plus ordinairement représentées par mes sens»⁹⁰. L'ossessione dell'illusione ha saputo guadagnarsi, nella prima metà del XVII secolo, il chiostro così come la scena profana o i giardini principeschi; il filosofo non richiama questi temi dell'epoca barocca che per superarli razionalizzandoli⁹¹.

Questo è tra l'altro un punto dove convergono abbastanza inaspettatamente la fisica cartesiana e la speculazione religiosa di uno di questi Minimi, ammiratore di Descartes. Baltrušaitis ricorda come Maignan⁹², autore come Nicéron, di affreschi anamorfici⁹³, ha tratto da Descartes «sans le nommer ce qu'il a de plus beau et de plus fort»⁹⁴. Ma il lavoro sulle *Anamorphoses*, in cui Maignan resta in secondo piano, non si attarda a cercare un legame tra le ricerche di prospettiva del religioso ed il suo sistema del mondo: è a questo proposito che il corrispondente Clerselier evocava le sue «emprunts», non senza sottolineare le sue differenze con il cartesianesimo⁹⁵. Perché Maignan presenta

⁸⁹*Anamorphoses*, p. 43.

⁹⁰VI *Méditation*, A.T., IX, p. 71.

⁹¹Cfr. *Descartes et Poussin*, XVIIe siècle, n° 23, pp. 524-525.

⁹²*Anamorphoses*, p. 33: egli «professa d'abord la philosophie à Toulouse, puis s'établit au convent français de Rome»; infatti, nato a Tolosa nel 1601, soggiornò a Roma dal 1638 al 1650 (Nicéron vi giunse nel 1635 e nel 1642), e tornò a Tolosa dove morì nel 1676. *La perspectiva horaria* comparve a Roma nel 1648, il *Cursus philosophicus* a Tolosa nel 1653.

⁹³*Anamorphoses*, pp. 26-27 e 31-32, tav. VIII.

⁹⁴Citato in *Anamorphoses*, p. 33. Cfr. A.T., V, p. 375, lettera di Dom Vienot a Clerselier del 24 maggio 1660. Vienot vi precisa che Maignan «est ce religieux au nom duquel le P. Mersenne proposa quantité de questions dans diverses lettres contenues au second volume» dell'edizione Clerselier (nel quale le lettere a Mersenne sono numerose... Per la concordanza con l'ed. A.T., cfr. A.T., I, pp. XXXII-XXXVI e V, 571-572). Dopo la morte di Mersenne, Carcavi doveva servire da intermediario. Ma la partenza di Descartes per la Svezia, e la sua morte, impedirono di aprire la discussione sui *Principes*; cfr. A.T., V, pp. 371, 392, e 412-413.

⁹⁵Maignan criticava le spiegazioni di Descartes sul magnetismo, sul peso e sull'elasticità; ammetteva il vuoto, la percezione negli animali, l'estensione virtuale

una certa originalità, in particolare quando prosegue la spiegazione delle apparenze eucaristiche delle risposte ad Arnauld⁹⁶. Il suo «système nouveau, très ingénieux et très philosophique»⁹⁷ evidenzia in effetti la soggettività delle apparenze. Così possiamo ravvicinare i suoi studi sui meccanismi della prospettiva che «abusent la vue»⁹⁸, alle sue scoperte sul modo in cui i nostri sensi sono colpiti nel mistero della transustanziazione. È grazie a un «nouveau miracle»⁹⁹ che Dio mantiene l'aspetto del pane o del vino, che non hanno più realtà che i colori dell'arcobaleno o i riflessi sul collo della colomba¹⁰⁰. Il Cristo si manifesta sotto questa apparenza, come prese quella di un giardiniere o di un pellegrino per Maddalena ed i discepoli di Emmaüs¹⁰¹. Ma questa «déception» dei nostri sensi non è, propriamente parlando, un errore¹⁰²: l'impressione non può

degli spiriti puri, e «autres bagatelles» contrarie alla verità filosofica – quella di Descartes, secondo Vienot (*ib.*, p. 375). Ma il Minimo rifiutava il principio d'autorità (*Cursus philosophicus*, t. II, prefazione, pp. 415-416).

96 *Réponses aux IV objections*, A.T., IX, pp. 191-197. Si tratta di spiegare, senza accidenti reali, la permanenza delle sembianze, malgrado i cambiamenti della materia (ridotta a estensione), del pane, o del vino, nella sostanza del corpo di Cristo: i nostri sensi sono toccati nello stesso modo da corpi che occupano rigorosamente lo stesso luogo, in tutte le loro particelle. Resta da spiegare «comment le corps de Jésus-Christ peut être sous les mêmes dimensions où était le pain» (a *** , A.T., IV, pp. 374-375), argomento che costituisce l'oggetto delle lettere a Mesland, non pubblicate nel XVII secolo. Padre Maignan, negando anche «les accidents, formes substantielles et autres recailles de petits êtres» (A.T., V, p. 375), tiene presente la prima parte della soluzione di Descartes. Cfr. G. LEWIS, *L'individualité selon Descartes*, Paris, 1950, p. 57.

97 È così che nel XVIII secolo, Padre Para di Phanjas oppose la soluzione di Maignan a quella dei cartesiani che egli critica (*Eléments de métaphysique sacrée*, Paris, 1780, pp. 727-747 e 760-764. L'espressione citata è a p. 760). ROHAULT (*Entretiens sur la philosophie*, Paris, 1671), citando Maignan a vantaggio della tesi cartesiana, aveva segnalato a proposito alcune sfumature (p. 51 e pp. 65-66). Non si può dunque dire che Maignan «reproduit» Descartes (F. BOUILLIER, *Histoire de la philosophie cartésienne*, t. I, pp. 433-434), né che egli fosse il suo principale sostenitore (*Hauptvertreter*: M. GRABMANN, *Die Philosophie des Cartesius und die Eucharistialehre*, in «Rivista di filosofia neoscolastica, Cartesio», 1937, pp. 425-436). Anche Maignan presenta qualche riserva contro la soluzione delle IV risposte (*Philosophia sacra*, Toulouse, 1661, pp. 866-869).

98 *Perspectiva horaria*, p. 439 «ad visum decipiendum»; cfr. pp. 438, 443, 444.

99 ROHAULT, *Entretiens...*, p. 66. Au contraire chez Descartes la permanence des modes dans le même lieu est une «suite naturelle» du mystère (*ib.*, p. 64).

100 *Cursus philosophicus*, t. II, p. 528.

101 *Ib.*, p. 530. Cfr. t. I, inizio, Appendice (pagine non numerate); t. III, p. 1303 («et in Christo fallenbatur oculi dictorum discipulorum...»). Rohault mostra che l'esempio era classico: «Les Pères... n'ont jamais douté que Dieu, par sa puissance, ne pût produire dans nos sens l'idée et les impressions d'un corps qui n'est pas présent, comme il produisit dans la Magdeleine l'idée d'un jardinier quoiqu'il n'y eût point de jardinier présent» (op. cit., p. 104); e su questo punto cita un testo del Maestro delle Sentenze, dopo Pietro d'Ailly (*ib.*, pp. 125 e 130-1359).

102 *Cursus philosophicus*, t. I, Appendice: discute la tesi tomista per la quale i sensi, come tali, non sarebbero suscettibili di errore. Secondo Maignan, il senso è certamente ingannato (cfr. t. III, p. 1303 «fallitur sensus»), ma, non essendo capace di giudicare, non gli si può imputare un falso giudizio.

essere modificata, e l'animale, dotato di senso intimo e non di pensiero riflessivo, si ingannerebbe come l'uomo¹⁰³. Giacché spetta allo spirito distinguere le apparenze soggettive, dalla realtà, che è in questo caso quella della fede. Anche Maignan non crede, così come gli è stato rimproverato¹⁰⁴, di rendere il Cristo responsabile di un inganno positivo. La bianchezza non è mai nell'oggetto; essa proviene da un'impressione sull'occhio che sparirebbe con questo¹⁰⁵: c'è dunque continuità tra la spiegazione del miracolo e la teoria generale della percezione¹⁰⁶, come l'esponne il discepolo del XVIII secolo, dopo che Malebranche e Berkeley precisarono alcune incidenze dell'idealismo cartesiano: «La sensibilité générale des corps, quels qu'ils soient, consiste dans la loi générale par laquelle le Créateur a résolu de toute éternité de produire par lui-même dans les corps organisés tels mouvements et telles sensations; toutes les fois que tels corps seraient ou présents à ces organes, ou appliqués à ces organes: ce qui n'empêche pas que le Créateur ne puisse quelquefois par miracle, produire ces mêmes sensations oraniques, sans l'occasion et la présence de ces corps»¹⁰⁷.

Ma Descartes aveva distinto nettamente le qualità pure, spesso chiamate «secondes», e le dimensioni quantitative dei corpi, modi della loro sostanza estesa: così preservava una correlazione oggettiva tra le loro variazioni e le differenze delle apparenze qualitative. Ora, Maignan rimprovera alla tesi cartesiana, quando questa spiega le apparenze del pane e del vino dalle loro dimensioni, di conservare dei misteriosi «accidents», o di negare il cambiamento di sostanza, in tanto che la superficie fa parte dell'estensione materiale¹⁰⁸. Abituato a riflettere sulla relatività dei nostri sensi, ed alla nostra posizione, della forma della prospettiva geometrica stessa, il Minimo fa vacillare la distinzione dei due ordini di qualità, e non si sorprende che il miracolo più incomprensibile prolunghi le fantasmagorie dove la

103**Ib.** Cfr. t. IV, pp. 2016-2043, la parte sulla sensibilità negli animali.

104Cfr. il rapporto di Appianus, S.J.: «Negat...accidentia; ait non esse nisi species, quas reducit ad objectivas Christi actiones et ad simulacra quaedam ac phaenomena, quo loquendi modo denotat, Christum... sic fucum facere, et fallaciam struere sensibus nostris, positive volens eos fallere aut etiam per miraculosam actionem efficiens, ut fallantur» (citato da Grabmann, art. cit., p. 434).

105**Cursus philosophicus**, t. I, Appendice.

106**Philosophia sacra...**, pp. 862 e 885: la spiegazione dipende dalla fisica.

107**PARA DU PHANJAS, *Éléments de métaphysique...***, p. 762 (esposizione della teoria eucaristica di Maignan).

108**Philosophia sacra**, pp. 867-869. In effetti, Descartes ammette il miracolo di una «nouvelle substance» che muova i nostri sensi come lo farebbe il pane «si aucune transubstantiation n'avait été faite» (IV réponses, A.T., IX, p. 194).

sola scienza ottica fa improvvisamente sorgere sui muri del convento l'effigie del suo santo fondatore...¹⁰⁹.

Queste curiose prospettive sulle relazioni tra i temi dell'illusione, care agli specialisti dei marchingegni e delle anamorfosi, ed il mistero delle apparenze eucaristiche, raggiungono la visione di Baltrušaitis sul significato religioso di queste ricerche presso i Minimi del XVII secolo. Ma, ancora una volta, Descartes volta le spalle a queste speculazioni. Mentre egli separava così decisamente la parte del sovrannaturale dalle leggi fisiche, difficilmente avrebbe scagionato dall'inganno il ruolo di Cristo così come lo presenta Maignan: il termine «deceptio» torna incessantemente sotto la piuma del religioso, tanto nei suoi studi di prospettiva quanto nelle sue trattazioni teologiche; al contrario, Descartes, dimostrando l'esistenza di un Dio perfetto che esclude ogni inganno, mette un punto all'ipotesi del *Deceptor*¹¹⁰. Gli artifici più sottili dei tecnici sono sicuramente alla base di alcune riflessioni cartesiane, ma, come tutti gli argomenti scettici, per quanto straordinari siano¹¹¹, essi sono chiarificati, ordinati, e finalmente sottomessi alla potenza della ragione.

¹⁰⁹Maignan aveva descritto un tale S. François de Paul al convento romano della Trinità dei Monti. Cfr. Baltrušaitis, op. cit., pp. 26-27.

¹¹⁰Questo termine designa in particolar modo il Genio Maligno (I Meditazione, A.T., VII, p. 23), ma Descartes evoca anche la possibilità di essere ingannato (*decipi*) da Dio (*ib.*, A.T., VII, p. 21 e IX, pp. 16-18). L'ipotesi viene scartata all'inizio della IV Meditazione (A.T., VII, p. 53 e IX, pp. 42-43).

¹¹¹Cfr. risposte alle III obiezioni, n° 1, A.T., IX, p. 133.

Recensioni

Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand.*

Zweite, korrigierte Auflage
Akademie Verlag 2009

di Stefano Arena

Professore di Storia dell'arte alla Humboldt-Universität di Berlino, Horst Bredekamp è tra i più autorevoli esponenti della *Bildwissenschaft*, approccio interdisciplinare le cui indagini si estendono dalle tradizionali arti visive a ogni tipo di immagine, sia antica sia elaborata dai nuovi media. Alcuni titoli della sua vasta produzione sono stati tradotti in italiano: *Vicino Orsini e il bosco sacro di Bomarzo. Un principe artista e anarchico*, Roma 1989, in cui il Parco dei Mostri è visto come libera e ardita espressione di un epicureismo radicalmente sensistico; *Calcio fiorentino. Il Rinascimento dei giochi. Il calcio come festa medicea*, Genova 1995, attenta rilettura delle fonti sul calcio storico fiorentino interpretato come mezzo di propaganda della casata medicea; *Botticelli. La Primavera*, Modena 1996, in cui si ricostruiscono iconografia politica e atmosfera utopica del celebre dipinto botticelliano nel contesto della Firenze di fine '400; *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Milano 1996, studio storico delle *Kunstammern*, collezioni, in voga dalla metà del '500 al '700, di minerali, vegetali, animali, opere d'arte e strumenti scientifici; *La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione produttiva*, Torino 2005, sull'avvicendamento dei diversi programmi architettonici in San Pietro da Bramante a Bernini; *I coralli di Darwin. I primi*

modelli evolutivi e la tradizione della storia naturale, Torino 2006, sul ruolo giocato dall'immagine e dalla struttura del corallo nella ricerca della forma grafica con cui Darwin intendeva rappresentare il processo dell'evoluzione naturale. Di particolare interesse sono inoltre: *Thomas Hobbes der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001*, Berlin 2006³, importante contributo sul frontespizio di *Leviathan* (1651), in cui la figura del gigante-automa che rappresenta visivamente il progetto politico di Hobbes è interpretato sulla base, in particolare, della teoria gnoseologica del *De homine*, di cognizioni ottiche e prospettiche, di echi dal *Corpus hermeticum*; *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2008², in cui viene ricostruito il progetto leibniziano di un enorme luogo di ricerca fondato sul modello della *Kunstkammer*. Con questi due ultimi contributi, *Galileo der Künstler* costituisce, nelle intenzioni dell'autore, una trilogia dedicata alle forme visive del pensiero (*visuellen Denkformen*), rispettivamente della teoria dello Stato, della filosofia e della scienza moderne. Nella prima parte del suo ponderoso volume, corredato di oltre 700 illustrazioni, Bredekamp ricostruisce la formazione di Galilei nell'arte del disegno, concentrandosi sugli studi che il futuro scienziato compì presso Ostilio Ricci, matematico di corte e successivamente professore di matematica all'Accademia del disegno di Firenze. Da Ricci Galilei apprese non solo i fondamenti della geometria, ma anche l'arte della rappresentazione prospettica e del chiaroscuro, strumenti che più tardi gli consentirono di capire che il teatro di luci e di ombre sulla luna aveva a che fare con la sua superficie irregolare; presso Ricci studiò con Galilei anche Ludovico Cardi da Cigoli, il quale avrebbe rappresentato la luna butterata di crateri, ispirandosi alle scoperte galileiane, in un celebre affresco in Santa Maria Maggiore a Roma (1610-13) e al quale si deve pure il paragone di Galilei con Michelangelo - nel segno della rivolta contro la tradizione-, accolto poi da Vincenzo Viviani, primo biografo dello scienziato. Tra i disegni galileiani analizzati da Bredekamp si segnalano, per il periodo giovanile, due figure femminili sommariamente eseguite nel 1584 in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze, in cui è possibile ravvisare qualche consonanza con Luca Cambiaso e Bartolomeo Ammannati; per l'epoca delle prime rivoluzionarie osservazioni astronomiche, due paesaggi, uno urbano e uno fluviale, il quale ultimo colpisce per freschezza e spontaneità, che si trovano nel manoscritto originale del *Sidereus Nuncius*, tra le tavole dei

calcoli relativi ai satelliti di Giove. Sulla scorta del saggio *Galileo as a Critic of the Arts* (1954) di E. Panofsky, Bredekamp riconsidera inoltre le inclinazioni antimanieriste di Galilei, la sua avversione per Tasso, per l'anamorfosi, per l'arte del commesso in pietre dure, per il collezionismo della *Kunstammer*, con probabile riferimento a quella fiorentina di Niccolò Gaddi; rilegge poi le lezioni di geografia dell'inferno dantesco (1588) tenute da Galilei presso l'Accademia fiorentina e segnala il debito degli scritti galileiani di ingegneria e architettura militare nei confronti del *Trattato delle fortificazioni* del fiorentino Bernardo Puccini. Lo studioso tedesco si concentra di seguito sul *Sidereus Nuncius*, il trattatello galileiano, scritto in latino e corredato da incisioni raffiguranti la luna, che fu pubblicato a Venezia nel 1610 presso Tommaso Baglioni per dar conto tempestivamente delle scoperte telescopiche delle irregolarità della superficie lunare, degli ammassi stellari della via Lattea e dei quattro satelliti di Giove. Nel 2005 a New York l'antiquario Richard Lan ha acquistato un esemplare del *Sidereus Nuncius* contenente disegni a inchiostro al posto delle incisioni. Bredekamp ritiene che si tratti di una bozza di stampa su cui Galilei avrebbe personalmente eseguito i disegni, da considerarsi preparatori rispetto alle incisioni, e che anche queste ultime siano opera dello scienziato, il quale avrebbe fatto ricorso all'acquaforte, tecnica diffusa tra gli artisti dilettanti. I celebri acquerelli galileiani della luna custoditi presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, che, come ricorda Bredekamp, E. A. Whitaker nel 1978 datava tra il 30 novembre e il 16 dicembre 1609 (cfr. E. A. Whitaker, *Identificazione e datazione delle osservazioni lunari di Galileo*, in *Galileo. Immagini dell'universo dall'antichità al telescopio*, a cura di P. Galluzzi, Firenze 2009 e A. Righini, *Sulle date delle prime osservazioni lunari di Galileo*, in "Giornale di astronomia", vol. 35, n. 3, 2009, pp. 7-12), per lo studioso tedesco vanno invece ricollegati a una campagna, successiva alla pubblicazione del *Sidereus Nuncius*, di più precise osservazioni telescopiche, grazie alle quali Galilei avrebbe almeno parzialmente corretto la sua interpretazione della superficie lunare: in particolare, nei disegni fiorentini non si riscontra l'enfatica o erronea rappresentazione del cratere *Albategnius*, che, invece, in alcuni disegni dell'esemplare newyorkese del *Sidereus Nuncius* e nelle relative incisioni del trattatello è ritratto, nell'emisfero meridionale e sul terminatore, con dimensioni molto maggiori di quelle reali, in conformità con il testo, che parla di una cavità maggiore di tutte le altre posta quasi nel mezzo della luna. Bredekamp si occupa

successivamente dell'intervento di Galilei nel dibattito sulla natura delle macchie solari, nel corso del quale, tra 1611 e 1613, si sviluppò una rete di contatti tra ricercatori che si estendeva dal Belgio alla Sicilia. Il gesuita Christoph Scheiner, professore di matematica a Ingolstadt, con l'intento di preservare l'idea dell'incorruttibilità del sole, ne aveva interpretato le macchie come piccoli satelliti e le aveva fatte quindi rappresentare, dall'incisore Alexander Mair, con nette linee di contorno; Galilei, invece, nelle quattro serie di disegni realizzati nel 1612, con impressionante effetto *cinematografico* colse il carattere mutevole del fenomeno, da lui correttamente collocato sulla superficie del sole: la rivoluzione cosmologica che fece crollare l'inalterabilità dei cieli si consumò attraverso lo stile della rappresentazione (*Darstellungsstil*), duttile e vario, dei disegni galileiani -molti dei quali tradotti in incisioni da Matthäus Greuter per l'*Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti*-, in cui le macchie sono colte come fenomeni nubiformi. Dopo aver affrontato, tra l'altro, le riflessioni di Galilei sulla superiorità della pittura rispetto alla scultura, i rapporti dello scienziato con gli artisti Cristofano Allori, Artemisia Gentileschi e Anna Maria Vaiani, Bredekamp ritorna, nelle conclusioni, sulla funzione fondamentale svolta dal disegno nella nuova scienza galileiana: se Samuel Y. Edgerton Jr., *Florentine "Disegno", and the "Strange Spottednesse" of the Moon*, "Art Journal", 44/3 (1984), pp. 225-232 ha avvertito, con particolare riferimento ai disegni fiorentini della luna, che Galilei seppe tradurre la sua lettura ottica della superficie lunare in rappresentazioni tanto persuasive proprio perché aveva l'occhio educato a leggere il gioco delle luci e delle ombre secondo le regole del disegno prospettico, Bredekamp aggiunge che, essendo il grado di ingrandimento del telescopio di Galilei tale da consentire un'osservazione soltanto parziale della luna, unicamente sulla carta lo scienziato poteva interrogare il satellite nella sua interezza, ovvero i suoi disegni in serie si ponevano a loro volta come presupposto dello studio scientifico della luna osservata nelle diverse fasi; se, d'altro canto, il sole si mostrava interamente al telescopio, le sue macchie erano però così mutevoli che solo una vasta serie di disegni poteva consentire un'analisi esaustiva del fenomeno. Infine, la produzione seriale delle rappresentazioni dei fenomeni di interesse scientifico, la precisione di tali rappresentazioni, la loro comparazione, l'internazionalizzazione dei contatti tra studiosi, insieme con la velocità nella formalizzazione di pensieri e immagini per vincere la concorrenza degli altri scienziati, sono, secondo Bredekamp, le

qualità innovative, ancora oggi valide, che Galilei ha introdotto
nella ricerca.

Igor Agostini, *L'infinità di Dio. Il dibattito da Suárez a Caterus* Editori Riuniti 2008.

di Simone Guidi

Lo studio di Igor Agostini si pone il difficile compito di ricostruire, per la prima volta e nei suoi tratti salienti, la genesi di una nozione, quella di infinità divina, che a partire dalle *Meditazioni* di Descartes rappresenterà una delle assunzioni più comuni della metafisica, ma che affonda le radici in un complesso dibattito teologico. Un percorso, quello tracciato da Agostini, che assume come termine *a quo* la ricezione suáreziana della settima *quaestio* della prima parte della *Summa theologiae* e, quale termine *ad quem*, le prime *objectiones* e *responsiones* alle *Meditationes de prima philosophia*, nelle quali si individua il punto di ingresso, “nel testo inaugurale della filosofia moderna, di una problematica scolastica” (p. 14).

Corredato da una ricca bibliografia e da costanti innesti dei testi originali latini, il volume si sofferma in primo luogo sulle diverse trasformazioni che la prova tomista dell'infinità di Dio subisce, a partire dall'originaria formulazione nella *Summa*, fino alla rielaborazione proposta da Suárez nella seconda *sectio* della XXX delle *Metaphysicae disputationes*. Secondo Tommaso, giacché la limitazione consiste nella ricezione dell'atto da parte di una potenza, che costituisce con esso una composizione *reale* di essere ed essenza, l'essere divino, caratterizzato da una piena coincidenza con la propria essenza, risulta del tutto illimitato, poiché irrecepibile *in alio*. La prova dell'infinità di Dio è costruita così dall'Aquinate intorno alla *realtà* della distinzione (e dunque della composizione) tra atto e potenza, essere ed essenza. Un'assunzione di fondo immediatamente contestata da Scoto, per il quale, viceversa, la forma si autolimita antecedentemente alla relazione con la materia. A partire dalla critica dell'*Ordinatio*,

con la quale il *Doctor Subtilis* colpisce la prova nel suo fondamento teorico, è innescata una lunga sequenza di riformulazioni e contestazioni dell'argomento tomista, per via della quale l'originaria esigenza di dimostrare l'*infinitas* di Dio è mano a mano convertita in un'indagine sulla *ratio formalis* di questa, una “risemantizzazione” dalla quale scaturiscono differenti e divergenti modelli di infinità divina.

Agostini ricostruisce così i molti tentativi - ad opera, tra gli altri, di Cajetano, Ferrarese e Francisco Toledo per la fazione tomista, Gregorio di Valencia, Zumel, Molina per quella scotista-antitomista - di riformulare la prova aggirandone i limiti o, viceversa, di rielaborarla *al di fuori* dell'assunto dell'irrecettibilità dell'essere divino. Un intreccio di dispute che troverà in Suárez, promotore di una dottrina della distinzione *di ragione* tra essenza ed esistenza, lo stabile compromesso tra l'esigenza di avocare la lettera tomista e l'urgenza di sviluppare l'argomento del *Doctor Angelicus* nel senso di una definizione della *natura* dell'infinità di Dio. Ma è anche la premonizione di quella che Agostini definisce una “retroazione dell'ontologia sulla teologia” (p. 58), una “crisi teologica” (*ivi*) di cui le *Meditazioni metafisiche*, al di là delle molte possibili interpretazioni, costituiscono la prova tangibile e il risultato più eclatante. Rovesciando la proposta tomista dell'irrecettibilità *in alio* dell'essere divino nell'assunto di un'irrecettibilità *ab alio*, ovvero in una assoluta “autonomia causale”, le esegesi di Suárez e di Vazquez trasformeranno infatti l'argomento dell'Aquinate in “una dimostrazione condotta a partire non dall'irrecettibilità, ma dall'aseità” (p. 102) e, per quanto riguarda specificamente Suárez, nella “dimostrazione di un'infinità pensata come identica alla perfezione” (*ivi*). Assistiamo pertanto ad una ridefinizione della nozione di infinità di Dio, che vede il primo termine della sua dimostrazione slittare dall'irrecettibilità all'autonomia causale (aseità), ma che, soprattutto, nel tentativo di integrare le lacune della *Summa*, introduce un'equivalenza, quella tra infinità e perfezione, che muta sensibilmente il quadro problematico della *quaestio* di Tommaso, ratificando “l'iscrizione di Dio all'interno della metafisica quale suo oggetto” (p. 107).

Agostini si sofferma dunque sul modello di infinità divina che Suárez, contro gli sviluppi vazqueziani della formulazione delle *Disputazioni*, offre nel *Tractatus de divina substantia*. Le ragioni dell'insuccesso di Vazquez e della sua pretesa di identificare con l'aseità causale, oltre alla ragion provante l'infinità divina, la stessa *ratio formalis* di questa, contribuiscono a sottolineare, per contrasto, lo straordinario

successo ottenuto dal “sincretismo” suáreziano: una soluzione che si giova da un lato dell'impossibilità di recuperare alla lettera la prova di Tommaso, e, dall'altro, di una straordinaria compattezza teoretica, che integra e risolve in un colpo solo i risultati e le difficoltà dei predecessori, riattualizzando per di più la definizione agostiniana e anselmiana di Dio quale “ente di cui non si può pensare nulla di maggiore”, assurta ad autentica *natura* dell'infinità divina.

Lo studio procede dunque a ricostruire, con particolare attenzione a Nazario, Biagio della Concezione e Giovanni di San Tommaso, il tentativo del fronte tomista di rielaborare la prova della *Summa* ridimensionando il ruolo svolto dalla distinzione reale di essenza ed esistenza e, al contempo, riproponendo l'irrecettibilità quale *essenza* dell'infinità divina. Un tentativo che, ancora una volta, sposta il punto di fuga della dimostrazione tomista sulla questione della definizione di questa infinità e che, in molti casi, non può evitare di integrare la prospettiva di Tommaso con quella di Suárez. Una convergenza e una torsione che Agostini registra, d'altra parte, anche sul fronte scotista, oggetto di un ulteriore capitolo del volume. Impegnati a riproporre nei termini fissati dal teologo gesuita la nozione di infinità divina proposta nell'*Ordinatio*, molti seguaci del *Subtilis* tenteranno di tenere insieme, contemporaneamente, due istanze: la legittimità dell'inferenza dell'infinità dall'autonomia causale e, insieme il principio dell'autolimitazione della forma. Un panorama massimamente eterogeneo che, in una ininterrotta sovrapposizione di problemi e soluzioni, culmina con l'elaborazione congiunta di una dottrina dell'infinito quale attributo positivo, che caratterizzerà, pur in termini rivoluzionari, le *Meditazioni* di Descartes.

In ultimo le molte e differenti posizioni teologiche convergono, nell'analisi di Agostini, nel termine *ad quem* del percorso: la discussione sull'infinità di Dio delle *Primae objectiones* e delle relative *responsiones* che Caterus e Descartes imbastiscono a partire dalle *Meditazioni*. Alla luce delle precedenti ricostruzioni, i termini del confronto tra il filosofo francese e il suo primo obiettore sono restituiti da Agostini al loro contesto storico-culturale: uno sfondo che mette in luce la radicalità della presa di posizione cartesiana riguardo l'infinità positiva di un Dio assolutamente *a sé*.

Nonostante non risparmi talvolta al lettore lo sforzo di districarsi nei complessi intrecci, teoretici e teologici, in cui si avventura, il libro di Igor Agostini si propone come il primo e più completo studio riguardo una questione di straordinaria

rilevanza per la ricostruzione del panorama teologico cinque-seicentesco che fa da retroterra concettuale delle *Meditazioni*; ma, ben prima, rappresenta un prezioso contributo all'inquadramento della genesi di una questione, quella della natura dell'infinito, che, uscita dalle dispute teologiche, segnerà indiscutibilmente molti frangenti del pensiero moderno.

Visioni Celesti, Scienza e lettura degli astri a Roma

21 dicembre '09 - 31 marzo '10

di *Veronica Regoli*

Quanto è grande l'universo? E come gli antichi si raffiguravano il sistema solare, gli astri, il cosmo? Quanto l'influsso degli astri determina i comportamenti dell'uomo e gli avvenimenti?

A queste ed altre domande vuole rispondere la mostra “Visioni Celesti, scienza e lettura degli astri a Roma”, inaugurata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma il 21 Dicembre 2009, a chiusura delle celebrazioni per l'Anno Internazionale dell'Astronomia.

La mostra, con ingresso gratuito, che rimarrà in allestimento fino al 20 Marzo 2010, si è avvalsa della collaborazione di due importanti Istituti di ricerca scientifica, l'IFSI e lo IASF, protagonisti delle nuove scoperte nel panorama dell'astrofisica.

L'esposizione del fondo gesuitico del Collegio romano, assieme ad altri fondi manoscritti e a stampa di sessantanove biblioteche conventuali, testimonia la presenza di una “fucina” secentesca, il cui centro propulsore fu Roma, che mise in circolo idee scientifiche sulla misurazione del tempo, l'elaborazione di calendari, opuscoli di astronomia, come quelli del cardinale Silvio Valenti Gonzaga, segretario di stato durante il pontificato di Benedetto XIV, ed ancora atlanti e catalogazioni di stelle. Proprio alle pendici del Campidoglio, fu creato il primo osservatorio astronomico, poi sede originaria della Biblioteca Nazionale.

L'ideale umanistico di un sapere universale, emerge dal *cursus studiorum* dei Gesuiti, che prevedeva lo studio delle scienze matematiche, dell'astrologia, dell'astronomia e che si svolgeva

prevalentemente in quella che viene definita Accademia di matematica.

Il direttore dell' Accademia, Clavio, si fece promotore di una conciliazione tra i fenomeni naturali e le sacre Scritture, arrivando a non considerare più soddisfacente il sistema tolemaico e intrattenendo rapporti epistolari con Galileo, suo consigliere nell'utilizzo del telescopio e fautore dei suoi studi sui “satelliti di Giove”. Esemplare è il globo celeste manoscritto, probabilmente di suo pugno e di grande pregio un astrolabio arabo, entrambi risalenti al XVI secolo, mentre desta la curiosità del visitatore l'oroscopo di Cristina di Svezia, testimone oculare del passaggio della cometa nel 1664.

Il fervore scientifico dei Gesuiti venne esportato in Cina, grazie a Matteo Ricci e ai suoi seguaci che diffusero le scoperte astronomiche negli ambienti imperiali, con particolare rilievo all'esatto calcolo dei giorni del calendario.

La parte “letteraria” della mostra cede il passo alle vecchie e recenti tecnologie in campo aerospaziale, come i prototipi di strumenti spaziali e il modello del satellite Integral (International Gamma Ray Astrophysics Laboratory) per osservazioni astronomiche nella banda dei raggi gamma, selezionato dall' ESA, «European Space Agency».

Un excursus sincretico dall'antico al moderno, dall'Occidente all'Oriente, che testimonia il bisogno universale di alzare lo sguardo all' insù e di figurarsi, come direbbe Kant “il cielo stellato sopra di me”, tramite tra l'uomo e l'Infinito.