

M A R A F A Z I O



Voltaire
contro
Shakespeare



Editori  Laterza

i Robinson / Letture

Mara Fazio

Voltaire contro Shakespeare



Editori Laterza

© 2020, Gius. Laterza & Figli

Edizione digitale: marzo 2020

www.laterza.it

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Bari-Roma

Realizzato da Graphiservice s.r.l. - Bari (Italy)
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa

ISBN 9788858141663

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata

Indice

Dal gusto al genio

I. Voltaire scopre Shakespeare (1726-1748)

1. *La tragedia in Francia*
2. *Voltaire diventa autore drammatico*
3. *L'esilio in Inghilterra e la scoperta di Shakespeare (1726-1729)*
4. *Tracce di Shakespeare nelle nuove tragedie: Brutus, La mort de César, Ériphyle*
5. *Zaïre*
6. *Lettres philosophiques: Voltaire introduce Shakespeare in Francia*
7. *Mme du Châtelet, polemiche su La mort de César, Voltaire cortigiano*
8. *Prima traduzione di Shakespeare in Francia: Le Théâtre Anglois di de La Place*
9. *L'eco di Amleto: Sémiramis*

II. Silenzio su Shakespeare (1749-1758)

1. *Mme du Châtelet muore, Voltaire a Potsdam (1749-1754)*
2. *A Ginevra, «Les Délices»*
3. *Ferney*

III. Shakespeare risorto diventa un rivale (1760-1778)

1. *La guerra dei Sette anni, gli inglesi celebrano Shakespeare, Voltaire difende il gusto e la Francia*
2. *Appel à l'Europe: Corneille contro Shakespeare*
3. *Voltaire si contraddice*
4. *Entra in scena Samuel Johnson e Garrick non va a Ferney*
5. *Polemica su Shakespeare tra Walpole e Voltaire*
6. *Garrick festeggia Shakespeare e Ducis lo riscrive*
7. *La Germania si risveglia e celebra Shakespeare: Goethe e Herder*

8. *Uno Stürmer in Francia: Louis-Sébastien Mercier*
9. *Le Tourneur pubblica Shakespeare e lo dedica al re. Disperazione di Voltaire*
10. *Voltaire attacca Shakespeare e Le Tourneur all'Académie*
11. *Baretti e Lady Montagu contro Voltaire*
12. *«Ultima apparizione di uno spettro già immortale». Dopo ventotto anni Voltaire torna a Parigi*
13. *Irène, il trionfo e la morte*

Epilogo. Shakespeare centro del canone occidentale

Ringraziamenti

*Ad Andrea,
indagatore e lettore infaticabile
e appassionato, che ha sempre capito e difeso
il mio bisogno di viaggiare nello spazio e nel tempo*

Dal gusto al genio

Oggi che viviamo in un assoluto presente e la storia sembra moda passata, pochi sanno quanto è stata grande l'influenza di Voltaire nell'Europa del XVIII secolo. Primo intellettuale impegnato del nostro mondo, la cui autorità morale e culturale era riconosciuta in tutto il continente, dall'Inghilterra alla Russia, dalla Germania alla Scandinavia, Voltaire è stato il personaggio più letto, discusso, criticato, temuto ed emulato del suo secolo. Poeta, drammaturgo, narratore, critico, storico, filosofo, giornalista e accanito difensore della lingua e dell'egemonia culturale francese, egli non è stato soltanto un letterato, come Diderot e Rousseau. S'interessava al bene pubblico, si occupava di battaglie civili, inondava l'Europa con i suoi pamphlet contro l'intolleranza religiosa, l'oscurantismo, la superstizione, i pregiudizi, l'ingiustizia, la tortura e il fanatismo.

Paladino dello spirito critico e della libertà di pensiero, Voltaire credeva nel privilegio sociale dell'intelligenza e della cultura. Resistendo alla persecuzione costante delle lettere anonime, degli epigrammi, dei libelli, delle falsificazioni di opere non sue che in tutta Europa circolavano con la sua firma – non esisteva allora il diritto d'autore – fino alla fine ha gridato ai quattro venti quel che pensava.

Il centro dei suoi interessi era Parigi, ma, osteggiato dal partito del cattolicesimo devoto e sgradito a Luigi XV, per mantenere la sua libertà in un regime assoluto ha passato la maggior parte della vita lontano dalla capitale e a partire dal 1754 ha vissuto prima a

Ginevra e poi a Ferney, in Francia, ma a pochi chilometri dalla Svizzera, per potersi lì rifugiare anche all'ultimo momento. A Ferney ha comprato un piccolo castello, fondato un'azienda agricola, creato imprese e manifatture di tessitura e di orologi, dato lavoro a una comunità intera in una cittadina che ora porta il suo nome, Ferney-Voltaire.

Da questo esilio sempre è stato presente, continuamente attento all'attualità, attivo testimone dei giochi di forze e di alleanze tra le potenze, seguendo i disastri francesi nella guerra dei Sette anni, cercando di ottenere un ruolo nella politica europea e tentando, senza riuscirci, di diventare l'intermediario tra Luigi XV e il re di Prussia. Punto di riferimento in tutta Europa, ha puntato sul riconoscimento e sul favore dell'opinione pubblica straniera, usandoli come un contropotere per difendere le proprie idee quando in Francia veniva attaccato. Ha pubblicato presso editori di tutta Europa, dall'Olanda all'Inghilterra, alla Germania e alla Svizzera, ha affidato a Conrad Walther a Dresda l'edizione dell'*opera omnia* e ai fratelli Cramer a Ginevra la produzione multiforme di pamphlet e opere brevi.

Personalità poliedrica, istrionica, ambivalente, Voltaire non è stato un filosofo coerente ma un uomo disinvoltamente e ostentatamente contraddittorio, anti-sistematico, che possedeva tutte le antinomie e le debolezze di un uomo geniale. Ossequioso con i re, le regine, i ministri e le amanti dei ministri per ottenere favori, *Gentilhomme de la Chambre* di Luigi XV, ciambellano di Federico II re di Prussia, ha tenuto corrispondenza con Caterina di Russia («la Semiramide del Nord»), per quarant'anni con Federico II, che mentre combatteva contro la Francia nella guerra dei Sette anni gli inviava le sue poesie, con Stanislas-Auguste Poniatowski di Polonia, Gustavo III di Svezia, Cristiano VII di Danimarca e papa

Benedetto XIV. Ma allo stesso tempo era orgogliosamente un borghese, amante del denaro, della proprietà, degli affari e del lusso, esperto speculatore in operazioni bancarie e commerciali, spregiatore delle *gens de plume*, come Rousseau, che vivevano solo della scrittura; prestava soldi ai principi tedeschi, commerciava con la Russia e accoglieva rifugiati svizzeri perché lavorassero nelle manifatture a Ferney. Corrispondeva anche con tedeschi, inglesi, italiani, russi, ungheresi, svizzeri, aristocratici, borghesi, abati, pastori, editori e traduttori. Il suo carteggio è smisurato: 20.000 lettere!

Dotato di meravigliosa vitalità, nonostante la convinzione di essere sempre sul punto di morire, amante del piacere di esistere e di agire, Voltaire viveva nella contemporaneità, era entusiasta, curioso, insolente, impertinente, furbo, suscettibile, geloso, promotore di sé stesso, indiscreto, egocentrico e orgoglioso. Uomo pubblico e uomo di spettacolo, consapevole dell'eccezionalità del proprio talento, ha mantenuto intatta la sua fama come capofila dei *philosophes*.

Oggi Voltaire è noto al grande pubblico soprattutto come autore di un racconto, *Candide*, ma la sua massima ambizione in vita era un'altra: essere ammirato e diventare immortale in Europa e in America soprattutto come il più grande dei poeti drammatici del suo tempo. Voleva essere il terzo autore tragico, dopo i classici Corneille e Racine, e così rappresentare l'impero culturale francese che aveva raggiunto l'Inghilterra, la Germania e la Russia. Dall'inizio alla fine della vita, da *Œdipe* del 1718 a *Irène* del 1778 – anno della sua morte – mai ha smesso di scrivere tragedie, commedie e libretti d'opera. Mentre la maggior parte degli altri suoi scritti sono usciti anonimi, il teatro ha fatto eccezione: Voltaire sempre ha firmato le sue tragedie e commedie.

La fama acquistata sul campo delle battaglie civili contro la superstizione, i pregiudizi e il fanatismo rafforzava quella di autore drammatico più apprezzato e rappresentato del tempo, in Francia e all'estero. A partire dal 1730 e fino al 1760-1765, le sue pièce, modelli del buon gusto, sono state recitate da attori francesi nei salotti aristocratici europei allo scopo di diffondere e consacrare la cultura francese, consolidarne il primato e anche formare il gusto degli autori tedeschi, olandesi, spagnoli, polacchi e scandinavi.

Grande ammiratore degli inglesi, della loro libertà di pensiero e delle loro istituzioni, il giovane Voltaire nei teatri di Londra, dove era esule tra il 1724 e 1728, scopre Shakespeare, allora in Francia del tutto sconosciuto, e lo utilizza per rinnovare la tragedia francese, troppo incentrata sulla fredda astrazione, incrementando invece l'azione. Ma intorno al 1760 avviene una svolta epocale. Voltaire si accorge che nella guerra dei Sette anni – prima guerra di dimensione mondiale, giacché coinvolse tutti i paesi europei e le colonie in America e in India – stanno per prevalere gli inglesi, preannunciando il loro imperialismo marittimo. Allo stesso tempo la fama di Shakespeare in Europa è cresciuta a dismisura mettendo in crisi la tragedia, il ruolo culturale della Francia nel mondo e quindi lo stesso Voltaire. Per gli inglesi, poi per i tedeschi e presto anche per i francesi, Shakespeare è diventato un mito universale.

La cultura di Voltaire era quella aristocratica che in Francia era stata glorificata da Luigi XIV, erede del Rinascimento italiano, dell'Impero romano e di quello di Alessandro Magno. Essa significava regole, norme, principi e soprattutto buon gusto. Shakespeare, invece, trascendeva i limiti aristocratici della cultura e metteva in scena non eroi ma i primi uomini moderni, con un linguaggio ora alto e ora triviale, senza seguire alcuna regola,

mescolando il tragico al comico, l'alto al basso. Così agli occhi di Voltaire egli appare un barbaro e il suo sorprendente successo, dopo un secolo e mezzo dalla sua morte, uno scandalo intollerabile.

Pur riconosciuto capo dei *philosophes* per le sue battaglie contro l'oscurantismo e famosissimo nel continente, dal punto di vista letterario e teatrale – quello che per lui più contava, rappresentando la tragedia il vertice della cultura – Voltaire ha avuto il presentimento di essere un perdente. La scoperta quasi improvvisa di un genio tragico morto nel 1616 apre uno scontro culturale europeo senza precedenti, irreversibile e di dimensioni mai più conosciute. L'assetto culturale della civiltà classica che durava dalla Atene ellenistica, attraverso Roma e Firenze, a Parigi, viene definitivamente sconvolto. La riscoperta di Shakespeare mette fine alla tradizione del mondo neolatino, all'egemonia culturale francese, già di rilevanza universale, annuncia il Romanticismo e apre alla modernità. La cultura aristocratica francese, che apprezzava il limite e si misurava nella capacità d'invenzione all'interno di regole indiscutibili, viene messa in crisi e poi soppiantata dalla cultura borghese, che identificava l'essenza della poesia nella libera creatività. L'ideale del genio sconfigge quello del gusto. Voltaire vede vacillare il suo mondo e così attacca Shakespeare con parole spregevoli che hanno finito per screditare la sua immagine in Europa, fino ad allora indiscussa.

Morto Luigi XV e succedutogli il giovane Luigi XVI, Voltaire ritorna a Parigi dopo ventotto anni di assenza; ha 84 anni. È lì per rappresentare alla Comédie-Française la sua ultima tragedia, *Irène*, e il pubblico, memore delle sue battaglie civili, gli concede un finale trionfo. Ricompensato, ma anche consumato, Voltaire però muore poco dopo e scompare con lui l'*esprit classique*, la

cultura che aveva incarnato. La tragedia resiste in Francia per qualche altro decennio, ma in Europa il successo universale di Shakespeare ne decreta ovunque la fine.

Con la crisi del mondo neolatino nasce l'epoca che oggi si sta chiudendo, nella quale la lingua francese è stata sconfitta da quella inglese, proprio come il francese agli inizi del Seicento aveva sconfitto l'italiano. La storia emblematica di questa vicenda non è un discorso sul mondo dell'antico regime. Narra invece l'origine del nostro mondo culturale, origine che è importante conoscere, proprio nel momento in cui pare agonizzare.

I.

Voltaire scopre Shakespeare (1726-1748)

1. *La tragedia in Francia*

A vent'anni Voltaire nutriva un'ambizione: diventare un autore tragico, nel solco tracciato da Corneille e Racine, e debuttare alla Comédie-Française¹. A quel tempo in Francia la tragedia doveva essere regolare, in cinque atti e in versi alessandrini, ispirarsi al mondo greco-romano, avere come protagonisti eroi, re, principi, e come argomenti eventi straordinari tratti dalla mitologia e dalla storia. Doveva rispettare le *bienséances*², il gusto, il decoro, osservare la verosimiglianza (che vietava l'apparizione di spettri, streghe e fantasmi) e seguire le regole di Aristotele. Per rispettare l'unità di luogo, l'azione si svolgeva in un unico spazio; per rispettare l'unità di tempo, l'intrigo veniva ridotto allo scioglimento, al suo finale. Tutto ciò che avveniva in luoghi diversi o in tempi lontani, non era agito, ma solo raccontato. La tragedia classica, infatti, si apre su una crisi. Inizia *in medias res*. Tutto è già avvenuto quando la pièce inizia. Corneille e Racine avevano scritto come se Shakespeare, la cui unica regola era l'ispirazione, non fosse apparso mai sulla terra, oppure fosse vissuto e fosse stato poi dimenticato, alla fine di un'altra civiltà, considerata barbarica e superata. Invece si era spento nello stesso secolo XVII, a poche centinaia di chilometri da Parigi. Ma allora

le distanze, geografiche e culturali, erano molto diverse da quelle di oggi. Quasi nessuno in Francia conosceva il nome di Shakespeare.

Quando la prima tragedia di Voltaire compare sulle scene, nel 1718, Luigi XIV è morto da appena tre anni. In attesa della maggiore età di Luigi XV, la reggenza è nelle mani del duca Filippo d'Orléans, che trasferisce la corte da Versailles a Parigi. Con l'inizio della reggenza si sgretola l'irrigidimento autoritario che aveva caratterizzato il regno del vecchio re, svapora il mito della *grandeur* e subentra un nuovo ideale di libertà, di consumo e di godimento.

Finita l'epoca del Re Sole, lasciata Versailles e la corte per la città, la rappresentazione della tragedia, cerimonia elitaria dell'aristocrazia, stava perdendo il ruolo centrale di specchio della società che aveva avuto nel Seicento. Il pubblico non era più solo quello esclusivo e delicato della corte, ma anche quello colto e borghese della città. E con l'affiorare di un nuovo pubblico cominciavano a farsi sentire nuove esigenze.

Alla Comédie-Française, che dal 1680, quand'era nata per volontà di Luigi XIV, aveva il monopolio della rappresentazione della tragedia, la messinscena si svolgeva in condizioni che rendevano impossibile l'illusione da parte dello spettatore. La sala era illuminata dalle candele, come la scena. Nulla indicava una separazione tra l'area della finzione, dove agivano gli attori, e quella della realtà, dove sedevano gli spettatori. Gli uni e gli altri in un certo senso davano spettacolo e così sarebbe stato fino alla fine dell'*Ancien Régime*. Il palcoscenico era ingombro di panche, su cui sedevano i *petits maîtres*, giovani spettatori privilegiati che pagavano a caro prezzo quei posti adatti a mettersi in mostra³. Per mancanza di spazio e per scarsa illuminazione, l'attore recitava in proscenio, rivolgendosi più al pubblico che agli altri attori, e la

scena, che rappresentava un palazzo, uguale in tutte le tragedie, non era intorno a lui, ma dietro di lui, come nel teatro antico. A differenza di quanto avveniva nell'Opéra, nella scena tragica tutto era statico, non c'erano né grandezza né movimento. Il lavoro dell'attore e l'attenzione dello spettatore durante la rappresentazione erano concentrati sulla bellezza dell'espressione poetica e sulla musicalità dei versi. Nessun *connaisseur*, per definizione tradizionalista, si aspettava un nuovo brivido. La tragedia era considerata un piacere mentale, squisitamente testuale e per niente visivo, che poggiava sulla capacità di astrazione degli spettatori. Ma nello stesso tempo, e forse proprio per questo, la tragedia era a giudizio di molti in grande decadenza. Il pubblico borghese, ma anche parte di quello aristocratico, mostrava di preferire la commedia e gli spettacoli irregolari e antiletterari dei teatri della Foire, che negli ultimi anni del regno di Luigi XIV avevano cominciato a rappresentare non più solo acrobazie di funamboli, giocolieri e saltatori di corda, ma anche brevi pièce di teatro⁴.

Le tragedie dei nuovi autori deludevano. Di volta in volta si incolpavano gli attori, la loro recitazione, la scena, i costumi, i lunghi racconti che allontanavano dagli occhi ciò che invece si aveva voglia di vedere⁵. Il periodo creativo iniziato da Corneille e portato alla perfezione da Racine sembrava per sempre concluso. Stanco di *grandeur*, il pubblico incoraggia una trasformazione lenta, dall'interno, di un genere che continua a chiamarsi tragedia ma ha perso l'aspetto rituale della rappresentazione.

2. *Voltaire diventa autore drammatico*

È per seguire un'ambiziosa strategia, più che per ispirazione poetica, che Voltaire, fin d'allora abilissimo versificatore, decide di farsi il successore di Corneille e Racine. Essere autore tragico

era all'epoca il ruolo più prestigioso a cui un letterato potesse ambire e a quella fama Voltaire mai avrebbe rinunciato, fino alla fine della vita. Per le difficoltà che era necessario superare, le qualità di cui bisognava dare prova, la tragedia era il risultato supremo della civiltà, una civiltà oggi a noi lontana, incentrata sull'importanza del limite: creare un soggetto; inventare un intreccio e un finale; dare a ogni personaggio il suo carattere, sostenerlo, renderlo interessante, e aumentare questo interesse di scena in scena; far sì che nessuno appaia ed esca di scena senza una ragione sentita da tutti gli spettatori; non lasciare mai il palcoscenico vuoto; far dire a ciascuno ciò che deve dire, con nobiltà e senza enfasi, con semplicità, senza bassezza⁶; superare la difficoltà di essere precisi ed eloquenti in versi nella lingua⁷; vincere continuamente la difficoltà della rima⁸; la strada che conduce al buono è strettissima.

La riabilitazione ufficiale della tragedia doveva aver luogo naturalmente alla Comédie-Française. Il 18 novembre del 1718 Voltaire ha ventiquattro anni e nel teatro di rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés viene rappresentato *Œdipe*. La sala, oggi demolita, corrispondeva al numero 14 dell'attuale rue de l'Ancienne-Comédie, a pochi metri dal carrefour de l'Odéon, di fronte al Café Procope, che esiste ancora. La capacità del teatro, a forma di sala di pallacorda, era di circa duemila posti. Dietro la platea, dove il pubblico stava in piedi, c'era un anfiteatro per gli spettatori più ricchi. Pagando un biglietto salato e per il piacere di mostrarsi al resto del pubblico, c'era chi poteva occupare anche la scena, sedendo su piccole panche poste di lato⁹.

Gli interpreti principali di *Œdipe* erano Dufresne e Mlle Desmares. Inizialmente gli attori erano restii a rappresentare una tragedia senza amore. Con la reggenza si era diffuso il gusto del gioco mondano e sentimentale e il modello corneilliano della

tragedia virile era passato di moda. Per accontentare gli attori che esigevano ruoli amorosi, Voltaire aveva incorporato il personaggio di Filottete che fa la corte a Giocasta¹⁰. Quando la pièce va in scena, creando un effetto incongruo e comico in una tragedia francese, il giovane Voltaire compare a sorpresa sul palcoscenico reggendo lo strascico del sommo sacerdote, per evitare che finisse per impigliarsi nelle *banquettes* su cui sedevano i *petits maîtres*. C'era in questo esordio lo spirito irriverente e autoironico del Voltaire migliore.

Nelle sue mani la tragedia non era più, se non dal punto di vista formale, quella che era stata nel *Grand Siècle*. Voltaire eredita il linguaggio, la forma, la compostezza, la semplicità, la struttura della tragedia, ma non erano più la poesia, la pietà, la compassione, il sublime ad attrarre il pubblico. Piacevano lo spirito di aperta ribellione, l'irriverenza religiosa, l'ardore anticlericale, i riferimenti all'attualità teologica. Con Voltaire la tragedia francese stava diventando l'occasione per esprimere nuove idee, la possibilità di usare il teatro anche per formulare pensieri filosofici. *Œdipe*, in cui i protagonisti oppongono alla predestinazione giansenista il «ma» della loro innocenza, è la prima tragedia filosofica di Voltaire¹¹. Edipo e Giocasta sono predestinati al male, un Dio crudele precipiterà le due vittime a loro insaputa nel parricidio e nell'incesto, punendoli per crimini a loro sconosciuti. Ma qui insorge la protesta di Voltaire, che era stato educato dai gesuiti, contro il Dio crudele, terribile e vendicativo dei giansenisti. Nel finale del suo *Œdipe*, l'innocenza dei due eroi è dichiarata. La responsabilità dell'incesto passa dagli uomini agli dèi.

«Crediamo solo in noi; coi nostri occhi osserviamo. / Son per noi vaticini, oracoli, e anche dèi».

(atto II, scena V)

«O impietosi numi, è vostro ogni mio crimine / E siete voi a punirmi».
(atto V, scena IV)

«Gli dèi ho svergognato che mi hanno spinto al crimine».
(atto V, scena VI, battuta finale di Giocasta, che chiude la tragedia)

L'orrore del Dio terribile si proietta sul clero che lo serve:

«Non sono i nostri preti come il volgo li vede / E fa la loro scienza la nostra sciocca fede».

(Giocasta, atto IV, scena I)¹²

A differenza di Fedra che si riconosce colpevole e anticipando la meritata punizione esegue su di sé la vendetta divina, l'Edipo di Voltaire non si riconosce peccatore, non accetta la colpa. Ma, più che a Racine, l'*Œdipe* di Voltaire rispondeva all'*Œdipe* di Corneille (1659). La tradizione classica misconosceva l'idea di originalità, si avvaleva di modelli, per questo era frequente che più autori scrivessero opere su uno stesso soggetto. Corneille aveva una visione fondata su un eroismo della fede più vicino ai gesuiti che ai giansenisti. Il suo Edipo si rivolta contro una condizione che lo rende colpevole senza essere responsabile. Accecandosi, Edipo si punisce da solo, rifiuta di continuare a vedere il fato antico come rappresentazione metafisica del mondo. Il suo gesto di libero arbitrio¹³ protesta contro un'immagine dell'uomo e del divino che è quella della tragedia greca ma anche quella del giansenismo. Prevenendo l'ingiustizia degli dèi, Edipo mostra che l'uomo è superiore al destino che gli viene imposto, è capace di decidere. Punendosi, si salva e salva anche la città. È proprio a causa delle virtù che *non* gli vengono dagli dèi che l'Edipo di Corneille decide di morire per tutti. Per il giovane Voltaire, invece, gli dèi sono colpevoli. Poco a poco la fiducia che Edipo ripone in loro e nel loro rappresentante, il sommo sacerdote, si sgretola. La sua morte non è una redenzione

ma la testimonianza di un eroe legittimo che con la sua terribile morte accusa gli dèi¹⁴.

Con Voltaire la tragedia stava cambiando. Ma nel 1718 il giovane Arouet non è ancora un filosofo, vuole essere soprattutto un poeta. Vuole entrare nel mondo delle *gens de lettres* e degli autori drammatici. Grande conoscitore del pubblico, sa che per avere successo bisogna fare delle concessioni. Per questo, pensando di rendere la tragedia più mossa e grandiosa sulla scena, introduce nel primo atto di *Œdipe* un coro di tebani, ma la novità non piace agli spettatori del Théâtre-Français (così veniva chiamata dai parigini la sala della Comédie-Française), che alla prima ridono¹⁵. Voltaire, che nelle sue lettere e nei racconti si rivelerà maestro nell'arte di far ridere, temeva moltissimo il ridicolo nella tragedia e disprezzava le irriverenti e dissacranti parodie del teatro della Foire¹⁶, che spesso seguivano il debutto di una nuova tragedia, non solo perché riteneva inaccettabile la volgarità del burlesco che «parlava il linguaggio delle Halles»¹⁷, ma anche perché aveva paura dell'effetto sovversivo del dileggio, arte che lui stesso esercitava con successo. Così, dopo la prima rappresentazione di *Œdipe* si corregge, elimina il coro e mai più lo proporrà in alcuna tragedia.

Sempre attentissimo a non urtare il gusto e i pregiudizi degli spettatori in ambito teatrale, a differenza che nei suoi futuri scritti filosofici, Voltaire non osa mai troppo, innova con estrema prudenza, cancella le novità se il pubblico non le accoglie, evita gli eccessi. La riuscita immediata di un'opera, se non era sufficiente per consacrarla, gli sembrava necessaria per farla vivere: non credeva alle rivelazioni postume. Sapeva che il teatro aveva bisogno di essere subito condiviso, che era un'arte del presente, necessariamente compromissoria, che non poteva permettersi, com'era concesso alla musica e alla pittura, di

cambiare in modo troppo rapido e radicale, accontentandosi di essere capita in futuro.

Œdipe è un trionfo, ventinove rappresentazioni alla Comédie-Française e quattro al Palais-Royal, dove risiedevano gli Orléans: il maggiore successo tragico della reggenza, al quale Voltaire aveva lavorato da quando aveva diciotto anni. Gli spettatori del Théâtre-Français sentono per la prima volta un autore che parla con il linguaggio della tragedia classica e nello stesso tempo riesce a coinvolgerli con riferimenti all'attualità. Si mormorava infatti che Voltaire avesse raccontato l'incesto di Edipo anche per alludere agli amori contro natura del reggente Filippo d'Orléans con la figlia maggiore, la duchessa de Berry, e che per questo il pubblico era accorso in folla alla prima. Poco dopo Dominique, che era stato l'Arlecchino più celebre del teatro della Foire¹⁸, mette in scena al Théâtre-Italien la parodia *Œdipe travesti*. Era un segno di successo, una *parodie d'hommage*, riservata alla pièce di cui più si parlava. L'11 febbraio 1719 *Œdipe* viene recitato davanti al reggente. Poco dopo Voltaire pubblica il testo, dedica l'opera alla duchessa d'Orléans, e per la prima volta si firma Arouet de Voltaire¹⁹.

Grazie a *Œdipe* il giovane Arouet acquista fama e diventa un tragediografo alla moda. È la prima pietra di un successo di pubblico che continuerà sempre a curare come prova e misura del proprio potere.

Incoraggiato dal buon esito, scrive una seconda tragedia, *Artémire*, non più basata su modelli letterari precedenti, ma interamente di fantasia, anche se meno ispirata. Ambientata in Macedonia dopo la morte di Alessandro Magno, racconta la storia della regina Artémire, donna virtuosa perseguitata da un marito che non ama, Cassandre, ma a cui resta fedele. Al debutto, il 15 febbraio 1720, il primo atto viene fischiato per

l'interpretazione della protagonista, Adrienne Lecouvreur, amante di Voltaire, che aveva rinunciato alla tradizionale declamazione cantata per una dizione «semplice, nobile, naturale»²⁰. Per difenderla, Voltaire interviene dal palco, arringa gli spettatori e riesce a trasformare i fischi in applausi, manifestando un tratto a lui congeniale: la tendenza a personalizzare il successo. Più del testo contava ormai l'autore, il vero protagonista era lui. Dominique al Théâtre-Italien fa la parodia della tragedia, con il medesimo titolo. Ma alla Comédie lo spettacolo non supera le otto repliche. Voltaire ritira la pièce e ne impedisce la pubblicazione.

Nel 1716 il reggente Filippo d'Orléans aveva richiamato a Parigi gli attori italiani che Luigi XIV aveva cacciato nel 1697. Con il ritorno degli Italiani inizia la crisi anche economica dei teatri reali (Comédie-Française e Opéra) e lo sviluppo dei teatri secondari nelle Fiere stagionali di Saint-Germain e Saint-Laurent. La crisi riflette il cambiamento sociale in atto. Il pubblico di Racine era costituito da un ambiente chiuso di sudditi che escludeva gli strati sociali ed economici inferiori e andava a teatro per assistere a un avvenimento raffinato e mondano. Ma a partire dall'inizio degli anni Venti il centro della gravità sociale comincia a spostarsi verso la classe media, amante dell'azione, del pathos e del lieto fine, che non si riconosce nella tragedia e accorre in massa alle rappresentazioni non ufficiali. Anche molti aristocratici cominciano ad annoiarsi nei teatri reali e frequentano i teatri della Foire apprezzandone la libertà e la vivacità. Il rinnovamento della tragedia diventava sempre più necessario.

Il 6 marzo del 1724 Voltaire affronta per la terza volta il pubblico della Comédie-Française con una nuova tragedia incentrata sulla seconda moglie di Erode il Grande, *Mariamne*.

Infrangendo la regola classica che lo vietava, la protagonista muore in scena. L'interprete principale era ancora Adrienne Lecouvreur, ma gli altri attori della Comédie erano ostili. Prima che la pièce vada in scena Voltaire scrive all'amico d'Argental:

Risponderò ai nostri signori attori con le belle parole che il duca d'Orléans dice ai deputati del Parlamento: andate a... *Mariamne* piace più a me che a loro. Voglio che sia ben fatta prima che vada in scena. [...] Lavoro giorno e notte. Faccio pochi versi e ne cancello molti²¹.

La sala alla prima è stracolma, perciò l'insuccesso appare ancor più clamoroso. Nel finale il pubblico ride. Molti anni più tardi ricordando l'episodio Voltaire scriverà: «*Mariamne* veniva avvelenata da Erode; appena bevve la coppa, la cabala gridò: “La regina beve!” e la pièce fallì»²². Una regina non poteva bere da una coppa, era considerato volgare. *Mariamne* non viene replicata. Voltaire si accorge dei difetti della tragedia assistendo alla rappresentazione e ancora prima che esca la solita parodia corre ai ripari. Ritira la pièce e la rimaneggia. Elimina la morte in scena della protagonista e riporta tutto in racconto. Evitare uno scandalo era più importante che modernizzare la tragedia incrementando l'azione²³. Rielaborata, la pièce torna in scena l'anno dopo come *Hérode et Mariamne*²⁴.

Intanto Voltaire lavorava alla *Henriade*, il poema epico su Enrico IV che tesseva la gloria del grande re che aveva liberato la Francia da trent'anni di guerre religiose, garantendo la libertà di culto. Opera «monarchica e borbonica», l'*Henriade*, una sorta di *Eneide* trasposta in Francia, avrebbe dato a Voltaire una grande e duratura celebrità. Nel 1818, col ritorno dei Borboni, un esemplare del testo verrà rinchiuso nel ventre del cavallo della statua di Enrico IV al Pont Neuf. Il 17 ottobre 1725, Voltaire scrive:

L'epica è affar mio, [...] e mi sembra che si proceda molto più a proprio agio in una carriera in cui si hanno per rivali Chapelain, La Motte, e Saint-Didier, che in quella in cui bisogna tentare di uguagliare Racine e Corneille²⁵.

3. L'esilio in Inghilterra e la scoperta di Shakespeare (1726-1729)

All'inizio del 1726, nonostante due insuccessi teatrali, Voltaire era ormai un giovane autore conosciuto, ricevuto a corte e nei salotti parigini. Ma la fortuna mondana e i successi cortigiani vengono bruscamente interrotti da una vicenda le cui conseguenze sarebbero state decisive per la sua vita. Era entrato in polemica con un nobile, il cavaliere Guy-Auguste de Rohan, conte di Chabot, il quale, in seguito a un diverbio, lo fa bastonare dai suoi servi. Voltaire protesta e chiede aiuto, ma la legge stava dalla parte degli aristocratici e lui era un borghese, così in aprile viene imprigionato alla Bastiglia e subito dopo invitato ad andare in esilio. Sceglie l'Inghilterra, paese che lo attirava per le istituzioni e le conquiste scientifiche. La sua curiosità e la sua intelligenza trasformano il periodo inglese in un'occasione di formazione, maturazione e crescita. Il giovane Arouet rivela fin da allora una grande capacità di mettere a profitto le opportunità offertegli dalla vita.

Quando arriva in Inghilterra, Londra è una città immensa, grande il doppio di Parigi, con più di 900.000 abitanti. Dal 1714, finita la lunga dinastia degli Stuart, cattolici e filofrancesi, che avevano dominato oltre cento anni dalla morte di Elisabetta (1603), regnava il protestante Giorgio I di Hannover. Trent'anni prima, con la «Glorious Revolution» del 1689, il Parlamento aveva dato vita alla prima monarchia costituzionale europea. L'Inghilterra possiede, agli occhi di Voltaire, due grandi pregi: è

un paese libero e non cattolico. A Parigi, fin dal 1719 Voltaire aveva frequentato la colonia inglese e aveva subito in particolare l'influenza di Lord Bolingbroke, leader dei *Tories* (conservatori) più illuminati, che si era esiliato volontariamente in Francia alla morte di Anna, ultima sovrana del casato degli Stuart, e all'elezione di Giorgio di Hannover sostenuta dai *Whigs* (liberali), scegliendo come residenza il castello de La Source, vicino a Orléans. Politicamente Bolingbroke era per un «torismo rinnovato»²⁶, pensava che il governo di un re forte, sostenuto dalle masse popolari, fosse più favorevole al paese che non un'oligarchia parlamentare. Ma più che sul piano politico, Bolingbroke è stato l'iniziatore di Voltaire come filosofo, incoraggiandolo a coltivare la ragione e indirizzandone le letture. Il castello de La Source è servito come punto di incontro di molti intellettuali ed è probabile che in quella cerchia Voltaire sia stato avviato per la prima volta alla filosofia naturale, all'opera di Locke e in particolare allo studio dei newtoniani inglesi. Bolingbroke era da poco rientrato in Inghilterra quando Voltaire arriva a Londra all'inizio del maggio 1726. Dopo tre mesi, il 12 agosto, scrive all'amico Thieriot:

Sono ancora molto incerto se ritirarmi a Londra. So che è un paese dove tutte le arti sono onorate e ricompensate, dove c'è differenza tra le condizioni sociali, ma nessun'altra differenza tra gli uomini che quella del merito. È un paese in cui si pensa liberamente e nobilmente, senza essere trattenuti da alcun timore servile. Se seguissi la mia inclinazione mi fermerei qui, non fosse che per imparare a pensare. Ma non so se la mia modesta fortuna, così disturbata da tanti viaggi, la mia cattiva salute, più alterata che mai, e il mio gusto per il più profondo ritiro mi permetteranno di andare a ficcarmi in mezzo al chiasso di Whitehall²⁷.

Alla fine di agosto Voltaire si ritira a Wandsworth, a sud del Tamigi, che oggi è un quartiere periferico inglobato nella città,

ma allora era un villaggio in campagna, abitato fin dal 1685 da un'importante colonia di rifugiati religiosi e dai quaccheri. Voltaire mostra una particolare simpatia per la semplicità primitiva dei loro costumi e per la loro religiosità priva di formalismi. A Wandsworth lavora in solitudine, scrive e acquisisce poco a poco familiarità con l'inglese. Il desiderio di ritirarsi e isolarsi per poter pensare lo avrebbe accompagnato per tutta la vita, ed è uno dei segreti della sua sconfinata produzione intellettuale.

Alla fine di ottobre, dopo quasi due mesi, Voltaire torna nella capitale, comincia a frequentare i teatri e, grazie a Bolingbroke²⁸, ha contatti con Alexander Pope²⁹, Jonathan Swift e altri letterati.

L'interesse e l'apertura di Voltaire verso ogni aspetto della cultura inglese rappresentavano un fatto del tutto nuovo per un francese. In quegli anni a Parigi pochi parlavano e leggevano l'inglese, si era diffusa una certa anglofilia, ma di carattere esclusivamente politico e non letterario. Voltaire si interessa invece a tutto, anche alla letteratura. Alcuni scrittori avevano cominciato a sperimentare l'uso di forme letterarie come la novella e il teatro per creare un nuovo genere di critica politica. *I viaggi di Gulliver* di Swift, apparsi solo pochi mesi prima del suo arrivo, sono l'esempio più famoso di questa nuova fusione di scrittura letteraria e critica politica. Voltaire ne invia una copia al suo amico Thieriot proponendogli di tradurlo:

Gulliver è il Rabelais d'Inghilterra, ma un Rabelais senza fronzoli. Il libro sarebbe divertente anche solo per la singolare immaginazione di cui è pieno, per la leggerezza del suo stile, se non fosse d'altronde la satira del genere umano³⁰.

In novembre John Gay, grande amico di Swift, parla per primo della presenza di Voltaire a Londra. Quando i due scrittori si incontrano, Gay mostra a Voltaire il manoscritto di *The Beggar's*

Opera (*L'opera dei mendicanti*), una satira dell'opera di Händel e della corruzione dell'inamovibile Robert Walpole³¹, primo ministro *whig*. Si tratta di un'opera cinica e brutale, che si svolge nella prigione di Newgate, dove i ladri, purché avessero denaro, venivano trattati dai carcerieri come gran signori³². Dipinge una società immorale, che non controllava i suoi banditi e che, per un impulso di ferocia, li ammirava. Attraverso Gay, Voltaire entra nel mondo teatrale inglese. Viene presentato al commediografo Colley Cibber³³ che lo mette in contatto con William R. Chetwood, suggeritore al Drury Lane. Grazie a lui ha la possibilità di andare ogni giorno a teatro e di assistere a varie tragedie di Shakespeare con il testo sotto mano: *Amleto*, *Otello*, *Macbeth*, *Giulio Cesare* e *Riccardo III*³⁴. In una lettera scritta già in inglese all'amico Thieriot, Voltaire, in occasione della recente morte di sua sorella, parafrasa il monologo di Amleto:

La vita non è altro che un sogno pieno di stelle di follia, e di miserie immaginarie e reali. La morte ci risveglia da questo doloroso sogno, dandoci un'esistenza migliore, o nessuna esistenza³⁵.

E annota laconicamente nei *Notebooks*:

Scene in Shakespeare, non drammi.

Vogliamo azioni³⁶.

È il primo riferimento a Shakespeare, che fino ad allora era per lui soltanto un nome. Ma si capirà con gli anni che l'esperienza di «Shakespeare on stage» doveva essere stata molto forte. In quel tempo la conoscenza di Shakespeare in Europa era limitata alla sola Inghilterra. Da quando, con la restaurazione al trono di Carlo II Stuart, nel 1660, erano stati riaperti i teatri rimasti chiusi per diciotto anni durante la Rivoluzione e il Protettorato di Cromwell, Shakespeare era stato rappresentato in versioni purgate, adattate ai principi classici francesi, che con Carlo II

erano divenuti precetti anche in Inghilterra. Tuttavia negli adattamenti shakespeariani della Restaurazione molto dell'originale era rimasto, sfuggito alla mano livellatrice dell'estetica classica: la miscela di tragico e comico ereditata dai *morality plays*, il linguaggio quotidiano e popolaresco mescolato alla declamazione tragica, il soprannaturale delle apparizioni dei fantasmi e dei sogni premonitori, l'efferatezza dei delitti che derivava dall'influsso che nell'Inghilterra della seconda metà del Cinquecento aveva esercitato il teatro di Seneca. Voltaire resta sfavorevolmente sorpreso dalle caratteristiche per lui barbariche di questo teatro così diverso, ma anche molto colpito dal movimento, dall'impatto, dall'efficacia comunicativa.

Non è facile stabilire a quali versioni shakespeariane abbia assistito Voltaire, però certamente non è attraverso la lettura, ma attraverso la rappresentazione, sul palcoscenico e in presenza del pubblico, ch'egli ha fatto la conoscenza diretta delle tragedie di Shakespeare. Non è colpito dal linguaggio verbale, per lui ancora difficile da capire, ma dal linguaggio scenico, dall'azione. Shakespeare, che non infrange l'unità di luogo, la trascende o la ignora, con due parole trasforma il palcoscenico in una strada di Londra, in un bosco, in un palazzo, in una nave o nella terrazza di un castello. Grazie alla capacità degli attori di ricreare un universo di immagini, tutte le sue opere diventano un grande spettacolo pieno di frastuono d'armi, di cortei militari e di duelli; vi si vedono banchetti e grandi bevute, buffoni che fanno le capriole, venti e tempeste, atrocità e sofferenze. Lo spettatore crede veramente che sulla scena sia scoppiata una tempesta, che la nave stia affondando, che il re e il seguito partano per la caccia, che un sicario a pagamento passi l'eroe a fil di spada. Tutto avviene per davvero³⁷.

Bandita dalla tradizione per rispettare le unità aristoteliche di

tempo e di luogo e per dare centralità ai versi, sostituendo la vista con l'udito, l'azione era stata sostituita in Francia dal racconto. Voltaire, che aveva timidamente cercato di inserire l'azione nelle sue prime tragedie perché non risultassero monotone conversazioni, sui palcoscenici dei teatri di Londra, più ampi di quelli francesi, vede per la prima volta il teatro: il male, l'ambizione, la sete di potere, l'ingiustizia, il dolore, l'astuzia, la magnanimità, il dubbio, la vendetta, tutto il crogiolo dell'esperienza umana non più raccontati, assorbiti nel racconto, come volevano le regole classiche, ma finalmente agiti.

L'esperienza dei teatri inglesi ha un influsso decisivo sulle opere successive di Voltaire e sulla sua concezione della tragedia. Nelle tragedie classiche francesi tutto il peso del significato era affidato alle parole. Più che vedere, si ascoltavano i drammi in versi proprio come si ascoltava la musica. La lingua di Shakespeare è invece azione parlata. Persino il monologo non è un momento di stasi, è azione, rappresentata col ritmo, coi suoni, coi gesti, coi movimenti scenici. Dopo l'esperienza dei teatri di Londra, l'effetto visivo dello spettacolo, «gli avvenimenti necessari alla pièce», come scriverà in seguito, pur se subordinati ai bei versi, al discorso poetico³⁸, diventano per Voltaire di importanza fondamentale. Sicuramente è colpito anche dalle reazioni del pubblico, dal forte coinvolgimento che i drammi di Shakespeare provocavano negli spettatori e forse cerca – come faranno anni dopo i Romantici – di studiarne le ragioni. La partecipazione nei teatri inglesi era di natura diversa da quella cui lui era abituato. La forza della rappresentazione, la concretezza, la recitazione espressiva e gestuale degli attori inglesi erano le stesse che Diderot descriverà anni dopo nella *Lettre sur les sourds et muets*:

Ci sono gesti sublimi che tutta l'eloquenza oratoria non renderà mai. È il caso di Lady Macbeth nella tragedia di Shakespeare. La sonnambula

Macbeth avanza in scena in silenzio con gli occhi chiusi, imitando l'azione di una persona che si lava le mani, come se le sue fossero ancora tinte del sangue del suo re che lei più di vent'anni prima aveva sgozzato. Non conosco nel linguaggio verbale nulla di altrettanto patetico del silenzio e del movimento delle mani di questa donna. Quale immagine del rimorso!³⁹

Voltaire non riconosce a Shakespeare la statura di un grande autore, non sembra affascinato dal suo mondo poetico, ma è scosso da quel teatro così diverso, dove la verità era scenica e non letteraria. Shakespeare lo interessa per l'effetto che produce, le possibilità teatrali che implica, i suggerimenti che è in grado di dare all'esangue tragedia francese.

L'apparizione degli spettri, banditi dall'estetica classica perché inverosimili e invece frequenti nella drammaturgia shakespeariana, non lo attira per il mistero, oggi diremmo l'inconscio, né per il meraviglioso, come sarà per i Romantici⁴⁰, ma unicamente come espediente drammatico di successo. Tutto questo risulterà evidente solo più tardi. Nella corrispondenza di Voltaire da Londra non ci sono tracce dirette della sua esperienza di spettatore teatrale. L'Inghilterra sembra affascinarlo e convincerlo più per i costumi sociali che per quelli estetici. Gli piacciono la rapidità e la secchezza dello stile inglese, che influenzerà la scrittura delle sue lettere e dei suoi racconti, e anche molti tratti della sua personalità, del suo modo di essere.

In Inghilterra tutti si preoccupano della cosa pubblica, in Francia unicamente dei propri interessi. Un inglese è pieno di pensieri, un francese pensa solo a gesti, complimenti, parole dolci e carezzevoli, si attacca a seducenti apparenze, esagera con le parole, ossequioso con orgoglio e molto preoccupato di sé stesso mantenendo le apparenze di una piacevole modestia. L'inglese è economo in parole, apertamente fiero di sé e distaccato da tutto il resto. Dà vita il più rapidamente possibile ai suoi pensieri per paura di perdere tempo. [...] Noi in Francia abbiamo

cominciato a scrivere abbastanza bene molto prima di aver iniziato a pensare. In Inghilterra è il contrario⁴¹.

Soprattutto a Voltaire interessa la scienza e in particolare Newton, di cui ammira le idee, il laicismo, l'empirismo razionale, la visione antimetafisica e il senso tragico della vita, che più tardi contribuirà a divulgare in Francia e in Europa.

Oltre a Bolingbroke e alla sua cerchia di amici, un primo e importante contatto con l'Inghilterra è l'amicizia con un giovane mercante suo coetaneo, Everard Falkener, conosciuto a Wandsworth. Falkener introduce Voltaire in un ambiente londinese opposto al circolo *Tory* raccolto intorno a Bolingbroke, aprendogli le porte dei *Whigs*, allora al potere, tra cui c'erano figure come il filosofo deista Samuel Clarke e i suoi amici che si autoproclamavano newtoniani. Voltaire non ha conosciuto Newton, che muore il 20 marzo 1727 a 85 anni, ma il 7 aprile assiste a Westminster Abbey ai suoi funerali⁴². È sorpreso dal prestigio sociale e mondano di cui gode la scienza in Inghilterra, dal riconoscimento e dalla considerazione rivolta ai pensatori, agli scienziati e ai filosofi, che aveva spianato la carriera a più di un uomo politico. L'apertura e la libertà di pensiero degli inglesi lo fanno sentire a suo agio. Verso i primi di giugno incontra Swift a casa di Pope. Scriverà trent'anni dopo:

Swift diverte ed istruisce a spese del genere umano. Come amo l'arditezza inglese! Come amo le persone che dicono quello che pensano! Non osar pensare che a metà equivale a vivere a metà!⁴³

Certamente, molto dipendeva anche dalla sua indole. Ma è fuor di dubbio che l'esperienza inglese abbia avuto un'influenza determinante sul modo di pensare di Voltaire e sulle sue scelte. L'indipendenza di giudizio che tanto ammirava negli inglesi sarebbe rimasta la sua principale caratteristica, difesa nell'esilio e

fino al letto di morte. L'Inghilterra gli suggerisce un cambiamento radicale del ruolo dell'intellettuale di cui lui in Francia costituirà il primo esempio⁴⁴.

Nel gennaio del 1728 Voltaire assiste a *The Beggar's Opera* di John Gay al Lincoln's Inn Fields Theatre. La pièce ha un successo strepitoso, viene rappresentata a Londra sessantatré sere di seguito e nella stagione successiva in tutta l'Inghilterra. Anche lì, come in Francia, la tragedia stava cedendo il passo alla commedia e a generi più leggeri come la *ballad opera*.

Nell'autunno di quell'anno, dopo aver pubblicato a Londra per sottoscrizione *La Henriade* dedicata alla regina inglese Carolina⁴⁵, Voltaire rientra in Francia. Aveva trentaquattro anni.

4. *Tracce di Shakespeare nelle nuove tragedie: Brutus, La mort de César, Ériphyle*

Nell'aprile del 1729 a Parigi Voltaire inizia a scrivere *Brutus*, la prima tragedia «romana» ispirata a Shakespeare, di cui a Wandsworth aveva abbozzato il primo atto in inglese⁴⁶. L'opera, tipico mélange di un po' di audacia inglese e molta prudenza francese, mostrava in modo evidente l'ascendenza dal teatro di Londra. Il modello formale era il *Giulio Cesare*, che Voltaire considerava la più corneilliana delle tragedie di Shakespeare per il soggetto incentrato su una congiura. Come nel *Giulio Cesare* l'ultimo Bruto, figlio adottivo di Cesare, uccide il padre perché era un tiranno, nella tragedia di Voltaire il suo avo Bruto, che aveva abbattuto il despota Tarquinio e istituito il potere dei consoli, condanna a morte i figli che avevano tradito la Repubblica. Entrambi antepongono agli affetti familiari i loro ideali di libertà. Era l'elogio della libertà civile tanto apprezzata in Inghilterra, la condanna di ogni potere dispotico, il tema della pièce. Più tardi, durante la Rivoluzione, la tragedia sarà

interpretata e utilizzata come manifesto del Republicanesimo, Tarquinio verrà equiparato a Luigi XVI e Roma alla Francia rivoluzionaria. Dal 1790 fino alla caduta di Robespierre, *Brutus* sarà l'opera più rappresentata sulle scene francesi, Voltaire verrà celebrato come un antesignano della Rivoluzione e nel 1791 – poche settimane dopo il ritorno di Luigi XVI, catturato e riportato a Parigi mentre tentava la fuga – il sarcofago con le sue spoglie sarà portato trionfalmente al Panthéon.

Ma non era la Repubblica l'ideale di Voltaire. Roma era per lui metafora dell'Inghilterra monarchica e costituzionale, Tarquinio era tiranno non perché re, ma per il carattere dispotico della sua forma di governo⁴⁷. Voltaire non aveva alcuna intenzione di preconizzare per la Francia delle istituzioni repubblicane. Combatteva ogni potere dispotico, non la monarchia, anche se assoluta, come in Francia, alla quale restò sempre fedele, auspicando la libertà pubblica, il rispetto delle leggi e dei diritti fondamentali dell'individuo, qualunque fosse la forma di governo. E avrebbe avuto sicuramente orrore di Robespierre e del suo dispotismo, come di quello di Tarquinio.

Alla fine del 1729, terminata la stesura di *Brutus*, Voltaire riunisce gli attori della Comédie-Française e legge loro il testo. Ma poco dopo, per paura degli attacchi di Crébillon, che oltre a essere suo rivale diventerà censore ufficiale delle opere teatrali in attesa di rappresentazione⁴⁸, e forse anche per il poco entusiasmo degli attori, lo ritira e prende tempo per rielaborarlo.

Nel frattempo, il 20 marzo del 1730, muore a Parigi, a 38 anni, Adrienne Lecouvreur. L'attrice, in vita, era stata acclamatissima e ricevuta in tutti i salotti della capitale, ma un'antica legge vietava in Francia la sepoltura degli attori in terra consacrata se prima di morire non avessero rinunciato alla loro professione, per antichi pregiudizi considerata sconveniente⁴⁹. Adrienne Lecouvreur

muore improvvisamente, secondo alcuni avvelenata, e non ha il tempo di abiurare. Il suo corpo viene sepolto in un *champ commun*, un cimitero per morti senza nome, come avviene ancora per i clochard nel quartiere du Gros Caillou, tra il Champ de Mars e les Invalides. La contraddizione era bruciante. La tragedia in Francia era considerata il vertice della cultura, dell'orgoglio e dell'identità nazionale, mentre i suoi interpreti avrebbero dovuto aspettare la Rivoluzione per vedere riconosciuti i propri diritti civili, insieme ai protestanti e agli ebrei. Voltaire, che era stato amico e amante dell'attrice, reduce dall'Inghilterra dove aveva constatato il rispetto e gli onori che venivano tributati agli attori, annota: «Attori pagati dal re, e dichiarati infami»⁵⁰. In seguito scriverà un poema, *La mort de Mlle Lecouvreur*, pubblicato due anni dopo, in cui paragonerà l'empio trattamento riservato al corpo dell'attrice francese con le celebrazioni che in Inghilterra si erano svolte quello stesso anno per la morte di Mrs Oldfield, attrice inglese sepolta a Westminster Abbey, come Dryden⁵¹, Addison⁵² e Newton. Quando il poema esce in Francia dà scandalo. La grande maggioranza del pubblico considera la gente di teatro estranea alla società⁵³.

Alla fine dell'anno, l'11 dicembre, *Brutus* va in scena alla Comédie-Française. Per incrementare lo spettacolo e l'elemento visivo, come aveva visto fare in Inghilterra, Voltaire inserisce precise note di messinscena all'inizio degli atti, con indicazioni dettagliate dei costumi, degli atteggiamenti e dei gesti dei personaggi. Per dare corallità all'evento tragico, contravvenendo alla regola francese che vietava la comparsa di molti personaggi, mostra i senatori riuniti in assemblea, vestiti di rosso e disposti in semicerchio, davanti all'altare di Marte. Per imprimere più ritmo e movimento alla pièce, avrebbe voluto un *décor* simultaneo, contenente i vari luoghi dell'azione (il tempio, la casa dei consoli,

la sala dell'udienza, l'altare di Marte), ma le sue indicazioni non vengono seguite e *Brutus* viene rappresentato in modo convenzionale, con il solito *palais à volonté* come sfondo. Il colpo di scena alla fine della quinta scena del quarto atto, in cui il fondale del teatro si apre e Bruto appare al figlio, viene eliminato.

Alla prima la tragedia ottiene grande successo di sostenitori e di amici. Ma a partire dal secondo giorno l'incasso crolla da 5.065 a 2.540 lire e all'ultima rappresentazione, dopo quindici repliche, è di sole 660. La cifra è eloquente. I tentativi di rinnovare la tragedia utilizzando il modello inglese non risultavano particolarmente graditi al pubblico francese⁵⁴.

Il successo relativo di *Brutus* era probabilmente dovuto anche alla debolezza dell'intrigo amoroso. Voltaire sapeva che in Francia una pièce senza personaggi femminili e senza amore non poteva più piacere. Per questo aveva introdotto, pur senza molta convinzione, il ruolo di Tullia, figlia di Tarquinio amata da Tito, figlio di Bruto. Ma il personaggio risultava sbiadito. Mlle Dangeville, l'attrice quindicenne che lo impersonava, non viene ben accolta. L'indomani della prima Voltaire le scrive una lettera per rassicurarla, scagionandola dalla responsabilità dell'insuccesso e facendo autocritica.

La pièce è indegna di voi, ma siate sicura che vi guadagnerete la gloria spandendo le vostre grazie sul mio ruolo di Tullia [...]. Non scoraggiatevi, pensate che avete recitato meravigliosamente durante le prove, che ieri vi è mancata una sola cosa: essere ardità. La vostra stessa timidezza vi fa onore. Domani dovete prendervi la vostra vendetta⁵⁵.

Il 24 gennaio 1731, al Théâtre-Italien Dominique mette in scena *Bolus*, una parodia di *Brutus*. Pochi mesi dopo, quando *Brutus* viene pubblicato, Voltaire fa precedere il testo da una prefazione dedicata al suo amico Bolingbroke, *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke*. Shakespeare non si sarebbe mai

sognato di far precedere le sue tragedie da una prefazione. Scriveva per essere ascoltato dal vivo, non per essere letto. Non si occupò mai delle pubblicazioni delle sue opere e non ne diede una versione autorizzata. La doppia identità di un autore come poeta e teorico, la fusione fra valore creativo e valore critico, è una prerogativa, relativamente recente, nata nell'epoca classica francese. Il teatro ateniese e quello elisabettiano ignoravano il dibattito teorico. L'immaginazione regnava sovrana. Solo dalla metà del XVII secolo in poi i drammaturghi si fanno critici e teorici, scrivono per demolire una vecchia teoria o difendere una tesi, introducono i loro lavori con dichiarazioni programmatiche e manifesti. In Inghilterra il prototipo di questo tipo di intellettuale, al tempo stesso autore e teorico, era Dryden, che Voltaire apprezzava. Consapevole della grandezza di Shakespeare, Dryden restava nello stesso tempo fedele ai canoni della tradizione classica, ammirava Corneille e lo stile elevato della tragedia francese, riteneva che il *blank verse* elisabettiano non corrispondesse all'argomento grande e nobile del genere tragico.

Il *Discours sur la tragédie* è il primo scritto teorico sul teatro in cui l'influenza dell'esperienza inglese è evidente. È un documento ambivalente⁵⁶, in cui Voltaire da un lato insiste sulla indiscutibile superiorità della poesia e della versificazione nella tragedia classica francese (per la purezza, l'eleganza, l'andamento regolare, lo stile) e dall'altro coglie per primo nell'uso inglese di sostituire l'azione al racconto una prerogativa essenziale che, di lì a qualche anno, avrebbe prodotto in Europa la morte della tragedia classica e l'avvento di una nuova era teatrale.

Gli Inglesi danno molta più importanza di noi all'azione, parlano di più agli occhi. I Francesi danno più importanza all'eleganza, all'armonia e al fascino dei versi⁵⁷.

In Francia ci sono stimate tragedie che più che la rappresentazione di un

avvenimento sono conversazioni [...]. La nostra eccessiva delicatezza a volte ci forza a raccontare ciò che vorremmo mostrare. Temiamo l'azzardo di rappresentare sulla scena teatrale spettacoli nuovi davanti a una nazione abituata a ridicolizzare tutto ciò che non le è abituale⁵⁸.

Ciò che a Parigi era il racconto di un avvenimento, che lo spettatore ricostruiva per immagini nella sua mente tramite le parole, a Londra era l'avvenimento stesso, facile da vedere nel concreto. Molti erano gli esempi: la presenza in carne ed ossa del fantasma di Pompeo e dello spettro di Bruto, il cadavere di Cesare esposto allo sguardo della *populace* e sul quale Marc'Antonio declamava una commovente richiesta di vendetta nel *Giulio Cesare*, il corpo senza vita di Marco, portato davanti agli occhi del padre nel *Catone* di Addison⁵⁹, una pièce che a Voltaire piaceva particolarmente.

Voltaire reclama anche in Francia – come aveva visto a Londra – una scena ampia, capace di dare spazio a una scenografia simultanea e nello stesso tempo rispettare la tradizionale unità d'azione. Per questo interviene contro le *banquettes* che sulla scena della Comédie-Française occupavano un quarto del palco ostacolando ogni «azione grande e patetica», un'usanza in seguito molto mal vista anche da Diderot che chiederà di liberare il palcoscenico dalla presenza dei *petits maîtres* per permettere alla scena di apparire come un quadro, favorendo l'illusione ottica⁶⁰.

Il luogo in cui si rappresenta la commedia e gli abusi che vi si sono intrufolati sono ancora la causa di quell'aridità che si può rimproverare ad alcune delle nostre pièce. I posti per gli spettatori che sono sul palcoscenico restringono la scena e rendono ogni azione del tutto impraticabile. Questo difetto è il motivo per cui gli abbellimenti scenici, così raccomandati dagli antichi, sono raramente adatti alla pièce. Soprattutto ciò impedisce che gli attori passino da una stanza all'altra sotto gli occhi degli spettatori, come i greci e i romani facevano saggiamente, per preservare sia l'unità di luogo sia la verosimiglianza⁶¹.

Inglese e francesi nella tragedia tendevano secondo Voltaire a eccessi opposti. Gli inglesi, scambiando spesso – come i greci – l'orrore con il terrore, rischiavano di superare i limiti del tragico. I francesi, al contrario, spesso non raggiungevano il tragico per effetto di eccessiva prudenza.

So bene che i tragici greci, d'altronde superiori a quelli inglesi, hanno commesso errori scambiando spesso l'orrore con il terrore, e il disgustoso e l'incredibile con il tragico e il meraviglioso. L'arte era nell'epoca della propria infanzia al tempo di Eschilo come a Londra al tempo di Shakespeare; ma fra i grandi errori dei poeti greci, e anche fra i vostri, si ritrova un reale patetico e singolari bellezze; e se qualche francese che conosce le tragedie e i costumi stranieri solo attraverso traduzioni o il sentito dire, le condanna senza alcuna riserva, egli è, a mio parere, come un cieco che sostiene che una rosa non può avere colori vivaci solo perché ne conta a tastoni le spine. Ma se voi e i greci oltrepassate i limiti della convenienza, e se soprattutto gli inglesi hanno rappresentato spettacoli spaventosi volendo rappresentarne dèi terribili, noi altri francesi, tanto scrupolosi quanto voi temerari, ci siamo trattenuti troppo, per paura di lasciarci prendere la mano e talora non arriviamo nemmeno al tragico, nel timore di oltrepassarne i limiti⁶².

Nel *Discours sur la tragédie* l'apertura al modello inglese è evidente: il rinnovamento della tragedia supponeva una flessibilità e un'idea di natura più forte della rigidità dei precetti. Voltaire invitava i francesi al cambiamento:

Tocca all'abitudine, che è regina di questo mondo, sia di cambiare il gusto della nazione, sia di mutare in piacere gli oggetti della nostra avversione [...]. La natura non è la medesima in tutti gli uomini?⁶³

Nel giugno 1731 Voltaire finisce di scrivere la sua seconda tragedia «romana», *La mort de César*, dichiaratamente ispirata al *Julius Caesar*, di cui nel *Discours* aveva tradotto alcuni passi⁶⁴. L'accoglienza non troppo entusiasta riservata al *Brutus* non lo

aveva scoraggiato. Continuava a utilizzare Shakespeare per rinnovare la tragedia francese. A causa dell'ambientazione romana e del tema della congiura, topos della tragedia classica come nel *Cinna* di Corneille, la tragedia shakespeariana sembrava il modello ideale per una riscrittura regolare nel filone corneilliano. Voltaire cerca di inserire la trama del *Giulio Cesare* nella tradizione francese, di correggere e migliorare Shakespeare sottomettendolo alle norme, al gusto, alle *bienséances*, alle unità di tempo e di luogo e al verso alessandrino, senza accorgersi di perderne la poesia. A noi tutto ciò appare incomprensibile, arido, una questione formale. Ma fino alla fine dell'*Ancien Régime* la forma rappresentava per i francesi la sostanza. Per Voltaire e per la tradizione classica nella quale si era formato, le regole erano il simbolo della civiltà, la base della società, del gioco, della letteratura e anche della tragedia. Le regole erano il segno dell'intervento e del dominio della ragione umana sul caos. L'assenza di regole portava il trionfo del disordine e della barbarie. E le regole, nonostante l'apertura di Voltaire ad un certo relativismo culturale, non dovevano valere solo per i francesi: dovevano essere uguali per tutti e diventare così universali.

Voltaire fa conoscere Shakespeare ai francesi non perché lo ritenga superiore, ma perché è *interessante*, concetto nuovo, destinato ad avere fortuna, che prima del Settecento non esisteva. Shakespeare poteva offrire spunti e suggerimenti, ma andava corretto e non soltanto adattato. La diversità, l'anomalia e l'eccentricità shakespeariana – tutto ciò che a partire dal Romanticismo noi apprezziamo in lui – andavano normalizzate, reinserite nei canoni della dottrina classica. La superiorità del modello classico restava fuori discussione, era un dogma.

Il punto di vista di Voltaire era indiscutibilmente francese, ma

esprimeva allora idee condivise anche dalla più consapevole critica shakespeariana inglese. Un compromesso tra l'aspirazione all'ordine e alla regolarità e l'ammirazione per Shakespeare, con la sua irregolarità e la sua esuberanza. Shakespeare viene biasimato per non aver rispettato le regole, ma giustificato in base alle condizioni culturali in cui si era trovato a operare. Nicholas Rowe, nella prefazione alla sua edizione di Shakespeare, aveva scritto nel 1709:

Se uno dovesse impegnarsi a esaminare la maggior parte dei [suoi] drammi secondo le regole stabilite da Aristotele e prese dal modello del teatro greco, non sarebbe compito difficilissimo trovare un gran numero di difetti; ma siccome Shakespeare viveva sotto una specie di semplice luce della Natura, e non aveva mai fatto la conoscenza del regolamento di tali precetti scritti, sarebbe ingiusto giudicarlo secondo una legge della quale non sapeva nulla. Lo dobbiamo considerare come un uomo che viveva in uno stato di quasi universale licenza e ignoranza. Non c'era nessun giudice preposto, quindi ognuno si prendeva la libertà di scrivere secondo i dettami della propria fantasia⁶⁵.

E Pope, nel 1725, aveva accettato Shakespeare «nonostante» le sue irregolarità:

Concludo dicendo a proposito di Shakespeare, che con tutti i suoi difetti e con tutta l'irregolarità dei suoi drammi, le sue opere a confronto di altre più rifinite e più regolari, si possono vedere come un maestoso e antico esempio di architettura gotica paragonata a una graziosa costruzione moderna; quest'ultima è più elegante e vivace, ma la prima è più forte e solenne. Bisogna ammettere che in quest'ultima si trovano materiali sufficienti per costruirne tante delle altre. Ha una varietà molto maggiore e ha appartamenti molto più nobili; benché spesso ci si arrivi attraverso dei passaggi bui, strambi e rozzi. Il tutto non manca di infonderci un maggiore rispetto, anche se molte delle sue parti sono infantili, mal situate e non all'altezza della sua grandezza⁶⁶.

Nel *Giulio Cesare* di Shakespeare i primi due atti della tragedia

trattano della congiura, la morte di Cesare apre il terzo atto, seguono due atti sul fallimento politico dell'assassinio da parte dei congiurati fino alla battaglia di Filippi e al suicidio di Cassio e di Bruto. Dei cinque atti dell'originale inglese Voltaire conserva nella sua tragedia soltanto i primi tre ed elimina gli ultimi due che non lo interessano perché esulano dal tema della congiura, fermandosi alla morte di Cesare; riprende fedelmente il discorso di Antonio che ammirava particolarmente. Cancella i ruoli femminili e le scene di folla, riduce i personaggi a cinque e concentra l'azione sul conflitto interiore di Bruto, diviso tra l'amore personale per il Cesare padre e l'odio politico per il Cesare dittatore⁶⁷. Attirato dalla forza della presenza in scena del cadavere visto a Londra, Voltaire, per rispettare le *bienséances*, non mostra l'assassinio di Cesare come aveva fatto Shakespeare ma riesce a «spectraliser la mort»⁶⁸ introducendo nell'ultimo quadro il cadavere sanguinante del dittatore.

Tra la tragedia di Voltaire e quella di Shakespeare le differenze sono profonde. Nel *Giulio Cesare* non ci sono né vincitori né vinti e i personaggi storici sono trattati al rango di uomini comuni, spesso moralmente e fisicamente fragili, che commettono errori, hanno sentimenti, debolezze, dubbi, preoccupazioni, incubi, paure e allucinazioni. Voltaire, invece, resta fedele all'idea della tragedia eroica: Cesare mantiene la posizione e il rango di un semidio, Bruto sacrifica i suoi sentimenti personali in nome di un principio civico e così l'idea dell'eroe tragico rimane intatta, come volevano i francesi. Niente era più lontano da Shakespeare della tragedia eroica. Oltre a mostrare l'umanità dei personaggi, *Giulio Cesare* offre un'immagine della fragilità e mutevolezza umana e della relatività del reale. Non ci sono eroi nel *Giulio Cesare* perché non ci sono certezze, né valori assoluti. Tutto passa e tutto cambia; i miti

sorgono e decadono, per essere sostituiti da altri che a loro volta crolleranno; la realtà è inafferrabile e sfuggente, osservabile da mille punti di vista e suscettibile di mille interpretazioni, nessuna delle quali è sicuramente vera, come nessuna è sicuramente falsa⁶⁹. Non è certamente questo il tema di *La mort de César*, anche se il soggetto è lo stesso. La tragedia di Voltaire non è una tragedia storica che ci fa riflettere sulla tragica inutilità della morte di Cesare nella conquista della libertà; è una tragedia psicologica circoscritta al personaggio di Bruto, diviso tra l'amore filiale e l'imperativo di abbattere la tirannia, simile nell'impianto alle tragedie di Corneille. In questo le due pièce scritte da Voltaire dopo l'esilio inglese si somigliano: entrambe sono celebrazioni della vittoria della libertà sulla tirannide.

Eppure Voltaire non si è mai spinto a interrogarsi su cosa stesse alla base della libertà inglese, garantita dal Parlamento e quindi dalla divisione dei poteri, né si è mai arrischiato a pensare all'ipotesi per la Francia di una monarchia costituzionale, basata sull'equilibrio dei poteri che tanto impressionò Montesquieu. Nei *Notebooks* qualche anno dopo farà una difesa dell'assolutismo francese:

Gli inglesi che non hanno viaggiato credono che il re di Francia sia il padrone dei beni e della vita dei sudditi, il quale dicendo soltanto «è così che ci garba», toglie le rendite a un suddito per donarle a un altro. Un simile governo non esiste su tutta la terra. Le leggi sono osservate, nessuno è oppresso, un uomo a cui un intendente dovesse fare un'ingiustizia ha il diritto di lamentarsene presso il consiglio. Non si obbliga nessuno a servire, come in Inghilterra, e se i ministri abusano troppo del loro potere le grida pubbliche sono loro funeste. È quando i re non erano assoluti che i popoli erano infelici. Erano preda di cento tiranni⁷⁰.

In *La mort de César*, Cesare dichiara ai suoi avversari che «Roma chiede un capo» perché in «tempi corrotti» la libertà non è che

anarchia e solo l'ascesa di un capo può impedire che le fazioni scatenino la guerra civile. Per Voltaire non sembra esserci nulla oltre l'alternativa tra assolutismo e tirannide.

Dal punto di vista formale *Brutus* e *La mort de César* erano un tentativo di regolarizzare e correggere Shakespeare per farlo accettare ai francesi e nello stesso tempo un modo di rinnovare il teatro francese accogliendo alcuni elementi di Shakespeare⁷¹. Anche se in questa fase giovanile predomina ancora in Voltaire un certo relativismo che lo induce alla comparazione e non alla competizione per il primato culturale, come sarà più tardi, con *La mort de César* inizia il confronto Shakespeare-Corneille che negli anni successivi diventerà un tema dominante, quasi ossessivo.

Il 7 marzo del 1732 va in scena la terza pièce di Voltaire in cui si avverte l'influenza di Shakespeare, *Ériphyle*, vagamente ispirata all'*Amleto*⁷². Questa volta Voltaire prova a introdurre un fantasma sulla scena francese⁷³. Ma quando nel quinto atto l'ombra di Amphiaraus fa il suo ingresso sul palcoscenico della Comédie-Française, ingombro delle solite panche dei *petits maîtres*, l'effetto è sgradevole, incongruo. Tuttavia, «si perdona il dessert, quando gli altri piatti sono stati passabili», scrive Voltaire in una lettera⁷⁴. La pièce viene applaudita soprattutto per i tipici versi *frondeurs* contro i cortigiani e contro la superstizione.

Se ora volete credere al loro acuto sguardo
Traditore è il ministro, e tiranno ogni principe, [...]
E quando di un gran re s'avvicina il declino,
La moglie o anche suo figlio ne affrettano il destino
Ma degli dèi la voce, o piuttosto dei preti
Da vent'anni mi ha tolto il rango dei miei avi.
Bisognava soccombere alle superstizioni
Che sugli Stati regnano ben più dei nostri re⁷⁵.

Non contento della sua opera Voltaire si propone di rimaneggiarla e per verificarne l'efficacia la mette in scena privatamente in casa di Mme de Fontaine-Martel, in rue des Bons Enfants, dietro il Palais Royal, dove in quel momento lui viveva. Era l'inizio di una pratica che lo avrebbe accompagnato per tutta la vita. Nel Settecento il *théâtre de société*, cioè il teatro fatto in casa, era abituale nelle residenze degli aristocratici e dei ricchi borghesi. Voltaire amava la pratica del teatro, amava occuparsi della scelta degli attori, della distribuzione delle parti, amava aiutare l'interprete non solo a leggere e declamare il ruolo ma anche a creare il personaggio. E gli piaceva recitare. A partire da *Ériphyle* mettere in scena personalmente un testo diventa un modo per poterlo osservare dall'esterno, giudicare e correggere. «Ho rilavorato alla mia tragedia con l'ardore di un uomo che non ha altre passioni», scrive all'amico Cideville. «Sapete bene che solo l'esecuzione decide il merito del soggetto»⁷⁶. «Gli effetti teatrali non si indovinano a tavolino», confiderà qualche anno dopo a de La Noue⁷⁷. Alla riapertura del teatro, dopo la Pasqua, *Ériphyle* va in scena in una nuova versione. Voltaire decide però di non farla stampare. La tragedia rimane inedita e verrà pubblicata solo dopo la sua morte, nel 1779.

5. *Zaire*

La quarta tragedia in cui si avverte l'eco di Shakespeare è *Zaire*. Voltaire la scrive in soli ventidue giorni. Dopo una tragedia politica, rigorosa e virile, come *La mort de César*, è la volta di una tragedia di soggetto amoroso, come il pubblico sembrava chiedere, in particolare quello femminile. Voltaire guardava con un certo disprezzo le tragedie incentrate sull'amore e a giudicare dalla sua vita, come emerge dalle lettere, non era incline alla tenerezza e apprezzava nelle donne soprattutto l'attività

intellettuale, che considerava una caratteristica maschile. Gli piacevano alcune donne, dotate di tratti virili, ma non la femminilità. «La maggior parte delle donne non conosce che la passione e l'indolenza», scriverà sprezzantemente anni dopo⁷⁸. Ma Voltaire è ambizioso, e pur di avere successo si concede ai gusti del pubblico. «Il mio vero interesse è la mia reputazione»⁷⁹, dichiara, e il pubblico finalmente lo premia. *Zaïre* è di tutte le tragedie di Voltaire quella che ha avuto più repliche, più apprezzamenti, non solo in Francia ma anche in Inghilterra, in Germania, in Italia, in Russia e in America. Per il tema della gelosia immotivata, *Zaïre* somigliava all'*Otello* di Shakespeare. Ma Voltaire trasporta il soggetto nel Medioevo e in Oriente, tra i cavalieri cristiani francesi a Gerusalemme.

L'azione si svolge al tempo delle Crociate. Zaira, nata cristiana, ma cresciuta nell'islam, è amata dal sultano turco Orosmane. Il giovane Nerestano è incaricato della raccolta del riscatto per la liberazione dei cristiani. Il sultano rilascia un centinaio di cavalieri, ma si rifiuta di rilasciare Zaira. Il vecchio re Lusignano, liberato a sua volta, riconosce in Zaira e Nerestano i suoi figli che credeva morti. Orosmane, ingannato da una lettera ambigua, pugnala Zaira che crede infedele. Accortosi del suo errore, si uccide sul corpo della sua amata.

Riferirsi al disprezzato mondo medievale e dare nomi e cognomi autentici ai re e alle loro famiglie invece di nasconderne l'identità dietro modelli classici costituiva una grande novità per il teatro francese, tratta esplicitamente dal teatro inglese e che preludeva al teatro romantico. *Zaïre* era un primo esempio di tragedia storico-nazionale, un genere destinato al successo.

È al teatro inglese che devo l'ardire che ho avuto nel mettere in scena i nomi dei nostri re e delle antiche famiglie del regno. Ritengo che questa

novità potrebbe essere l'inizio di un genere di tragedia sinora sconosciuto, di cui abbiamo bisogno⁸⁰.

Voltaire intuisce che con l'ascesa della borghesia il centro degli interessi si stava spostando dalla vita pubblica a quella privata, familiare. Se fino ad allora in una tragedia erano implicati dei personaggi mitici, si avverte ormai il bisogno di un dramma che abbia luogo tra individui normali e luoghi storici reali. L'empirismo e l'evoluzione del pubblico avevano logorato l'inclinazione per i simboli, il linguaggio allegorico, la mitologia. Voltaire inscena per la prima volta una nazione francese che risaliva alle Crociate e all'eroismo della cavalleria.

La struttura di *Zaïre* è schematica. Orosmane è un sultano illuminato. Zaira, fiera e modesta insieme, è l'immagine positiva della donna. Nerestano è un concentrato di valori: nobiltà, fedeltà, coraggio e generosità. L'opera era un altro elogio evidente della libertà: invitava all'abolizione della schiavitù. Ma era anche un modo per mettere a contrasto i costumi cristiani con quelli islamici. Pur non ponendo in dubbio la superiorità dei francesi, Voltaire era portato a interessarsi anche ad altre culture e civiltà.

Mi venne l'idea di mettere a contrasto, in uno stesso quadro, da un lato l'onore, la nascita, la patria, la religione, e dall'altro l'amore più tenero e il più sfortunato; i costumi dei maomettani e quelli dei cristiani; la corte di un sultano e quella di un re di Francia⁸¹.

Voltaire non ne parla, ma la critica, in ogni epoca, è sempre stata d'accordo nel ritenere che la tragedia ricalchi in modo evidente il tema della gelosia che Voltaire aveva scoperto in *Otello*, adattandolo a un contesto diverso. La nobiltà d'animo di un eroe esotico e valoroso come Orosmane, la lotta impotente contro una gelosia ossessiva, l'assassinio, l'errore, il suicidio ricordano *Otello*⁸². Il contrasto tra un maschio potente e una

tenera e fragile vittima suggerisce una parentela evidente tra le due pièce⁸³. E tuttavia la parentela è formale. *Otello* ha offerto lo spunto, ma non la sostanza a *Zaïre*. Il modello seguito da Voltaire è Racine, non Shakespeare. Il tema principale di *Zaïre* non è la gelosia, la protagonista è lei, non Orosmane. Il motivo è raciniano: è il conflitto interiore di una giovane donna divisa tra la passione amorosa e l'identità di cristiana, la fedeltà alla religione in cui è cresciuta, a cui appartiene: tema per eccellenza classico, di cui la gelosia non è che una conseguenza. *Zaïre* resta una pièce classicamente francese⁸⁴.

La tragedia debutta il 13 agosto 1732. L'esito è mediocre. Voltaire scrive all'amico Formont:

Mi irrita molto che abbiate visto solo la prima rappresentazione di *Zaïre*. Gli attori recitavano male, la platea era tumultuosa e io avevo lasciato nel testo alcuni passi un po' trascurati, che furono evidenziati con un tale accanimento che tutto l'interesse era distrutto⁸⁵.

E nel *Commentaire historique* aggiunge: «È stata sul punto di venire fischiata»⁸⁶. Voltaire rimette mano alla tragedia che, a partire dalla quarta rappresentazione, diventa un trionfo – il primo dopo *Œdipe* –, presto sancito da diverse parodie nei teatri della Foire e al Théâtre-Italien: *Les Enfants-trouvés ou le Sultan poli par l'amour*, *Caquiere: parodie de Zaïre*, *Arlequin au Parnasse ou la Folie de Melpomène*⁸⁷.

Il 14 ottobre, la Comédie recita *Zaïre* a Fontainebleau, davanti al re Luigi XV che ormai, raggiunta la maggiore età, regnava dal 1723 e aveva reintegrato l'uso delle rappresentazioni a corte. Poco dopo la pièce viene tradotta in inglese e adattata da Aaron Hill col titolo *Zara*. Nel 1736, rappresentata al Drury Lane per quattordici sere, essa rivela al pubblico Susannah Cibber, giovanissima e sconosciuta attrice debuttante. Il successo è prodigioso. Coperta di gloria in poche ore, Mrs Cibber diventerà

una delle attrici più in vista del secolo. Da allora *Zara* verrà associata per anni al suo nome⁸⁸.

Grande «successo di lacrime», *Zaire* è stata anche la pièce più amata da Voltaire attore, che si divertiva a recitare i ruoli delle sue tragedie. Sostenendo di essere vecchio, malato e addirittura moribondo anche da giovane – vezzo del suo carattere ipocondriaco che ricorre spesso nella corrispondenza –, posseduto dalla passione teatrale, ha continuato per tutta la vita a interpretare la parte del vecchio Lusignano, malato e moribondo, su tutte le sue scene private, quasi fosse un doppio di sé stesso. Molti hanno descritto Voltaire come un commediante, un istrione, un Proteo sempre propenso allo sdoppiamento ironico; lui stesso teneva molto a questo ruolo enigmatico e inafferrabile. «Un uomo che non era sé stesso se non quando recitava il personaggio di un altro, ma di un altro proveniente dalla sua propria invenzione, l'essere riflettendo l'apparire e reciprocamente, all'infinito, come entro due specchi»⁸⁹.

Nel 1733 il testo di *Zaire* viene pubblicato in tre successive edizioni. La terza conteneva come dedica l'*Épître à Falkener* (*Lettera a Falkener*). Unico vero grande amico dei suoi anni giovanili, Everard Falkener (o Fawkenner, 1684-1758) era il ricco mercante inglese, proprietario di un'importante impresa di import-export, che Voltaire aveva conosciuto a Wandsworth. Con la sua presenza e la sua ospitale disponibilità, Falkener aveva addolcito i primi mesi del suo esilio inglese. Voltaire si sarebbe ricordato di lui anni dopo tratteggiando il personaggio di Jacques, il buon anabattista del *Candide*⁹⁰. Per la prima volta un'opera letteraria veniva dedicata non più a un personaggio influente della corte, un aristocratico di cui assicurarsi la protezione, ma a «un degno e virtuoso cittadino», un intraprendente borghese «semplice negoziante», solido, attivo e scapolo, per il quale

Voltaire suo coetaneo sentiva una forte affinità⁹¹. Era una svolta provocatoria e significativa.

Ho il grande piacere di poter dire alla mia nazione con quali occhi siano visti presso di voi i commercianti, di quanta stima goda una professione che fa la grandezza dello Stato e con quale preminenza alcuni di voi rappresentino la loro patria in Parlamento, elevandosi al rango di legislatori [...]. «Un aduttore ipocrita / Dentro me proietta, triste, / Il timore suo e il contegno. / Ma uno spirito audace e libero / Desta in me pensiero e ardore»⁹².

Anche se compariva come dedica in una tragedia, l'epistola a Falkener non affrontava questioni teatrali. Il teatro viene utilizzato da Voltaire per elogiare pubblicamente i costumi e la libertà di pensiero degli inglesi. Falkener era uno spirito libero. Voltaire aveva appreso in Inghilterra una realtà fondamentale: che i soldi sono un modo per emanciparsi dalle protezioni e dai privilegi, conquistare l'indipendenza e permettersi di parlare chiaro. Nel 1730, grazie ad alcuni investimenti riusciti e alla parte di eredità avuta dal padre, Voltaire era diventato ricco. Disponeva di un notevole capitale, che nel tempo, grazie alla sua intraprendenza, sarebbe ulteriormente aumentato. Questo gli avrebbe permesso di rinunciare alle pensioni del re, che implicavano la soggezione, come agli introiti, sempre incerti, delle sue produzioni letterarie, non regolate dal diritto d'autore e spesso in balia della pirateria editoriale, allora imperante. L'agio economico gli avrebbe consentito di non dipendere da alcuno, di scrivere in libertà e di farsi rispettare dai potenti. Poco dopo la pubblicazione di *Zaïre* con la dedica a Falkener, la Comédie-Italienne mette in scena una parodia che ridicolizzava Voltaire e quella dedica a «un semplice negoziante». In risposta, in una successiva edizione (1736), Voltaire pubblica una seconda lettera

a Falkener, divenuto nel frattempo ambasciatore d'Inghilterra a Costantinopoli, in cui ribadiva il concetto di merito:

Alcune persone corrotte dall'indegna abitudine di rendere omaggio solamente alla grandezza, hanno tentato di irridere la novità di una dedica fatta ad un uomo che all'epoca non vantava altri titoli se non il proprio merito⁹³.

6. *Lettres philosophiques*:

Voltaire introduce Shakespeare in Francia

Escono intanto in Inghilterra (1733) le *Letters Concerning the English Nation*⁹⁴ che Voltaire aveva scritto tra il 1726 e il 1729. Il libro è provocatorio e appare come una glorificazione dell'Inghilterra: la vendetta di Voltaire cacciato dalla Francia⁹⁵, che vuole far conoscere ai francesi quel paese fino ad allora a loro ignoto, per farli riflettere sulle proprie istituzioni comparandole con quelle inglesi, assai più avanzate grazie alla divisione dei poteri, e aperte anche ai borghesi. Il libro tratta di religione, di politica, di scienza, di vaccini⁹⁶ e, nella lettera XVIII, della tragedia.

Il ritratto che Voltaire fa dell'Inghilterra è un'apologia della diversità, della tolleranza religiosa, della libertà dello spirito e delle istituzioni inglesi. Voltaire ha simpatia per la sobrietà, l'apertura e il pacifismo dei quaccheri più che per lo zelo conformista del clero anglicano e per la severità dei presbiteriani, ma soprattutto vede nella molteplicità e nella convivenza delle dottrine – oltre che nel potere globalizzante del denaro – non la conseguenza bensì la ragione della tolleranza religiosa:

Entrate nella Borsa di Londra, questa piazza ben più rispettabile di molte corti; vi vedrete riuniti i rappresentanti di tutte le Nazioni per l'utilità degli uomini. Lì l'ebreo, il maomettano e il cristiano si trattano l'un l'altro come se fossero della stessa religione e non danno il nome di infedeli che a quelli

che fanno bancarotta; là il presbiteriano si fida dell'anabattista e l'anglicano riceve la promessa del quacchero. All'uscita di queste libere e pacifiche assemblee, gli uni vanno alla Sinagoga, gli altri vanno a bere; uno va a farsi battezzare in nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo; l'altro fa tagliare il prepuzio di suo figlio e mormorare sul bambino delle parole ebraiche che non capisce; altri ancora vanno nella loro chiesa ad aspettare l'ispirazione divina, col cappello in testa, e tutti sono contenti. [...] Se in Inghilterra non ci fosse che una religione ci sarebbe da temere il dispotismo; se ce ne fossero due si taglierebbero la gola; ma essendocene trenta vivono in pace e felici⁹⁷.

La più grande diversità tra Francia e Inghilterra riguardava naturalmente la monarchia. In Inghilterra il potere del Parlamento regolava tutti i poteri, compreso quello del re:

La Nazione inglese è la sola della terra che sia riuscita a regolare il potere dei Re resistendo loro, e che, di sforzo in sforzo, abbia infine stabilito quel saggio governo in cui il Principe, onnipotente per fare il bene, ha le mani legate per fare il male, in cui i Signori sono Grandi senza insolenze e senza vassalli, in cui il popolo condivide il governo senza confusione. [...] I Francesi pensano che il governo di quest'isola sia più tempestoso del mare che la circonda, ed è vero; ma (questo avviene) quando il Re comincia la tempesta, quando vuole diventare padrone del vascello di cui non è che il primo pilota. Le guerre civili francesi sono state più lunghe, più crudeli, più feconde in crimini di quelle inglesi; ma di tutte queste guerre civili non ce ne è stata una che abbia avuto per oggetto una saggia libertà⁹⁸.

Proprio perché Voltaire non arriverà mai a proporre una monarchia parlamentare in Francia e resterà ancorato fino alla fine al mito del Re Sole, colpisce la sua lucidità nel descrivere ed elogiare le istituzioni inglesi, le cause e gli effetti della democrazia. Voltaire auspicava in Francia una monarchia illuminata ma pur sempre assoluta. Non amava Luigi XV non perché era un sovrano assoluto, ma perché non era illuminato. Il modello inglese, che lui osserva, descrive ed elogia con tanta

chiarezza non lo smuove dalle sue posizioni nel proprio paese. Voltaire sembra indifferente alla questione della forma di governo: il suo progetto non era in primo luogo politico, ma civile. E tuttavia ha uno straordinario acume nel cogliere la modernità, come quando, nella decima lettera, elogia il commercio:

Il commercio, che ha arricchito i cittadini in Inghilterra, ha contribuito a renderli liberi, e questa libertà ha esteso a sua volta il commercio; così si è formata la grandezza dello Stato. È il commercio che ha dato vita poco a poco alle forze navali, grazie alle quali gli inglesi sono i padroni dei mari. Attualmente hanno circa duecento vascelli di guerra. La posterità verrà a sapere forse con sorpresa che una piccola isola, che non ha di suo che un po' di piombo, stagno, *terre à foulon*⁹⁹ e lana grezza è diventata a causa del commercio abbastanza potente per inviare, nel 1723, tre flotte contemporaneamente in tre estremità del mondo: una davanti a Gibilterra, conquistata e conservata con le armi, l'altra a Portobelo per impedire al Re di Spagna di godere dei tesori dell'India e la terza nel mar Baltico per impedire alle Potenze nordiche di combattere¹⁰⁰.

Riprendendo l'elogio del negoziante della *Épître à Falkener*, pubblicata lo stesso anno, Voltaire scrive:

In Francia è Marchese chi lo vuole; e chiunque arrivi a Parigi dal fondo di una provincia con denaro da spendere e un nome in Ac o in Ille può dire «un uomo come me, un uomo della mia qualità», e disprezzare sommamente un negoziante; il negoziante sente lui stesso così spesso parlare con disprezzo della sua professione che è così stupido da arrossire. Io non so però chi sia più utile a uno Stato, se un Signore incipriato che sa esattamente a che ora si sveglia il Re, a che ora va a letto e che si dà delle arie di Grandeur rivestendo il ruolo di schiavo nell'anticamera di un Ministro, o un negoziante che arricchisce il proprio paese, dà ordini nel suo ufficio a Surate¹⁰¹ e al Cairo e contribuisce alla felicità del mondo¹⁰².

Ritorna il tema del merito: come il negoziante è superiore al cortigiano, così ai grandi politici e ai conquistatori (Cesare,

Alessandro, Tamerlano, Cromwell) Voltaire contrappone la vera grandezza, quella di chi, come Newton, avendo ricevuto da Dio la genialità, se ne era servito per illuminare sé stesso e gli altri:

È a chi domina gli spiriti con la forza della verità, non a chi crea degli schiavi con la violenza, è a chi conosce l'Universo, non a chi lo deturpa, che noi dobbiamo il nostro rispetto¹⁰³.

Subito dopo l'elogio di Newton, nella diciottesima lettera sulla tragedia, Voltaire introduce finalmente Shakespeare ai francesi dandone un giudizio ambivalente.

Gli inglesi avevano già un teatro, così come gli spagnoli, quando i francesi non avevano che dei palchi da saltimbanchi. Shakespeare, che passava per il Corneille degli inglesi, fiorì più o meno all'epoca di Lope de Vega. Creò il teatro. Aveva un genio pieno di forza e di fecondità, di naturalezza e di sublime, senza la minima scintilla di buon gusto e senza la minima conoscenza delle regole. Vi dirò una cosa azzardata ma vera: il merito di questo autore ha rovinato il teatro inglese; ci sono delle belle scene, dei passi così grandi e così terribili sparsi nelle sue farse mostruose che vengono chiamate tragedie, che sono sempre state rappresentate con grande successo. Il tempo, solo a creare la reputazione degli uomini, finisce col rendere rispettabili i loro difetti. La maggior parte delle idee bizzarre e gigantesche di questo autore hanno acquistato, dopo duecento anni, il diritto di passare per sublimi; gli autori moderni l'hanno quasi tutti copiato; ma ciò che riusciva a Shakespeare viene fischiato quando si tratta di loro e voi capirete che la venerazione che si ha per questo anziano aumenta quanto più si disprezzano i moderni¹⁰⁴.

In Inghilterra la posizione ambigua di Voltaire nei confronti di Shakespeare non era una novità. Nei primi decenni del Settecento gli intellettuali inglesi erano ancora classicisti. Lo erano dal 1660, quando, morto Cromwell e restaurata la monarchia, i teatri chiusi dai puritani avevano riaperto e l'Inghilterra era passata sotto il dominio culturale francese. Thomas Rymer aveva definito le commedie di Shakespeare

«sfoghi spontanei di un talento naturale» e i drammi elisabettiani un esempio di sfrenata fantasia dalla quale derivavano eccessive licenze e inverosimiglianze come quella di Gloucester che nel *Re Lear* si butta dalle scogliere di Dover¹⁰⁵. Nel 1725, un anno prima del soggiorno londinese di Voltaire, Pope aveva pubblicato un'edizione di Shakespeare¹⁰⁶ in cui parlava di un genio rozzo e grossolano, le cui pièce, disseminate di passi e tratti luminosi, non erano che il frutto amaro di una immaginazione debordante. Shakespeare andava apprezzato come genio poetico, per la sua forza, la naturalezza e la fantasia, ma andava respinto per il cattivo gusto, le espressioni volgari e l'assenza di regole, retaggio di un'epoca lontana, primitiva e ineducata, che aveva preceduto l'età classica. Era questo il giudizio dominante su Shakespeare quando Voltaire arriva in Inghilterra. Dunque agli inglesi di allora Voltaire non diceva niente di nuovo. Ma Voltaire si rivolgeva ai francesi, alla maggioranza dei quali il nome di Shakespeare era rimasto fino ad allora ignoto¹⁰⁷.

Tutto ciò che precedeva il *Grand Siècle* era ritenuto vetusto, volgare e ancora barbarico. Imprimere a Shakespeare il buon gusto, la regolarità e la lingua della tradizione classica era un'impresa impossibile. Shakespeare non poteva essere normalizzato né imitato. (Eppure proprio questa operazione impossibile Voltaire aveva tentato con *La mort de César!*)

Voltaire respinge il linguaggio e l'impianto delle tragedie shakespeariane nel loro complesso ma salva «dei passi sorprendenti che domandano la grazia per tutti i suoi errori», un'operazione selettiva tipica della critica classicista. E per i francesi traduce in versi alessandrini il monologo dell'*Amleto*, mantenendone il senso. Era il suo secondo intervento sulla tragedia, ma questa seconda volta esplicito.

Non crediate che io abbia reso l'inglese parola per parola; guai a chi fa

traduzioni letterali, che traducendo parola per parola snaturano il senso! È uno di quei casi in cui si può dire che la lettera uccide e il senso vivifica.

Demeure; il faut choisir et passer à l'instant
De la vie à la mort, et de l'être au néant.
Dieux justes! s'il en est, éclairez mon courage.
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,
Supporter ou finir mon malheur et mon sort?
Qui suis-je? Qui m'arrête? et qu'est-ce que la mort?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile;
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille;
On s'endort et tout meurt¹⁰⁸.

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them. To die—to sleep,
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to: 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd.
To die, to sleep...

Voltaire non temeva tanto Shakespeare, la sua mancanza di gusto e le espressioni volgari quanto i suoi cattivi imitatori, come Otway¹⁰⁹, che in Inghilterra avevano prodotto, secondo lui, una pessima letteratura drammatica. In Francia questo non doveva accadere, perché ciò avrebbe portato alla decadenza della tragedia.

Le pièce degli inglesi, quasi tutte barbariche dal punto di vista dell'ordine e della verosimiglianza, hanno barlumi stupefacenti in mezzo a questa notte. Lo stile è troppo ampolloso, troppo fuori della natura, troppo copiato dagli scrittori ebrei, così pieni di influenza asiatica; ma bisogna anche confessare che i trampoli dello stile figurato, sui quali si regge la lingua inglese, elevano lo spirito molto in alto, sebbene con andamento irregolare. [...] Il primo Inglese che ha fatto una pièce ragionevole, scritta dall'inizio con eleganza, è l'illustre M. Addison. Il suo *Catone* è un capolavoro, per la dizione e per la bellezza dei versi. Il ruolo di Catone è a mio avviso molto al di sopra di quello di Cornelia nel *Pompée* di Corneille, che d'altronde non è un personaggio necessario e tende talvolta a fare discorsi sconnessi [...]. L'uso di introdurre a tutti i costi l'amore nelle opere drammatiche passò da Parigi a Londra verso il 1660, con i nostri nastri e le parrucche. Le donne, che con la loro presenza abbelliscono lo spettacolo, come qui, non sopportano che si parli loro d'altro che d'amore. Il saggio Addison ebbe la molle compiacenza di piegare la severità del suo carattere ai costumi del tempo, e rovinò un capolavoro per aver voluto piacere.

Dopo di lui le pièce sono diventate più regolari, il popolo più difficile, gli

autori più corretti e meno arditi. Ho visto delle nuove pièce molto sagge ma fredde. Sembra che gli inglesi non abbiano fatto finora che produrre bellezze irregolari. I mostri brillanti di Shakespeare piacciono mille volte di più che la moderna saggezza. Il genio poetico degli inglesi somiglia, finora, a un albero dal fogliame denso e disordinato piantato dalla natura, che getta casualmente mille rami e che cresce irregolarmente con forza. Muore se volete forzare la sua natura e lo tagliate come un albero dei giardini di Marly¹¹⁰.

Shakespeare per Voltaire era inimitabile: un'idea diffusa nell'Europa settecentesca. Ma l'affermazione si poteva leggere in due modi: inimitabile perché insuperabile, superiore – sarà questa la posizione dei giovani dello *Sturm und Drang* dopo il 1770 – oppure inimitabile perché privo delle prerogative necessarie per essere imitato. Solo un autore di gusto poteva servire da modello, mentre un barbaro geniale non avrebbe prodotto che guasti. Questo pensava Voltaire. L'idea del resto era già stata sostenuta da Dryden, che aveva scritto: «La magia di Shakespeare non si può copiare / Dentro quel cerchio nessuno tranne lui osa camminare»¹¹¹.

Affiora nella lettera sulla tragedia un tema di grandissimo successo in Europa lungo tutto il Settecento: il contrasto tra il gusto, sommo valore della società secentesca, e il genio, qualità che stava per affermarsi nel XVIII secolo. Il genio del poeta come virtù – innata, naturale – era stato preso in considerazione anche dall'estetica classica francese, ma sempre in seconda linea rispetto all'arte e al gusto, così come delle regole non veniva messa in dubbio l'esistenza, bensì eventualmente il contenuto¹¹². Poco per volta, nel corso del XVIII secolo, prima in Inghilterra poi anche in Francia, il ruolo del genio poetico acquista sempre più importanza e la parola «genio» da attributo qualitativo (sinonimo di genialità) diventa sostantivo. Di Shakespeare si comincia a dire non più solo che *aveva* «del genio» ma che *era* un genio poetico,

anche se privo di gusto. Il passo successivo sarà la competizione esplicita tra genio e gusto: gli inglesi (seguiti dai tedeschi) privilegeranno il primo, i francesi (Voltaire in testa) il secondo.

Le *Letters* hanno successo in Inghilterra. Voltaire scrive a Formont:

Le lettere filosofiche, politiche, critiche, poetiche, eretiche e diaboliche si vendono in inglese a Londra con gran successo. Ma gli inglesi sono degli eretici che dio ha maledetto, sono fatti apposta per approvare l'opera del demonio. Temo che la Chiesa gallicana sarà un po' più difficile¹¹³.

In effetti, quando un anno dopo, nel 1734, le lettere escono segretamente in Francia (*Lettres philosophiques*), vengono immediatamente condannate e bruciate dal Parlamento parigino come «scandalose, contrarie alla religione, ai buoni costumi e al rispetto dovuto ai poteri». Inizia così la lunga trafila di condanne, richieste di incarcerazioni, censure, confini ed esilî scaturiti dalla penna di Voltaire, che lo avrebbero perseguitato per tutta la vita. Il libro viene giudicato «idoneo ad ispirare il più pericoloso libertinaggio per la religione e per l'ordine della società civile». L'attacco si riferisce soprattutto ai giudizi di Voltaire in campo politico e sociale. Ma il suo atteggiamento nei confronti di Shakespeare, che, se paragonato alle posizioni inglesi, appare tradizionale, cauto e addirittura arretrato, in Francia appariva del tutto scandaloso. «Le *Lettres philosophiques* – ha scritto Gustave Lanson, che ne realizzò la prima edizione critica nel 1909 – furono un grande avvenimento nella vita intellettuale del XVIII secolo [...], la prima bomba lanciata contro l'Ancien Régime»¹¹⁴.

7. *Mme du Châtelet, polemiche su La mort de César, Voltaire cortigiano*

Era cominciata da poco la relazione di Voltaire con Mme du

Châtelet, la *femme savante* che è stata l'unico grande amore della sua vita, «il genio di Leibniz con della sensibilità», come lui l'ha definita¹¹⁵. Per sfuggire all'arresto in seguito alla condanna delle *Lettres philosophiques*, Voltaire si nasconde nel castello di lei a Cirey, in Champagne, e si rinserra nel lavoro. È l'inizio di un periodo particolarmente felice. Lei è appassionata di scienza, traduce Newton, distoglie Voltaire dalla poesia, lo incoraggia a darsi una formazione scientifica. Ma è anche la guida femminile e la protezione materna di cui lui, celebre ma instabile e imprudente come un bambino, ha bisogno¹¹⁶. In cambio lui diventa la guida intellettuale che lei aveva cercato in Maupertuis, Clairaut, König¹¹⁷. Cirey è il riposo, lo studio, la sicurezza.

Mentre Voltaire è lontano, l'11 agosto 1735 a Parigi, al Collège d'Harcourt dove pochi anni prima aveva studiato Diderot, viene rappresentata per iniziativa di un insegnante di retorica, l'abate Asselin, *La mort de César*, in forma privata e riservata ad un pubblico esclusivamente maschile. In seguito alla serata la pièce, che Voltaire non riteneva ancora pronta per la scena né per la pubblicazione, viene stampata senza la sua approvazione, con tagli e integrazioni arbitrarie. Ciò non sorprende, non esistendo all'epoca il diritto d'autore¹¹⁸. Voltaire protesta. E Desfontaines, un tempo suo amico¹¹⁹ e ora suo nemico, lo attacca:

In questa pièce in tre atti non ci sono né donne, né amore. Tutti i personaggi si danno del tu come tra pari, anche Bruto dà del tu a Cesare, che riconosce come padre senza smettere di volerlo assassinare. Questo Romano, più quacchero che stoico, ha dei sentimenti più mostruosi che eroici. Se questa pièce, in cui l'intreccio, lo svolgimento, il dialogo, lo stile e i pensieri sono nel gusto del teatro inglese, da un lato potrebbe in qualche modo essere utile ai nostri costumi, ispirando uno zelo generoso per la patria e per la libertà pubblica, dall'altro potrebbe anche essere nociva perché offre l'esempio di un coraggio feroce e snaturato. Il carattere di Cesare è piuttosto debole; non ha altra grandezza al di fuori di quella che

gli attribuiscono le lusinghe di Antonio. Non si capisce alla fine che ne è di Bruto, capo e anima della congiura: l'azione termina con l'ottava scena dell'ultimo atto; ciò che segue è una sorta di orazione funebre per Cesare sotto forma di controversia. Antonio e i Romani esprimono il proprio pensiero sulla morte e poi escono per andare ad appiccare il fuoco alle case dei congiurati.

Questa tragedia (se così possiamo chiamarla), malgrado tutti i suoi difetti, reca pur sempre l'impronta del suo autore, cioè di un grande genio e di un grande scrittore. Si ammirano diversi pensieri vivaci, maschi e nuovi e bellissimi versi. Ma quanti altri ce ne sono deboli e duri! Quante espressioni maldestre! Quante brutte rime! Credo che l'autore, i cui lumi, il cui talento e la cui reputazione sono assolutamente al di sopra di ogni critica, ritenga anche lui quest'opera come un tentativo singolare. Affidandola a un teatro di scuola, ha voluto tentare di far conoscere in Francia il gusto tragico inglese: sono persuaso che egli non abbia scritto questa pièce per la scena francese e ancor meno per la stampa. Del resto mi sono permesso di far notare che l'amore della patria è molto diverso in Francia e in Inghilterra: in Francia, non è molto diverso dall'amore per il Principe; noi siamo buoni sudditi e buoni cittadini nella misura in cui amiamo e rispettiamo il capo dello Stato, il nostro maestro, nostro legislatore, nostro padre. È vero, d'altronde, che Cesare aveva oppresso la Repubblica e usurpato l'autorità, ma seguendo le regole della sana morale non spettava né a Bruto, né a Cassio, né agli altri congiurati, che erano dei privati cittadini nella Repubblica, punire il tiranno: da cui concludo che *La mort de César* e tutte le tragedie di questo genere, prese alla lettera, potrebbero essere molto più dannose delle pièce in cui regna l'amore. Ma fortunatamente le nostre circostanze fanno sì che la morale non abbia nulla da temere da parte di tali rappresentazioni¹²⁰.

Voltaire risponde a Desfontaines con una lettera questa volta tutta a favore di Shakespeare e molto critica nei confronti dei francesi:

La Francia non è l'unico paese in cui si scrivono tragedie e il nostro gusto o piuttosto la nostra abitudine di non rappresentare a teatro che delle lunghe conversazioni d'amore non piace alle altre nazioni. Il nostro teatro

è privo d'azione e solitamente di grandi interessi. Manca d'azione perché la scena è nascosta dai nostri *petits maîtres*; e i grandi interessi sono banditi perché la nostra nazione non li conosce. La politica piaceva ai tempi di Corneille, perché si era in piena guerra della Fronda, ma oggi non si va più a vedere le sue pièce. Se voi aveste visto rappresentare l'intero testo di Shakespeare, come l'ho visto io e come l'ho più o meno tradotto, le nostre dichiarazioni d'amore e le nostre confidenze vi sembrerebbero a confronto povere cose¹²¹.

Il passo è una delle testimonianze più favorevoli a Shakespeare che Voltaire abbia scritto. In quegli anni esitava ancora tra la teoria classica del *diamant brut* – Shakespeare è un genio stimolante ma primitivo e per portarlo sulla scena francese andrebbe levigato – e la teoria più moderna del gusto locale: a ogni popolo o clima, a ogni cultura, nazione o tradizione letteraria, corrisponde una forma artistica peculiare che dobbiamo comprendere, non giudicare.

Nel 1736, per cancellare nel pubblico l'impressione negativa lasciata dall'edizione pirata della tragedia, piena di lacune ed errori, Voltaire pubblica *La mort de César* preceduta da una prefazione e da una *Lettera d'Algarotti*, giovane veneziano che era stato ospite di Mme du Châtelet e suo a Cirey¹²². Algarotti presenta la tragedia di Voltaire come un esempio felice di integrazione fra le culture.

Monsieur de Voltaire ha imitato in alcuni passi Shakespeare, poeta inglese, che ha riunito nella stessa pièce le più ridicole puerilità e i pezzi più sublimi; ne ha fatto lo stesso uso che Virgilio faceva delle opere di Ennio [...]. Non è forse un residuo di barbarie in Europa volere che i confini che la politica e la fantasia degli uomini hanno prescritto per la separazione degli Stati servano anche da limiti per le scienze e le belle arti, i cui progressi potrebbero estendersi attraverso uno scambio reciproco dei lumi dei vicini? Questa riflessione conviene ancor più alla nazione francese che a tutte le altre: essa si trova nella situazione di quegli autori dai quali il

pubblico richiede di più, perché ne ha ricevuto di più; essa è così generalmente educata e colta che dà il diritto di esigere da lei non solo di approvare, ma anche di cercare di appropriarsi di ciò che trova di buono presso i suoi vicini¹²³.

Dopo il 1736, con l'affievolirsi del ricordo dell'esperienza inglese, l'interesse di Voltaire per Shakespeare passa in secondo piano. Si attutisce anche la sua vena drammatica: tra il 1736 e il 1741 non compone alcuna pièce. Nei primi anni dell'operoso e felice ritiro nel castello di Cirey in compagnia di Mme du Châtelet Voltaire è assorbito da altre passioni.

Ho abbandonato due teatri che sono troppo pieni di cabale, quello della Comédie-Française e quello del mondo. Vivo felice in un affascinante ritiro [...]. Godo nella pace più pura e nel più operoso tempo libero le dolcezze dell'amicizia e dello studio con una donna unica nella sua specie, che legge Ovidio ed Euclide e che ha l'immaginazione dell'uno e la precisione dell'altro¹²⁴.

Nel 1741 Voltaire compone una tragedia dedicata agli orrori dell'intolleranza, *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète* (*Il fanatismo o il profeta Maometto*)¹²⁵, nella quale riesce a far diventare attuale un profeta, quasi fosse un contemporaneo, trascinando il pubblico da una parte alla condanna e dall'altra all'ammirazione più sconosciuta. La tragedia suscita feroci nemici e accesi sostenitori. Gli eccessi di Voltaire urtano anche alcuni suoi fedelissimi ammiratori come Lord Chesterfield¹²⁶:

Voltaire mi affascina, finanche la sua empietà, con la quale non riesce a fare a meno di ingrassare ogni suo scritto e che dovrebbe sopprimere con giudizio perché in fin dei conti non bisogna turbare l'ordine stabilito. Ognuno la pensi come vuole, o come può, ma non diffonda le sue idee quando queste saranno tali da compromettere la quiete della società¹²⁷.

Ritirata dalla scena dopo la terza rappresentazione, *Mahomet* è

perseguitata in Francia dai giansenisti che la denunciano come «scandalosa ed empia» ma è protetta a Roma grazie a una dedica al papa Lambertini Benedetto XIV, e dopo alcune correzioni viene riammessa sul palcoscenico, accolta con entusiasmo e rappresentata 158 volte nel corso del secolo¹²⁸. Tradotta da Goethe, piacerà molto a Nietzsche che in *Umano, troppo umano* scriverà nell'aforisma «La rivoluzione nella poesia»:

Basta leggere ogni tanto il *Maometto* di Voltaire per rappresentarsi alla mente con chiarezza che cosa una volta per tutte con quella rottura della tradizione sia andato perduto per la civiltà europea. Voltaire è stato l'ultimo dei grandi autori drammatici che ha saputo dominare la sua anima polimorfa, che era all'altezza anche delle più grandi tempeste tragiche, con la misura greca¹²⁹.

All'inizio del Novecento il critico americano Thomas Lounsbury mette in relazione il *Mahomet* con *Macbeth*:

In questa pièce è presente un'imitazione diretta di Shakespeare. Essa consiste nelle circostanze che accompagnano la morte di uno dei personaggi, Zopiro, il venerabile sceicco de La Mecca. Seid, trasportato dal fanatismo, uccide l'anziano governatore nonostante nutra per lui un'istintiva venerazione. Dopo aver commesso l'atto, resta orripilato apprendendo che colui che ha colpito a morte era suo padre. Affianco a lui c'è la protagonista, Palmira, che da una parte tenta di dissuadere il suo amato dal perpetrare il crimine la cui ricompensa sarebbe la sua mano e dall'altra è propensa all'atto grazie al quale si realizzerebbe il suo più grande desiderio. Di fronte alle conversazioni che precedono l'assassinio e poi alla rappresentazione dell'atto stesso, nessun lettore che abbia dimestichezza con la letteratura inglese mancherà di cogliere l'evidente tentativo di riprodurre l'effetto delle tremende situazioni che precedono e seguono l'assassinio di Duncan nel *Macbeth*. Tutte le componenti della scena presenti nella pièce shakespeariana vengono introdotte in quella di Voltaire, nella misura in cui lo consentono le differenze tra le due trame. È la presenza di Lady Macbeth e il ruolo da lei svolto nella tragedia a ispirare a Voltaire la partecipazione di Palmira all'omicidio. È la conversazione tra

marito e moglie, appena precedente l'atto del crimine (nel *Macbeth*), a suggerirgli la conversazione tra i due innamorati. Ma per quanto forti siano le scene rappresentate da Voltaire, esse risultano tenui e deboli, in confronto all'incredibile grandezza delle scene originali. In queste, l'intensità dell'eccitazione giunge quasi al punto del dolore. Ancora più considerevole è l'inferiorità della pièce francese sul piano dell'arte drammatica. Nel *Mahomet*, la presenza della donna è una necessità teatrale, e non naturale. Ciò che in Shakespeare deriva da un'esigenza artistica inevitabile, in Voltaire è il frutto di un artificio¹³⁰.

Oggi *Mahomet* ha ritrovato una tragica attualità, tanto che la sua rappresentazione sulle scene francesi è diventata impensabile.

Voltaire per qualche anno si guarda dal provocare scandalo con opere troppo ardite e nel 1743 fa rappresentare alla Comédie-Française *Mérope*, una tragedia sull'amore materno, ispirata all'omonima pièce di Maffei¹³¹, che a causa del tema, molto gradito al pubblico borghese, verrà replicata fino a fine Ottocento¹³². Era la prima volta, dai tempi di *Athalie* di Racine, che una tragedia senza intrigo amoroso veniva accolta con favore. Commenterà più tardi il romantico Gérard de Nerval:

In *Mérope* Voltaire è veramente grande e inimitabile, e nessuno più di lui si è avvicinato agli effetti solenni e pomposi della tragedia greca [...]. Ha superato persino meglio di Racine la difficoltà di sostenere l'interesse di una pièce senza intrigo amoroso [...]. *Mérope* ha tutte le qualità che devono avere le tragedie: la *grandezza*, l'interesse e la semplicità¹³³.

Il successo di *Mérope* «è straordinario», racconta un contemporaneo: «Non si è mai visto rendere a nessun autore simili onori»¹³⁴. Alla prima a Parigi la tragedia viene così apprezzata che Voltaire alla fine della recita appare in uno dei primi palchi ed è applaudito per un quarto d'ora, dall'anfiteatro alla platea. Inoltre – cosa che non era mai accaduta prima per nessun autore –, viene chiamato sulla scena insieme agli attori.

Un omaggio fino ad allora impensabile ma che in seguito, nei casi di grande successo, sarebbe diventato consueto.

Gli anni Quaranta sono anche gli anni del Voltaire cortigiano. Entrato nelle grazie di Mme de Châteauroux, favorita del re, dopo la morte di lei trova una protezione ancor più devota in Mme de Pompadour, che lo introduce a corte. Scrive una *comédie-ballet* da rappresentare a Versailles, *La princesse de Navarre* (1745), e con Rameau *Le temple de la gloire* (1745), un'*opéra à grand spectacle* per celebrare la vittoria di Fontenoy¹³⁵. Diventa *Gentilhomme de la Chambre*, storiografo di corte – come Racine era stato storiografo di Luigi XIV – e membro dell'Académie Française (1746), oltre che delle Accademie di Roma, San Pietroburgo, Cortona e Firenze. È apparentemente al colmo della gloria, eppure non piace a Luigi XV che «di quel tipo di gente non si fida»¹³⁶. Più tardi Voltaire scriverà nei suoi *Mémoires*:

[L'amicizia con Mme de Pompadour] mi valse delle ricompense che non sarebbero mai state date né alle mie opere né ai miei servizi. Fui giudicato degno di essere uno dei quaranta membri inutili dell'Académie. Fui nominato storiografo di Francia e il re mi fece il regalo di un incarico di *Gentilhomme ordinaire de sa Chambre*. Conclusi che per fare la minima fortuna era meglio dire quattro parole all'amante di un re che scrivere cento volumi¹³⁷.

8. Prima traduzione di Shakespeare in Francia: *Le Théâtre Anglois* di de La Place

Voltaire riprende a interessarsi a Shakespeare solo nel 1745¹³⁸. Un anno prima la Francia aveva dichiarato guerra all'Inghilterra, inserendosi nella guerra di successione austriaca, che sarebbe finita quattro anni dopo¹³⁹.

L'occasione per il rinnovato interesse per Shakespeare è la pubblicazione dei quattro volumi del *Théâtre Anglois* di Pierre-

Antoine de La Place (1746-1747)¹⁴⁰. Anche se l'opera era dedicata solo in parte a Shakespeare, adattato al gusto francese e tradotto in modo approssimativo, volutamente infedele, grazie all'edizione di de La Place la conoscenza di Shakespeare in Francia sfugge per la prima volta alla mediazione e al controllo del solo Voltaire. E la possibilità di leggerlo, ristretta fino ad allora a pochi specialisti e letterati, si allarga al pubblico colto¹⁴¹.

Il primo volume è preceduto da un *Discours sur le Théâtre Anglois*¹⁴² in cui il traduttore, che dichiara di essersi ispirato a Pope e alla sua edizione shakespeariana del 1728¹⁴³, esprime giudizi e punti di vista originali e aperti, proposti con toni pacati, senza accenti polemici.

De La Place si mette dalla parte del pubblico, insiste sull'importanza del piacere teatrale dello spettatore, che deve essere metro di giudizio di una pièce al posto della critica e della fedeltà alle regole che raffreddano il godimento: «Preferisco la licenza che mi sveglia all'esattezza che mi addormenta». Shakespeare, «inventore dell'arte drammatica inglese», era un attore e ragionava ed agiva come tale, voleva piacere al pubblico, «essere applaudito e guadagnare denaro», non seguire Aristotele. «Se è riuscito a piacere ha raggiunto il suo scopo: non merita che elogi». Shakespeare, afferma de La Place, esprime ciò che gli inglesi chiedevano e dopo 150 anni continuano a chiedere al teatro: spettacolo, azione, movimento e immagini. Anticipando di diversi anni Diderot, a proposito delle scene di Shakespeare de La Place parla di *tableau*: «Un inglese non concepisce che il naturale possa scioccare gli occhi, se è esente da indecenza, [...] la tragedia non è in fondo che la storia messa in azione».

De La Place non *utilizza* Shakespeare come aveva fatto Voltaire nelle *Lettres philosophiques*, da un lato per criticarlo, dall'altro per correggere il teatro francese. Il suo intento è sinceramente

anglofilo e cosmopolita: divulgare la conoscenza del teatro inglese e in particolare di Shakespeare. Egli si apre alle culture, ai costumi, ai caratteri e al gusto di altri paesi, mostra curiosità e interesse nei confronti del diverso e dichiara: «poco importa che [Shakespeare] abbia lavorato in un gusto differente dal nostro: questa stessa ragione non deve servire che a raddoppiare la nostra curiosità». In linea con questo pensiero, de La Place arriva ad accusare di provincialismo alcune prese di posizione francesi: «Chi volesse giudicare Shakespeare conformemente alle regole di Aristotele sarebbe altrettanto ingiusto di un giudice che non consultasse che le leggi della propria provincia per giudicare uno straniero».

Il *Discours* diventa così un'equilibrata analisi comparativa del teatro e dello spettacolo in Francia e Inghilterra: «Vi devo confessare che sarebbe desiderabile che il Francese fosse meno schiavo dell'Arte e l'Inglese meno attaccato alla Natura». In una tragedia inglese «lo stile è sempre soggetto alle cose e mai le cose allo stile», come invece è in Francia.

Il gusto delle pièce inglesi corrisponde al gusto degli inglesi. Se i francesi vogliono piacere e ragione, gli inglesi si accontentano del piacere, se è piccante. Chi è più saggio o più felice? Mi guardo bene dal deciderlo¹⁴⁴.

Nel presentare Shakespeare ricorrono frequentemente le parole «natura» e «ispirazione», che paiono preannunciare il Romanticismo. «Shakespeare sembra aver conosciuto ciò che viene chiamato il mondo per una specie di ispirazione», deve essere visto «meno come l'imitatore e il pittore della natura che come l'organo dei sentimenti e dei movimenti che la caratterizzano». I suoi personaggi sono sempre veri (e non verosimili), sempre naturali, mai simili gli uni agli altri. «Ciò che conta è “la verità del sentimento” che deve interessare o commuovere lo spettatore, verità del sentimento che non è né

verità reale che presenti i fatti e i personaggi così come sono stati, [...] né verosimiglianza che li mostri come avrebbero potuto essere, ma un *quadro* che li rappresenti come devono essere nel momento in cui sono presentati per fare impressione sullo spettatore nella situazione attuale in cui li vede». E la verità del sentimento è sempre relativa: «dipende dai diversi caratteri di ogni popolo, dai suoi costumi e dal suo governo». «In Francia normalmente è la Corte che dà il tono alla capitale, e la capitale al resto del Regno. Non è così in Inghilterra. La libertà inglese non rispetta, non fugge, non gusta che ciò che gli piace».

Ma prudentemente de La Place bilancia il desiderio di far conoscere il teatro inglese con il rispetto per la delicatezza francese. Di Shakespeare e delle tragedie inglesi vengono descritte anche le mancanze. La mescolanza di comico e tragico viene respinta per le stesse ragioni indicate da Voltaire. «Ci sono in Shakespeare quadri, passi, discorsi ingiustificabili in qualsiasi tempo e in qualsiasi paese perché sono contrari alla verità, alla ragione e alle *bienséances* generali, che sono dappertutto le stesse. Quando Amleto conversa coi becchini o quando uccide Polonio prendendolo per un topo, l'effetto è rivoltante [...] ma questi sono difetti che gli inglesi perdonano a lui, non però agli autori moderni [...]. Se l'autore tragico ci coinvolge e ci sveglia, tutti i suoi difetti sono perdonati».

Complessivamente de La Place assume una posizione relativistica, agli antipodi della fede universalista di Voltaire, ma straordinariamente illuminata e aperta al futuro.

Perché avremmo la presunzione di credere che le nostre conoscenze siano arrivate all'ultimo grado di perfezione nel genere drammatico? O il dolore di immaginare che non si perfezioneranno più quando vediamo giornalmente che si fanno delle scoperte in un'infinità di altri generi? Le facoltà del cuore e dello spirito sarebbero più limitate delle proprietà materiali? O la loro conoscenza più perfezionata di quella della fisica, della

geometria, e dell'anatomia, così da sentire di essere ancora lontani dalla perfezione? [...] Guardiamoci dal condannare oggi in modo unilaterale ciò che i nostri nipoti forse un giorno applaudiranno¹⁴⁵.

Voltaire reagisce positivamente alla pubblicazione del *Théâtre Anglois*. Forse perché de La Place si inserisce prudentemente sulla strada da lui aperta, lo riconosce, lo cita e lo loda, o forse perché la traduzione di de La Place è frammentaria e imprecisa, parzialmente in prosa, e «uno che vuole scrivere una tragedia in prosa somiglia a uno che ad un ballo invece di danzare cammina»¹⁴⁶, Voltaire non vede in lui un rivale che gli contende il monopolio shakespeariano, come avverrà in futuro. Dopo l'uscita dei primi volumi si adopera perché escano gli altri e scrive a un amico: «Il signor de La Place, autore del *Théâtre Anglois*, ha pubblicato da tempo tre volumi senza che nessuno abbia avuto nulla da ridire. È un'opera molto valida. Il pubblico si lamenterebbe se non uscissero gli altri due volumi e l'autore sarebbe rovinato»¹⁴⁷.

9. L'eco di Amleto: *Sémiramis*

Nel 1746, poco dopo l'edizione di de La Place, Voltaire pubblica la tragedia *Sémiramis*. Era una ripresa, rimaneggiata, di *Ériphyle*. Molte scene e situazioni erano tratte in modo evidente, seppure non dichiarato, da Shakespeare. Nella tragedia la regina babilonese istiga l'amante Assur a uccidere il marito Nino. Nel terzo atto compare l'ombra di Nino che chiede vendetta a suo figlio Arsace. Il modello è *Amleto*, che Voltaire aveva visto a Londra e da cui era stato colpito per il colpo di scena dell'apparizione del fantasma del padre, da lui già imitato in *Ériphyle*. La citazione shakespeariana in *Sémiramis* è una doppia risposta a de La Place. Voltaire sembra sfruttare una nascente moda shakespeariana e dimostrare una conoscenza diretta di

Shakespeare, da spettatore, più profonda e teatrale di quella dello stesso de La Place, la cui opera era destinata alla sola lettura.

Due anni dopo, nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* pubblicata come premessa a *Sémiramis*, Voltaire bilancia le solite critiche all'*Amleto* di Shakespeare con considerazioni positive sui suoi bizzarri «tratti geniali e sublimi»:

Sicuramente gli inglesi non credono ai fantasmi più dei romani, tuttavia ogni giorno vedono con piacere nella tragedia di *Amleto* l'ombra di un re che appare sulla scena in un'occasione più o meno simile a quella in cui a Parigi si è visto lo spettro di Nino. Sono certamente ben lontano dal giustificare completamente la tragedia di *Amleto*: è una pièce grossolana e barbara, che non sarebbe tollerata dalla più vile *populace* francese e italiana.

Amleto impazzisce al secondo atto e la sua amante al terzo; il principe uccide il padre dell'amante, fingendo di uccidere un topo, e l'eroina si getta nel torrente. Si scava per lei la fossa in scena. I becchini dicono dei *quodlibet* degni di loro, tenendo in mano dei teschi. Il principe Amleto risponde alle loro volgarità abominevoli con follie non meno disgustose. Nel frattempo uno degli attori conquista la Polonia. Amleto, sua madre e il suo patrigno bevono insieme in scena: si canta a tavola, si discute, ci si batte e ci si uccide. Si direbbe che quest'opera sia il frutto dell'immaginazione di un selvaggio. Ma in mezzo a queste volgari irregolarità, che ancora oggi rendono il teatro inglese tanto assurdo e barbaro, si trovano in *Amleto*, per una ancor maggiore bizzarria, tratti sublimi, degni dei maggiori geni. Sembra che la natura si sia compiaciuta a riunire nella mente di Shakespeare ciò che ci si può immaginare di più forte e di più grande insieme a ciò che la volgarità senza spirito può avere di più basso e detestabile¹⁴⁸.

L'ombra del padre di Amleto che viene a chiedere vendetta per il crimine subito, diventa agli occhi di Voltaire e del suo deismo ottimista l'espressione e la prova rassicurante dell'esistenza onnipotente di un Essere Supremo:

Bisogna confessare che, tra tutte le bellezze che scintillano in mezzo a queste terribili stravaganze, l'ombra del padre di Amleto è un *colpo di scena*

che fa effetto. Quest'ombra ispira più terrore alla sola lettura dell'apparizione di Dario nella tragedia di Eschilo *I Persiani*. Perché? Perché Dario in Eschilo compare solo per annunciare le disgrazie della sua famiglia, mentre in Shakespeare l'ombra del padre di Amleto viene a chiedere vendetta, a rivelare crimini segreti. Essa non è né inutile, né introdotta per forza: serve a convincere che esiste un potere invisibile che è il padrone della natura. Gli uomini, che hanno tutti un fondo di giustizia nel loro cuore, naturalmente si augurano che il cielo sia interessato a vendicare l'innocenza. Si vedrà sempre con favore, in ogni epoca e in ogni paese, un Essere Supremo che si preoccupi di punire i crimini di coloro che gli uomini non possono chiamare in giudizio¹⁴⁹.

Il 29 agosto 1748 *Sémiramis* va in scena alla Comédie-Française. Nelle intenzioni di Voltaire l'opera deve offrire al pubblico «un'azione grande, spettacolare e patetica». Le scene lussuose, da *grand spectacle*, affidate ai fratelli Slodtz¹⁵⁰ e pagate da Luigi XV 5.000 franchi, avanzano nella parte laterale e anteriore della scena, fino a toccare i palchi. Molte comparse impersonano cortei di schiavi e soldati. La critica loda «i quadri, lo splendore dello spettacolo, il patetismo delle azioni, la giusta distribuzione delle comparse su piani adatti e lieti»¹⁵¹, insomma ciò che oggi chiameremmo la *mise en scène*, la regia¹⁵². Ma alla prima la tragedia si risolve in un insuccesso per l'incongruità della scena, ingombra come al solito di spettatori, che impedisce ogni illusione e verosimiglianza, come quando si vede «l'ombra di Nino urtare un riscossore di imposta sgomitando per passare» e un soldato di guardia gridare: «Signori, prego, fate posto all'ombra!»¹⁵³. L'abitudine che consentiva ai *petits maîtres* di sedere su panche che occupavano lateralmente un quarto del palco continuava a ostacolare la messinscena. Voltaire scrive nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*:

Uno dei maggiori ostacoli che impediscono al nostro teatro azioni grandi e patetiche è la folla di spettatori confusi sulla scena con gli attori; tale

indecenza si è fatta particolarmente sentire alla prima rappresentazione di *Sémiramis*. La principale attrice di Londra, che era presente allo spettacolo, non si riprendeva dallo stupore; non poteva concepire come ci fossero uomini talmente nemici dei propri piaceri da rovinare lo spettacolo senza goderne¹⁵⁴.

Voltaire – commenta Mercier – dopo aver visto questa pièce [*Amleto*], immaginò anche lui di far apparire un’ombra, ma la fece venire in mezzo agli Stati Generali riuniti per Semiramide. I Grandi dello Stato sollevarono educatamente i loro sgabelli per lasciar passare l’Ombra. Ma chi può aver paura di un’ombra quando essa appare davanti a una grande assemblea?¹⁵⁵

«L’ingresso dell’Ombra è fallito», scrive Voltaire a un amico¹⁵⁶ e immediatamente elimina la scena nella nuova stesura della tragedia. L’effetto mancato viene messo in evidenza da una parodia anonima, *Zoramis ou le spectacle manqué* (*Zoramis o lo spettacolo mancato*), fortunatamente non rappresentata grazie all’intervento del duca di Richelieu. «Richelieu ci fa sapere di aver proibito per sempre le parodie. Non conosco nulla di più essenziale per il buon gusto», commenta Voltaire ai d’Argental¹⁵⁷.

Il teatro francese non era ancora in grado di accogliere mutamenti, era strutturato per la conversazione¹⁵⁸. Dopo *Sémiramis* e la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, Voltaire si disinteressa di Shakespeare per più di dieci anni.

¹ Nel 1680 il re istituì la nascita della Comédie-Française, accordò ai membri della troupe il titolo di *Comédiens du Roi* e assicurò alla nuova compagnia un privilegio esclusivo di rappresentare pièce recitate in

francese (tragedie e commedie) «vietando a tutti gli altri attori francesi di stabilirsi nella città e nel faubourg di Parigi senza espresso ordine di Sua Maestà».

² La migliore definizione di *bienséances* è quella data da Marmontel che distingue chiaramente le *bienséances* dalle *convenances*: «Nell'imitazione poetica le *convenances* e le *bienséances* non sono esattamente la stessa cosa: le *convenances* sono relative ai personaggi; le *bienséances* sono più particolarmente relative agli spettatori; le une riguardano gli usi, i costumi del tempo e del luogo dell'azione, le altre riguardano le opinioni e i costumi del paese e del secolo in cui è rappresentata l'azione. Quando si è fatto parlare e agire un personaggio come avrebbe agito e parlato nel suo tempo, si sono osservate le *convenances*; ma se i costumi di quel tempo erano sconvenienti per il nostro, dipingendoli senza addolcirli, si sarà venuti meno alle *bienséances*; e se un'imitazione troppo fedele ferisce non soltanto la delicatezza, ma il pudore, si sarà venuti meno alla decenza. Così, per meglio osservare la decenza e le *bienséances* attuali, si è spesso obbligati ad allontanarsi dalle *convenances*, alterando la verità», *Éléments de littérature*, in *Répertoire de la littérature*, Paris, Castel de Courval, 1824-1827, 30 voll., t. IV, pp. 368-369.

³ Il termine *petits maîtres* designava dei nobili che vivevano tra Parigi e Versailles, giovani eleganti, manierosi, frivoli, preoccupati di seguire le mode o se possibile di lanciarle.

⁴ Parallelamente alla creazione della Comédie-Française, nel 1680 gli attori italiani, eredi della Commedia dell'Arte, si installano all'Hôtel de Bourgogne e prendono il nome di Comédie-Italienne. Nel 1697 l'annuncio di una prossima rappresentazione di *La Fausse Prude* (*La falsa pudica*), pièce che alludeva in modo esplicito alla Maintenon, amante del re, serve di pretesto a Luigi XIV per far chiudere il teatro (4 maggio). La compagnia si disperde tra Parigi (nei teatri allestiti durante le Fiere stagionali di Saint-Germain e Saint-Laurent), la provincia francese e l'Italia. Dopo la morte di Luigi XIV, all'inizio della reggenza il duca d'Orléans nel 1716 richiama a Parigi all'Hôtel de Bourgogne gli italiani che al ritorno trovano nei teatri della Foire un nuovo concorrente. Per distinguersi la troupe italiana di Riccoboni rinnova non solo la maniera di recitare, che diventa più naturale, ma anche il repertorio,

interpretando pièce più regolari che creano gelosie alla Comédie-Française, sempre più in crisi. Anche il teatro della Foire si evolve. Nascono delle vere e proprie imprese che si installano in sale confortevoli e costituiscono troupe stabili gestite da uomini d'affari che fanno concorrenza ai teatri reali ufficiali, superando la gerarchia culturale stabilita dal sistema teatrale. Poco per volta si assiste alla nascita di un nuovo genere drammatico, l'*opéra comique*, mélange di tutti gli altri, che attira grandi masse di pubblico di tutte le classi mettendo in crisi i teatri ufficiali.

⁵ P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 42.

⁶ Voltaire, *Parallèle d'Horace, de Boileau et de Pope* (1761), in Id., *Œuvres complètes*, éd. L. Moland, 52 voll., Paris, Garnier, 1877-1885, vol. XXIV, p. 223 (d'ora in poi si indicherà questa edizione con la sigla OCM). Cfr. R. Naves, *Le Goût de Voltaire*, Genève, Slatkine Reprints, 2001, p. 261.

⁷ Voltaire, *Réponse à un académicien* (1764), in OCM, vol. XXV, p. 223.

⁸ A Lekain, 27.7.1763 (Best. D11325), in *Correspondence and Related Documents*, ed. Th. Besterman, in *The Complete Works of Voltaire (Œuvres complètes de Voltaire)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-, voll. 85-135. D'ora in avanti questa edizione delle opere complete di Voltaire verrà indicata con la sigla OCV e la corrispondenza con la sigla Best. D.

⁹ L'edificio della Comédie-Française misurava 17,55 metri di larghezza per 35,10 di lunghezza. La scena, ridotta dalla presenza delle *banquettes*, era di 4,87 metri di lunghezza per 3,57 di larghezza. Cfr. H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 75.

¹⁰ «Nessun argomento tragico sopporta che l'amore vi venga introdotto come un di più. Esso deve esservi necessario, deve costituirne la base, l'unica anima. L'amore è tragico quando è furioso, terribile, criminale, accompagnato da rimorsi. Così è in Phèdre, Roxane, nel *Cid*. Ma se alieno all'opera diviene galante e freddo. A quel punto diventa insopportabile; tuttavia si esigeva sempre che vi fosse. In *Œdipe* fui costretto a rovinare la trama facendo ricomparire un vecchio sentimento di Giocasta per Filottete. Non mi sono mai consolato per aver

rammollito in questo modo alcune scene del secondo soggetto tragico dell'antichità», Voltaire, *Notebooks 2*, in OCV, vol. 82, 1968, pp. 455-456.

¹¹ R. Pomeau, *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1994, p. 87.

¹² «Ne nous fions qu'à nous; voyons tout par nos yeux. / Ce sont là nos trépieds, nos oracles, nos dieux»; «Impitoyables Dieux, mes crimes sont les vôtres, / et vous m'en punissez»; «J'ai fait rougir les dieux qui m'ont forcée au crime»; «Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense / Notre crédulité fait toute leur science».

¹³ Corneille, *Œdipe*, IV, 1, vv. 1149-1185.

¹⁴ Cfr. Ch. Biet, *Œdipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 217-218 e 263-264.

¹⁵ «Quando introdussi in *Œdipe* un coro di tebani che diceva: “Oh morte, noi imploriamo i tuoi funesti soccorsi; oh morte, vieni a salvarci, vieni a porre fine ai nostri giorni!”, il pubblico, invece di esser colpito dal patetico che poteva esserci in questo passaggio, sentì immediatamente la ridicola pretesa di avere messo questi versi in bocca ad attori poco vestiti, e vi fu uno scoppio di risa». Così scrisse anni dopo Voltaire nel *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke*, in OCV, vol. 5, 1998, p. 176.

¹⁶ Nelle parodie, scritte subito dopo la creazione delle pièce ridicolizzate, l'intreccio originale delle tragedie veniva ripreso in modo estremamente *semplificato*. L'elemento caratteristico era la degradazione del modello tragico, la perdita del prestigio sociale e il declassamento dei personaggi. Gli eroi di Voltaire vengono detronizzati, diventano dei semplici borghesi, preoccupati dei loro affari, come il defunto sposo di Colombina in *Œdipe travesti*. Il declassamento sociale si accompagnava all'irriverenza verbale e alla degradazione del linguaggio (cosa che urtava particolarmente Voltaire).

¹⁷ N. Boileau, *L'Art poétique*, I, vv. 95-97.

¹⁸ Pier Francesco Biancolelli detto Dominique, che aveva brillato in tutte le pièce dell'antico teatro italiano, riprese nel teatro della Foire dopo la cacciata degli Italiani. Al ritorno di questi, nel 1717, ingaggiato da Riccoboni, aveva lasciato la Foire Saint-Laurent ed era passato al

Théâtre-Italien all'Hôtel de Bourgogne, debuttando l'11 ottobre come Pierrot in *La force du naturel*. Con Dominique la compagnia italiana inizia a recitare in francese e a cambiare repertorio integrando forme e soggetti su imitazione della Foire, come appunto le parodie.

¹⁹ «Voltaire è il nome di una piccola proprietà di famiglia che apparteneva alla madre dell'autore della *Henriade*. Qualcuno ha sostenuto che il nome Voltaire fosse l'anagramma della firma usata in gioventù, *Arouet L. J.* (*Arouet le jeune*). Io sono portato a credere che non fosse quella la sua firma, e che lui si chiamasse *Arouet il minore*. [...] La dedica d'*Œdipe* a Madame, madre del reggente, è firmata *Arouet de Voltaire*. Tale dedica è del 1719; l'autore aveva venticinque anni. L'unione dei due nomi prova che non era per far dimenticare il primo che egli aveva assunto il secondo. Non si è mai saputo dove fosse ubicata la piccola proprietà da cui François Arouet aveva tratto il suo pseudonimo», Condorcet, *Vie de Voltaire*, in OCM, vol. I, p. 254, n. 4.

²⁰ G. Bengesco, *Les Comédiennes de Voltaire*, Paris, Perrin, 1912, pp. 26-27.

²¹ A Charles-Augustin Ferriol, conte d'Argental, gennaio 1724? (Best. D184). Consigliere al Parlamento di Parigi, d'Argental (1700-1788) è stato l'amico e il confidente più intimo di Voltaire nell'arco di più di sessant'anni. Primo lettore, consulente e correttore delle sue opere teatrali, mediatore nei rapporti con gli attori della Comédie-Française, suo avvocato presso i librai e gli editori, suo protettore presso i potenti, destinatario privilegiato della sua corrispondenza (circa 1.200 lettere, nelle quali Voltaire lo chiama «mon ange») insieme alla moglie Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, d'Argental ebbe il compito di vegliare a Parigi sull'immagine del suo grande amico.

²² [Voltaire,] *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de La Henriade*, Basle, chez les Héritiers de Paul Duker, 1776, p. 8.

²³ «Confesso che aver trasposto in racconto la morte di Mariamne invece di agirla in scena è contrario ai miei gusti; ma non ho voluto combattere in nessun modo il gusto del pubblico: scrivo per il pubblico, non per me stesso; sono i sentimenti del pubblico, non i miei che devo

seguire», Voltaire, Préface di *Hérode et Mariamne*, in OCV, vol. 3C, 2004, pp. 183-195.

²⁴ Il testo di *Mariamne* del 1724 non ci è pervenuto. La pièce è situata a Gerusalemme dopo la morte di Antonio e ha per protagonisti Erode, tirannico re di Palestina, e sua moglie, la romana Mariamne.

²⁵ A Nicolas-Claude Thieriot, 17.10.1725 (Best. D253). Nicolas-Claude Thieriot (o Thiriot) (1697-1772) è stato uno degli amici più antichi e intimi di Voltaire, che non lo privò mai della sua confidenza, generosità e indulgenza nonostante il comportamento ambiguo, indelicato, spesso ingrato e sleale di lui, da molti considerato un indolente e simpatico parassita che visse la sua vita a spese degli altri. Voltaire gli scrisse più di trecento lettere.

²⁶ A. Maurois, *Histoire d'Angleterre*, Paris, Fayard, 1937, p. 520.

²⁷ A Nicolas-Claude Thieriot, 12.8.1726 (Best. D299).

²⁸ Secondo Pomeau, quando Voltaire sbarcò in Inghilterra i suoi rapporti con Bolingbroke si erano raffreddati. Tuttavia nell'inverno 1726-1727 Voltaire fa indirizzare la sua corrispondenza a Londra a casa di Lord Bolingbroke. Cfr. R. Pomeau, *La Religion*, cit., p. 126.

²⁹ Ad Alexander Pope Voltaire scrive, tra settembre e ottobre 1726, la sua prima lettera in inglese (Best. D301). Nel 1724 Pope, prima di conoscere personalmente Voltaire ma avendolo letto, aveva scritto a Bolingbroke: «Mi sembra che il suo giudizio sull'umanità, il suo modo di osservare le azioni umane da un punto di vista elevato e filosofico, sia una delle principali caratteristiche di questo scrittore, che pur essendo un uomo ragionevole è nello stesso tempo un poeta. Non sorridete se aggiungo che io lo stimo per questi onesti principi e per lo spirito di vera religione che brilla attraverso l'insieme, e che è per questo che, senza conoscere M. de Voltaire, concludo che è contemporaneamente libero pensatore e amico del riposo; non bigotto, e tuttavia non eretico; capace di onorare l'autorità e le leggi nazionali, senza pregiudizio della verità o della carità; più avanzato nello studio della ragione che della controversia, e dell'umanità più che dei Padri della Chiesa; un uomo, in una parola, degno, per il suo temperamento ragionevole, dell'amicizia e

della familiarità di cui l'onorate», cfr. A. Ballantyne, *Voltaire's Visit to England 1726-1729*, London, Smith, Elder and Co., 1893, p. 71.

³⁰ A Nicolas-Claude Thieriot, 2.2.1727 (Best. D308).

³¹ Robert Walpole (1676-1745) esercitò le funzioni di *premier* per 21 anni (dal 1721 al 1742), prima sotto Giorgio I (1714-1727) poi sotto Giorgio II (1727-1760). Voltaire appunta nei *Notebooks*: «Un inglese del Parlamento diceva: se M. Robert Walpole non mi manda del denaro, io voterò secondo coscienza», Voltaire, *Notebooks 2*, cit., p. 530.

³² Alla *Beggar's Opera* duecento anni dopo si sarebbe ispirato Brecht per la sua *Opera da tre soldi*. Come ha scritto Steiner, «La storia della grande letteratura drammatica è costellata di plaghi geniali», G. Steiner, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 2005, p. 40.

³³ Colley Cibber (1671-1757), uno dei primi actor-manager del teatro inglese, dal 1710 direttore del Drury Lane, adattatore di Shakespeare. Sostenitore della causa dinastico-protestante che portò al trono Giorgio I di Hannover, fu personaggio discusso, ridicolizzato da Pope, Johnson, Fielding. Nel 1740 pubblicò la sua autobiografia, *Apologie for the Life of Colley Cibber, Comedian*.

³⁴ Oltre che agli spettacoli del Drury Lane, Voltaire probabilmente assiste anche a quelli dell'altro teatro ufficiale londinese, il Lincoln's Inn Fields, dove l'11 novembre 1726 debutta *Julius Caesar* con James Quin nel ruolo di Bruto (cfr. M. Martinez, *Les Théâtres à Londres pendant la saison 1726-1727 et 1727-1728*, in «Revue Voltaire», 15, 2015, pp. 171-187).

³⁵ «Life is but a dream full of stars of folly, and of fancied, and true miseries. Death awakes us from this painful dream and gives us, either a better existence or no existence at all». Voltaire era particolarmente legato alla sorella maggiore che aveva svolto per lui il ruolo di madre, morta quando lui era bambino. A Nicolas-Claude Thieriot, 26.10.1726 (Best. D303).

³⁶ «Scenes in Schakespear [sic]. No plays. We want action», Voltaire, *Notebooks 1*, in OCV, vol. 81, 1968, p. 104.

³⁷ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 2006, *passim*.

³⁸ Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, in *Sémiramis, Tragédie*, in OCV, vol. 30A, 2003.

³⁹ D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Le Club Français du Livre, 1969, t. II, p. 527.

⁴⁰ Cfr. L. Tieck, *Il meraviglioso in Shakespeare*, in M. Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 91-113.

⁴¹ Voltaire, *Notebooks 1*, cit., pp. 54-55.

⁴² Così afferma Voltaire nelle *Lettres philosophiques*. Nicholas Cronk sostiene che non se ne ha prova. Cfr. N. Cronk, *Choses vues ou choses lues? Autour du Théâtre Anglais dans Le Lettres sur les Anglais*, in «Revue Voltaire», 15, 2015, p. 190.

⁴³ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 13.10.1759 (Best. D8533).

⁴⁴ Cfr. P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1996.

⁴⁵ Carolina era la moglie di Giorgio II, succeduto al padre Giorgio I nel giugno del 1727. Sui rapporti di simpatia tra Voltaire e la regina inglese cfr. A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 145-147, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, vol. I, pp. 90 sgg. (d'ora in poi questa collana sarà indicata con la sigla SVEC). Carolina era grande sostenitrice di Sir Walpole. Nel 1728 Voltaire pubblica *Essai sur la poésie*, in cui per la prima volta parla di Shakespeare, ora in OCM, vol. VIII, pp. 306 sgg.

⁴⁶ A Roma il tiranno Tarquinio è stato abbattuto ed è stata fondata la Repubblica a capo della quale ci sono due consoli, Valerio Publicola e Giunio Bruto. Nasce una congiura per ristabilire la monarchia a cui partecipano anche i figli di Bruto, Tito e Tiberino. Bruto, inflessibile, condanna a morte i propri figli e instaura la Repubblica.

⁴⁷ Cfr. M.L. Lanzillo, *Introduzione a Voltaire, Bruto*, Torino, La Rosa, 2001, p. XI.

⁴⁸ Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762) fu il grande rivale di Voltaire: debuttò quindici anni prima di lui con *Idoménée* (1703). Trattò di preferenza soggetti di carattere tetro, anzi truculento (odi familiari

inesplicabili che portavano a estreme violenze consumate in scena) che ricordavano il tragico antico o elisabettiano. Compose nove tragedie: dopo *Idoménée*, *Atrée et Thyeste* (1707), *Électre* (1708), *Rhadamiste et Zénobie* (1711), considerato il suo capolavoro, *Xerxès* (1714), *Sémiramis* (1717), e in seguito, dopo un lungo silenzio dovuto all'insuccesso di *Pyrrhus* (1726), *Catilina* (1748) e *Triumvirat* (1754), ultima tragedia accolta freddamente. Nel 1731 Crébillon entrò all'Académie Française. Nel 1733 fu nominato censore reale per la letteratura e la storia e nel 1735 censore reale degli spettacoli. Nel 1745, Madame de Pompadour gli fece attribuire una pensione di 1.000 libbre e un posto di bibliotecario del re. La protezione della favorita di Luigi XV, che ingelosirà Voltaire, era dovuta alle sue difficili condizioni economiche e psicologiche. Divenuto misantropo dopo eccessi di prodigalità, Crébillon viveva in un granaio, circondato di cani, gatti e corvi, fumando ininterrottamente e non vedendo altri che suo figlio (Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, anche lui scrittore, 1707-1777). In questo stato di solitudine, usufruendo di una eccezionale memoria, componeva e teneva a mente le sue tragedie, trascrivendole solo all'ultimo momento.

⁴⁹ Questa legge non valeva per gli attori della Comédie-Italienne. La scomunica era una pratica che resta di competenza locale, gestita dai singoli vescovi delle città e non direttamente dall'autorità papale. Il concordato di Bologna, firmato nel 1516 tra papa Leone X e Francesco I, disciplinò le relazioni fra la Chiesa cattolica e il regno di Francia fino al 1790, conferendo ai re di Francia un potere sulla Chiesa francese del quale nessun altro sovrano cattolico disponeva. Di fatto Francesco I aveva la facoltà e il potere di eleggere i «suoi» vescovi. Ecco il motivo per cui la pratica della scomunica agli attori era esercitata, tra i paesi europei, solo in Francia. Invece, anche se lavoravano a Parigi e anche se erano francesi, gli attori della compagnia italiana avevano diritto ai sacramenti. Nel XVII secolo Arlecchino e Pantalone, qualche anno prima di venir espulsi per l'incorreggibile oscenità del loro repertorio e della loro mimica, figuravano nelle processioni religiose e reggevano il cordone del baldacchino; Scaramouche, più fortunato di Molière, ha avuto l'onore di solenni funerali a Saint-Eustache. Gli attori dell'Opéra

sfuggivano alla scomunica come gli attori italiani, ma per un cavillo: l'Opéra si chiamava *Académie royale de musique*: cantanti e ballerini non erano letteralmente attori, ma una sorta particolare di accademici. O forse il loro privilegio dipendeva dall'origine italiana del genere operistico. Cfr. L. Ganderax, *La Condition des comédiens*, in «Revue des deux mondes», 3^e période, t. 83, 1887, pp. 452-465.

⁵⁰ Voltaire, *Notebooks* 1, cit., p. 110.

⁵¹ John Dryden (1611-1700), drammaturgo, critico, teorico del teatro, ammiratore della tragedia francese e aderente ai canoni della dottrina classica, fu il principale rappresentante della *heroic tragedy*, forma teatrale tipica del primo periodo della Restaurazione. Dovendo unire all'argomento «grande e nobile» uno stile altrettanto elevato, la *heroic tragedy* sostituì il *blank verse* elisabettiano non rimato con l'*heroic couplet*, un distico formato da due pentametri giambici a rima baciata che ricordava il verso della tragedia francese.

⁵² Joseph Addison (1672-1719), uomo politico *whig* e autore di tragedie neoclassiche in voga durante il regno della regina Anna (1702-1714), diede vita al quotidiano «The Spectator» che, pur se di breve durata (1711-1712), svolse un'opera di fondamentale importanza per la promozione in Inghilterra dei nuovi valori borghesi.

⁵³ Cfr. Voltaire, *La mort de Mlle Lecouvreur*, poema che viene pubblicato ad Amsterdam nel 1732, a Parigi solo nel 1739, in OCM, vol. IX, pp. 370-371 (prima versione): «Que vois-je? Quel objet! Quoi! Ces lèvres charmantes, / Quoi! Ces yeux d'ou partaient ces flammes éloquentes, / Éprouvent du trépas les livides horreurs! / Muses, Grâce, Amours, dont elle fut l'image, / O mes dieux et les siens, secourez votre ouvrage! / Que vois-je? C'en est fait, je t'embrasse, et tu meurs! / Tu meurs, on sait déjà cette affreuse nouvelle; / Tous les cœurs sont émus de ma douleur mortelle. / J'entends de tous côtés les beaux-arts éperdus / S'écrier en pleurant: "Melpomène n'est plus!". / Que direz-vous, race future, / Lorsque vous apprendrez la flétrissante injure / Qu'à ces arts désolés font des hommes cruels? / Ils privent de la sépulture / Celle qui dans la Grèce aurait eu des autels. / Quand elle était au monde, ils soupiraient pour elle; / Je les ai vus soumis, autour d'elle empressés: /

Sitôt qu'elle n'est plus, elle est donc criminelle! / [...] Tes talents, ton esprit, tes grâces, tes appas: / Je les aimai vivants, je les encense encore / Malgré les horreurs du trépas, / Malgré l'erreur et les ingrats, / Que seuls de ce tombeau l'obbrobre déshonore. / Ah! Verrai-je toujours ma faible nation, / Incertaine en ses vœux, flétrir ce qu'elle admire: / Nos mœurs avec nos lois toujours se contrédire; / Et le Français volage endormi sous l'empire / De la superstition? / Quoi! n'est-ce donc qu'en Angleterre / Que les mortels osent penser? / O rivale d'Athènes, o Londres! hereuse terre! / Ainsi que les tyrans vous avez su chasser / Les préjugés honteux qui vous livraient la guerre. / C'est là qu'on sait tout dire, et tout récompenser; / Nul art n'est méprisé, tout succès à sa gloire. / Le vainqueur de Tallard, le fils de la victoire, / Le sublime Dryden et le sage Addison, / E la charmante Ophils, et l'immortel Newton, / Ont part au temple de la mémoire: / Et Lecouvreur à Londres aurait eu des tombeaux / Parmi les beaux-esprits, les rois et les héros. / Quiconque a des talents à Londres est un grand homme. / [...] Dieux! Pourquoi mon pays n'est-il plus la patrie / Et de la gloire et des talents?» («Che vedo! Quale oggetto! Le sue graziose labbra, / Come? I suoi occhi fonte di un'eloquente fiamma / Della morte sopportano i lividi terrori! / O muse, grazie e amori, di cui lei fu l'immagine, / O dèi miei e suoi l'opera vostra presto aiutate! / Che vedo? Ormai è finita, ti stringo a me e tu muori! / Tu muori: già conosco l'orribile notizia; / Ogni cuore compiangere la mia mortale pena. / Sento che in ogni dove, l'arte oramai smarrita / Già grida tra i singhiozzi: "Melpomene è defunta!" / Cosa direte, o posteri, / Quando vi sarà nota quell'avvilente offesa / Che uomini crudeli arrecano alle arti? / Di sepoltura privano / Colei a cui la Grecia altari avrebbe eretto. / Per lei, quando era in vita, ognuno sospirava; / Li ho visti sottomettersi, correre attorno a lei: / E non appena è morta diviene criminale! [...] / I talenti, il tuo spirito, le tue grazie e beltà / Se li amavo da vivi, io li incenso tuttora / Nonostante la morte / L'errore e quegli ingrati, / Che del sepolcro tuo l'obbrobrio disonora. / Dovrò veder per sempre / La mia debole patria, / Incerta dei suoi voti, far seccar quel che ammira? / La legge coi costumi nostri sempre in conflitto? / E il leggero Francese dormir sotto l'impero / Della superstizione? / Che? Solo Inghilterra osa pensar la gente? / O rivale d'Atene! O Londra! terra

lieta! / Voi avete scacciato come fosse un tiranno / L'indegno pregiudizio che vi faceva guerra. / Lì tutto si può dire, tutto ricompensare; / Nessun'arte è negletta, ogni successo è gloria. / Il figlio del trionfo, vincitore a Tallard, / E Dryden il sublime insieme al saggio Addison / Con la graziosa Ophils e l'immortale Newton / Son degni di memoria: / E Lecouvreur a Londra avrebbe sepoltura / Tra gli elevati spiriti, tra i re e tra gli eroi. / Chiunque abbia talento è grand'uomo lì a Londra. / Dèi! Perché il mio paese la patria non è più / Di gloria e di talenti?»). Traduzione di Vincenzo De Santis.

⁵⁴ Alexis Piron scrisse un maligno epigramma accusando Voltaire di plagio. L'ispirazione sarebbe venuta dal *Brutus* di Mlle Bernard e del suo presunto coautore Fontenelle. Le similitudini fra le due tragedie sono superficiali, ma i nemici di Voltaire sapevano che, data la sua suscettibilità, l'accusa di plagio lo avrebbe particolarmente ferito. Cfr. J. Renwick, *Introduction à Brutus*, in OCV, vol. 5, cit., pp. 80-81 e H. Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, Hachette, 1895, pp. 49-53. Nel corso del Settecento *Brutus* in Francia ebbe un medio successo di pubblico (106 rappresentazioni), ma è stata significativamente la tragedia più tradotta all'estero e la più amata dagli stranieri per il suo tema, lo scontro tra la tirannide e la libertà repubblicana che in Inghilterra era stata ritrovata, anche sotto un monarca, e che in Francia mancava.

⁵⁵ A Marie-Anne Dangeville, 12.12.1730 (Best. D387).

⁵⁶ J. Renwick, *Introduction à Brutus*, in OCV, vol. 5, cit., p. 71.

⁵⁷ Voltaire, *Discours sur la tragédie*, cit., pp. 176-177.

⁵⁸ Ivi, p. 164.

⁵⁹ Joseph Addison (vedi cap. I, nota 52) fu autore di *Cato*, la più nota delle tragedie neoclassiche inglesi. Fedelmente ligia alle regole di unità d'azione, la tragedia celebrava la *grandeur* del protagonista, che sacrificava la vita ai principi repubblicani in cui credeva. «La forza e l'interesse di *Cato* stavano (e stanno) nel richiamo alla fierezza nazionale e nell'accostamento dell'Inghilterra alla Roma augustea [...]. Gli spettatori applaudirono l'idea che l'antica nobiltà dell'una potesse rivivere nel

presente dell'altra», P. Bertinetti, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento 1660-1895*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 156-157.

⁶⁰ Cfr. D. Diderot, *Dorval et moi, ou Entretien sur le fils naturel* (1757), in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. III, pp. 113-210 e Id., *Discours sur la poésie dramatique* (1758), ivi, pp. 403-508.

⁶¹ Voltaire, *Discours sur la tragédie*, cit., pp. 164-165.

⁶² Ivi, p. 171.

⁶³ Ivi, p. 173.

⁶⁴ Non vanno tralasciati altri influssi presenti nella tragedia di Voltaire, come le tragedie virili, «senza amore», su cui si era formato da ragazzo quando studiava dai gesuiti a Parigi al Lycée Louis-le-Grand, sotto la direzione del Padre Porée, e il *Catone* di Addison.

⁶⁵ N. Rowe, cit. in S. Johnson, *Preface to Shakespeare e altri scritti shakespeariani*, scelta, introduzione e note a cura di A. Lombardo, Bari, Adriatica, 1967, p. 178. Nicholas Rowe (1674-1718) è considerato il primo *editor* di Shakespeare. Si deve a lui la prima edizione settecentesca di Shakespeare in sei volumi, pubblicata nel 1709, con illustrazioni. Grazie alla sua conoscenza pratica della scena, divise tragedie e commedie in scene (e talvolta in atti) e annotò le entrate e le uscite degli attori. Egli normalizzò anche la pronuncia dei nomi e fece precedere ogni testo da una lista dei personaggi.

⁶⁶ A. Pope, *The Major Works 1725-1744*, ed. R. Cowler, Oxford, B. Blackwell, 1986, pp. 25-26.

⁶⁷ Nel testo di Voltaire, che riprende Plutarco e Svetonio, Bruto è figlio naturale, non solo adottivo, di Cesare.

⁶⁸ P. Saint-Amand, *Spectres de Shakespeare*, in «Furor», 26, 1994 (numero speciale *Voltaire*), p. 80.

⁶⁹ Cfr. A. Lombardo, *Introduzione*, in Shakespeare, *Giulio Cesare*, Milano, Feltrinelli, 2014, *passim*.

⁷⁰ Voltaire, *Notebooks 2* (senza data, ma presumibilmente intorno al 1750), cit., pp. 445-446.

⁷¹ Lucido e impietoso sarà il giudizio di Mercier molti anni dopo: «Confrontiamo il *Giulio Cesare* di Shakespeare e quello di Voltaire; da

una parte si vede il pittore e dall'altra la mano tremante e timida che livella parole armoniose e rimate. Si vedono contrapposte la musa libera e la musa incatenata; una interamente dedicata al soggetto, l'altra attenta a ciò che dirà il parterre: i personaggi delle tragedie francesi sono obbligati a parlare per farsi conoscere; i personaggi di Shakespeare fin da quando appaiono si esprimono senza proferire parola», L.-S. Mercier, *De la littérature et des littérateurs suivis d'un nouvel examen de la Tragédie Française* (1778), Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp. 124-125.

⁷² Ériphyle, regina d'Argo, ha sposato Amphiaraus ma ha una relazione con Hermogide che con la sua complicità uccide Amphiaraus. Anni dopo, turbata dalla voce e dallo spettro del marito, Ériphyle è presa dai rimorsi e chiede l'aiuto di Alcméon, giovane generale rientrato vittorioso dalla guerra, creduto figlio di uno schiavo. Alcméon si innamora di Ériphyle ed è sul punto di sposarla quando si aprono le porte del tempio e appare lo spettro di Amphiaraus che rivela di essere suo padre e gli ordina di vendicarlo uccidendo la madre. Grazie al Gran Prêtre che ha conservato il *fer sacré*, Alcméon è effettivamente riconosciuto come il figlio creduto morto di Ériphyle e Amphiaraus. Alcméon invita a duello Hermogide vicino alla tomba del padre, ma accecato dalle Furie per sbaglio, nell'oscurità del tempio, colpisce sua madre, che viene a morire in scena, sorretta dalle sue ancelle.

⁷³ Secondo molti critici l'apparizione dell'ombra in *Ériphyle* sarebbe da riferirsi non tanto ad *Amleto* quanto a *Le Coefore* di Eschilo o all'apparizione di Dario in *I Persiani*. Cfr. R. Niklaus, *Introduction à Ériphyle*, in OCV, vol. 5, cit., pp. 342-343.

⁷⁴ A Pierre-Robert Le Cornier de Cideville, 8.3.1732 (Best. D466). Amico di Voltaire fin dai tempi del liceo, Pierre-Robert Le Cornier de Cideville (1693-1776) fu per lunghi anni uno dei confidenti più intimi di Voltaire, che dal 1731 al 1765 gli scrisse più di un centinaio di lettere, spesso incaricandolo di dare un giudizio sulle sue nuove opere letterarie, suggerirgli correzioni, prevenire e addolcire i giudizi della censura.

⁷⁵ «Là, si vous en croyez leur coup d'œil pénétrant / Tout ministre est un traître, et tout prince un tyran, [...] / Et sitôt qu'un grand roi penche vers son déclin, / ou son fils ou sa femme ont hâté son destin / Mais la

voix de ces dieux, ou plutôt de nos prêtres / M'a dépouillé vingt ans du rang de mes ancêtres. / Il fallait succomber aux superstitions / Qui sont bien plus que nous les rois des nations».

⁷⁶ A Pierre-Robert Le Cornier de Cideville, 3.2.1733 (Best. D459) e 12.4.1733 (Best. D593).

⁷⁷ A Jean-Baptiste Sauvé de La Noue, 1741 (Best. D2404). De La Noue (1701-1761), attore, direttore di teatro a Douai, poi a Lille, autore di *Mahomet second* (1739).

⁷⁸ Alla marchesa di Bernières, 27.10.1726 (Best. D305). Quando morir  Mme du Châtelet, il suo commento sarà: «Ho perduto un amico di venticinque anni, un grand'uomo il cui solo difetto era di essere donna», a Federico II, re di Prussia, 15.10.1749 (Best. D4039).

⁷⁹ A François-Augustin-Paradis de Moncrif, 1.4.1732 (Best. D474).

⁸⁰ Voltaire, *Epistola dedicatoria a M. Falkener*, in Id., *Za re*, a cura di V. De Santis e M. Fazio, Pisa, ETS, 2015, p. 103.

⁸¹ Voltaire, *Lettre   Monsieur de la Roque sur la tragédie de Za re 1732*, in Id., *Za re*,  d. P. Frantz, Paris, Gallimard, 2016, p. 167.

⁸² J. Truchet, *Notice de Za re*, in *Th atre du XVIII  siècle*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, t. 1, p. 1407.

⁸³ P. Frantz, *Préface   Voltaire, Za re*, cit., p. 21.

⁸⁴ Cfr. H. Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, cit., p. 77 e in particolare il paragrafo III del capitolo II (*Voltaire e Shakespeare*) in cui Lion sostiene la tesi dell'ascendenza pi  raciniana che shakespeariana di *Za re*.

⁸⁵ A Jean-Baptiste-Nicolas Formont, 12.9.1732 (Best. D526).

⁸⁶ [Voltaire,] *Commentaire historique*, cit., p. 10.

⁸⁷ *I figli ritrovati o il sultano educato dall'amore, Caquire: parodia di Za re, Arlecchino al Parnaso o la follia di Melpomene*. In quest'ultima parodia, scritta dall'abate Nadal, Melpomene, in preda alla follia, si vanta di dar vita a una tragedia in tre minuti (Voltaire si era vantato di aver creato *Za re* in tre settimane). Immediatamente dopo, i cinque atti (ognuno dei quali   un personaggio e porta il numero sul berretto) compaiono tutti assieme; rozzi e maleducati iniziano a litigare; il secondo si batte

con il terzo, pretendendo che il rango tra loro è mal distribuito. Un ordine del Parnaso ingiunge di rinchiudere Melpomene in un ospedale psichiatrico; i cinque atti, che risentono del delirio di Melpomene, vengono cacciati; ognuno fa ricadere la colpa sul compagno e la *querelle* termina col trionfo di Talia. Cfr. H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris*, cit., p. 619. La parodia fu rappresentata al Théâtre-Italien il 4 dicembre 1732.

⁸⁸ Dopo il trionfo iniziale e i 14 anni successivi segnati da un lento declino, *Zara* fu ripresa il 16 marzo 1751, sempre con Mrs Cibber nel ruolo della protagonista femminile, Spranger Barry (Orosmane) e Sparks (Lusignano). Da allora, allestito quasi ogni stagione (dal 1751 al 1785 e occasionalmente fino al 1812), fu l'adattamento di una tragedia di Voltaire più rappresentato sulle scene inglesi. Durante la direzione al Drury Lane di David Garrick (1747-1776), che con il ruolo di Lusignano assunse con un successo clamoroso la pièce nel suo repertorio (25 marzo 1754), *Zara* fu rappresentata 64 volte in 23 stagioni consecutive, superata solo da *Amleto* e da *Suspicious Husband* di Benjamin Hoadly.

⁸⁹ A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, cit., vol. II, p. 316.

⁹⁰ *Candide*, cap. 3.

⁹¹ A Federico II principe ereditario di Prussia, 25.4.1739 (Best. D1991).

⁹² «Un courtisan pétri de feinte / Fait dans moi tristement passer / Sa défiance et sa contrainte / Mais un esprit libre et sans crainte / M'enhardit et me fait penser», Voltaire, *Zaïre*, a cura di V. De Santis e M. Fazio, cit., p. 97.

⁹³ Voltaire, *Seconde Lettre au même Monsieur Falkener*, in Id., *Zaïre*, éd. P. Frantz, cit., p. 155.

⁹⁴ Pubblicate in italiano come *Lettere Inglesi* o *Lettere filosofiche sugli Inglesi*.

⁹⁵ A. Lacroix, *De l'influence de Shakespeare sur le Théâtre-Français jusqu'à nos jours*, Bruxelles, Lesigne, 1856, vol. I, p. 74.

⁹⁶ L'Inghilterra era all'avanguardia nella lotta contro il vaiolo tramite l'inoculazione del vaccino. Voltaire considerava l'inoculazione una

conquista della scienza e un atto di libertà filosofica e la diffidenza nei confronti dei vaccini (diffusa in Francia) come un'espressione di superstizione popolare.

⁹⁷ Voltaire, *Lettres philosophiques*, Paris, Garnier, 1956, *Sixième Lettre*, p. 29.

⁹⁸ Ivi, pp. 34, 36.

⁹⁹ La *terre à foulon* è un'argilla assorbente con poteri sgrassanti, oggetto di commerci internazionali fin dall'antichità, utilizzata dai fabbricanti di tessuti medievali per il trattamento delle stoffe.

¹⁰⁰ Voltaire, *Lettres philosophiques*, cit., p. 45.

¹⁰¹ Città indiana.

¹⁰² Voltaire, *Lettres philosophiques*, cit., p. 46.

¹⁰³ Ivi, p. 54.

¹⁰⁴ Ivi, p. 104.

¹⁰⁵ Thomas Rymer (1641-1713), autore di *The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examin'd by the Practice of the Ancients and by the Common Sense of All Ages* (1678). Cfr. G. Steiner, *Morte della tragedia*, cit., p. 35.

¹⁰⁶ *The Works of Mr. William Shakespeare. In Six Volumes*, collated and corrected by the former edition by A. Pope, London, Jacob Tonson, 1723-1725.

¹⁰⁷ Pochi gli autori francesi che si erano interessati a Shakespeare: Saint-Évremond (1614-1703), autore di tre opuscoli, *Sur les tragédies* (1685), *De la comédie anglaise* (1689) e *Sur les petits* (1705); Louis de Muralt (1665-1749), autore di *Lettres sur les Anglais et les Français* (1725), e Prévost (1697-1763), che nel quinto tomo, pubblicato nel 1731, del suo libro *Mémoires d'un homme de qualité* (1728) descrive il suo soggiorno a Londra. Cfr. N. Cronk, *Choses vues ou choses lues?*, cit., pp. 189-201.

¹⁰⁸ Voltaire, *Lettres philosophiques*, cit., pp. 106-107.

¹⁰⁹ Thomas Otway (1652-1685), autore di *Venice Preserv'd*, la più famosa tragedia inglese del periodo della Restaurazione, rappresentata per la prima volta nel 1682.

¹¹⁰ Voltaire, *Lettres philosophiques*, cit., pp. 108-109.

¹¹¹ «But Shakespeare's Magick could not copy'd be; / within that circle none durst walk but he», J. Dryden, *Prologue to The Tempest*, vv. 19-20.

¹¹² Boileau nella sua *Art poétique* (I, v. 7) definisce il puro genio «un pericoloso ardore».

¹¹³ A Jean-Baptiste-Nicolas Formont, 15.8.1733 (Best. D646).

¹¹⁴ G. Lanson, *Voltaire*, Paris, Hachette, 1946, pp. 50-52.

¹¹⁵ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 1.10.1749 (Best. D4030).

¹¹⁶ R. Pomeau, *La Religion*, cit., pp. 124-125.

¹¹⁷ Pierre-Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759), matematico, fisico e filosofo, propagatore delle teorie di Newton in Francia, presidente della Preußische Akademie der Wissenschaften di Berlino dal 1746 al 1753; Alexis Clairaut (1713-1765), matematico e astronomo, gran rivale di d'Alembert; Johann Samuel König (1712-1757), matematico tedesco, eletto all'Accademia delle Scienze di Berlino nel 1749. Furono tutti insegnanti privati di Mme du Châtelet.

¹¹⁸ «La questione tra i librai e gli autori è di difficile soluzione quanto la pace tra le potenze europee», scriverà Nicolas-Claude Thieriot a Voltaire il 9 maggio 1758 (Best. D7730). Nel 1776, su iniziativa di Beaumarchais, un gruppo di 24 autori iniziò una battaglia contro gli attori della Comédie-Française, accusati di abusare dei propri privilegi privando gli autori della loro parte di incasso. Questo episodio, conosciuto come l'«affaire des auteurs dramatiques», è generalmente considerato il trampolino di lancio di ciò che diventerà più tardi la proprietà letteraria. La prima legge del diritto d'autore, morale e patrimoniale, fu votata dall'Assemblea Nazionale e firmata da Luigi XVI nel 1791.

¹¹⁹ Voltaire aveva contribuito ad ottenere la sua liberazione quando Pierre-François Guyot Desfontaines (1685-1745) nel 1724 era stato accusato di sodomia e aveva usato la sua influenza per aiutarlo a tornare a Parigi, da cui era stato esiliato. Cfr. [Voltaire,] *Commentaire historique*, cit., pp. 11 sgg.

¹²⁰ P.-F.G. Desfontaines, Lettre XXVII (Paris, 16 septembre 1735), in

Observations sur les écrits modernes, t. II, éd. Chaubert, Paris 1736, pp. 162-168.

¹²¹ A Pierre-François Guyot Desfontaines, 14.11.1735 (Best. D940). Cfr. anche l'opuscolo intitolato *Le Préservatif, ou critique des Observations sur les écrits modernes* (1738), in OCM, vol. XXII, pp. 371-387. Desfontaines rispose anonimamente lo stesso anno con un opuscolo intitolato *Voltaireomanie*, una raccolta di tutte le storie scandalose su Voltaire il quale citò Desfontaines in giudizio per diffamazione, causa che abbandonò solo dopo che l'abate l'anno successivo ebbe sconfessato pubblicamente il libro.

¹²² Francesco Algarotti (1712-1764), scienziato e letterato veneziano, ammiratore delle teorie di Newton, pubblicò nel 1737 *Il newtonianesimo per le dame*. Voltaire, che nelle lettere lo chiamava «Caro cigno di Padova», lo conobbe a Parigi negli anni Trenta e lo ritrovò alla corte di Federico II dove Algarotti rimase dieci anni, fino al 1753.

¹²³ *Lettre de M. Algarotti a M. l'abbé Franchini envoyé de Florence à Paris sur la tragédie de Jules César par M. de Voltaire*, in Voltaire, *La mort de César*, éd. A.-M. Rousseau, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964, p. 45.

¹²⁴ A Nicolas-Claude Thieriot, verso il 15.8.1735 (Best. D899).

¹²⁵ Profeta di una nuova religione, Maometto ha convertito il popolo arabo all'islam. L'unico che ancora gli resiste è Zopiro, sceicco della Mecca, che lo odia perché Maometto gli ha rapito e ucciso i suoi figli. Nel corso di un drammatico incontro con Zopiro, Maometto dichiara il suo piano: assoggettare gli arabi sotto un re, sotto un dio, e conquistare il mondo. Maometto rivela a Zopiro che i suoi figli sono vivi e annuncia che glieli renderà se lui si assoggetterà al suo piano. Dinanzi al rifiuto indignato di Zopiro, Maometto decide di farlo uccidere da Seid, suo figlio. Il fanatismo trionfa, Seid compie l'assassinio. Mentre Zopiro sta morendo, Maometto rivela ai suoi figli la verità: Seid non ha tempo di vendicarsi, muore avvelenato da Maometto, Palmira si uccide. Maometto ha vinto, nasce il suo impero.

¹²⁶ Philip Dormer Stanhope (1694-1773), quarto conte di Chesterfield, uomo politico *whig* e scrittore inglese, emblema del gran signore.

Spirito libero legato agli uomini più in vista del tempo – Swift, Bolingbroke, Voltaire, Montesquieu –, affascinato dallo stile, dal gusto e dall'eleganza francesi, tra il 1737 e il 1768 scrisse al figlio Philip Stanhope più di un centinaio di lettere per insegnargli a diventare un uomo di mondo. Pubblicate un anno dopo la sua morte, le lettere ebbero enorme risonanza e diventarono un classico della letteratura inglese e poi europea: *Lettres à son fils*, Paris, Jules Labitte, 1842, e più recentemente Paris, Rivage, 1993, con prefazione di M. Fumaroli.

¹²⁷ Chesterfield, *Oeuvres diverses*, Londres 1774-1853, vol. VI, p. 2529.

¹²⁸ G. Macchia, *Voltaire. Le idee contro gli idoli*, in Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV*, Torino, Einaudi, 1994, p. 508.

¹²⁹ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, vol. I, Milano, Adelphi, 2004, pp. 153-154. Nietzsche apprezza la capacità della *contrainte*, del rigore, del limite nel lavoro letterario di Voltaire, che si manifesta prima di tutto nel saper vincere la difficoltà della rima.

¹³⁰ Th.R. Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire*, New York, Scribner's Son, 1902, pp. 121-122.

¹³¹ Francesco Scipione, marchese di Maffei (1675-1755), poeta e antiquario veronese, scrisse nel 1713 la tragedia *Merope* rappresentata a Parigi alla Comédie-Italienne nel 1717 (cfr. ed. critica a cura di S. Locatelli, Pisa, ETS, 2008). Voltaire, che in un primo tempo aveva pensato di tradurre *Merope* in francese, cambiò idea e nel 1737 scrisse a d'Argental di aver redatto di suo pugno una nuova *Méropé*: «Non è la tragedia di Maffei, è la mia» (Best. D1410). La tragedia fu rappresentata sei anni dopo alla Comédie-Française con la Dumesnil nel ruolo della protagonista.

¹³² *Méropé* è la vedova di Cresfonte, re di Messene. Per conservare il trono per suo figlio Egiste, che ha dovuto allontanare da Messene fin dalla più tenera età per sottrarlo al furore degli assassini del marito, *Méropé* si rifiuta ostinatamente di concedere la propria mano a Polifonte che i cittadini di Messene, stanchi di una lunga anarchia, sono pronti ad eleggere come loro re. Un giovane straniero, colpevole di un crimine commesso sulla strada per Messene, è condotto davanti a *Méropé* che, scambiandolo per l'assassino di suo figlio, vuole dargli la

morte con le sue proprie mani. Ma questo straniero è lo stesso Egiste, e Mérope, riconosciuto suo figlio, non pensa più ad altro che a salvarlo dalle mani di Polifonte che vede in lui un pericoloso rivale; per proteggerlo essa finisce con l'accettare di sposare Polifonte. Ma al momento della cerimonia nuziale Egiste uccide Polifonte e si fa riconoscere dai Messeni come legittimo successore di Cresfonte.

¹³³ G. de Nerval, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984-1993, vol. I, 1989, p. 966.

¹³⁴ E.-J.-F. Barbier, *Journal historique et anedoctique du règne de Louis XV*, éd. A. de La Villegille, 4 voll., Paris, J. Renouard, 1847-1856, vol. III, p. 51.

¹³⁵ La battaglia di Fontenoy, nei Paesi Bassi, combattuta l'11 maggio 1745 contro gli inglesi e gli austriaci durante la guerra di successione austriaca (1740-1748), fu vinta dall'esercito francese guidato dal Maresciallo de Saxe sotto gli occhi di Luigi XV.

¹³⁶ H. Carré, *La Régence et le règne de Louis XV (1715-1774)*, in E. Lavissee, *Histoire de France*, t. VIII, Deuzième partie, Paris, Équateurs, (1901) 2014, p. 298.

¹³⁷ *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire, écrits par lui même et suivis de Lettres à Frédéric II*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 52. I *Mémoires*, per volontà di Voltaire, furono pubblicati postumi (Genève 1784).

¹³⁸ Va però ricordato che il 29 agosto 1743 fu rappresentata alla Comédie-Française *La mort de César*.

¹³⁹ La guerra di successione austriaca (vedi cap. III, nota 21) scoppiò alla morte dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo, nell'ottobre 1740. Dopo la scomparsa del figlio Leopoldo, essendo rimasta unica erede la figlia Maria Teresa, Carlo VI aveva esteso il diritto di successione alla discendenza femminile con una Prammatica Sanzione (1713), abolendo la tradizionale legge salica che vietava la successione al trono per via femminile. La Francia e gli elettori di Sassonia e Baviera non riconobbero la successione di Maria Teresa. Per otto anni, dal 1740 al 1748, un'ampia fetta dell'Europa (Germania, Paesi Bassi, Boemia, Italia) fu teatro del conflitto armato tra i sostenitori di Maria Teresa, Inghilterra, Olanda e Piemonte, e i suoi avversari, Francia, Prussia,

Baviera e Spagna. La pace fu firmata ad Aquisgrana il 18 ottobre 1748. Francesco di Lorena e Maria Teresa conservarono la sovranità imperiale; la Prussia, cui fu confermato il possesso della Slesia, pur essendo un piccolissimo Stato, assurgeva a ruolo di grande potenza militare. La fine della guerra non arrestò né l'antagonismo franco-inglese né quello austro-prussiano, che si manifesteranno di nuovo pochi anni dopo, scatenando la guerra dei Sette anni (1756-1763).

¹⁴⁰ Su de La Place, futuro direttore del «*Mercure*» dal 1760 al 1768, cfr. L. Cobb, *Pierre-Antoine de La Place: sa vie et son œuvre: 1707-1793*, Paris, Bocard, 1928.

¹⁴¹ Il *Théâtre Anglois* di de La Place era un'importante opera divulgativa. La traduzione, dichiaratamente non letterale, era parte in versi, parte in prosa e alternava dialoghi a riassunti di scene. Nel 1746 escono tre volumi. Il primo contiene *Othello* e *Henry VI*. Il secondo volume *Hamlet*, *Richard III* (la sola pièce interamente tradotta), *Macbeth*. Il terzo volume analisi e sommari di *Cymbeline*, *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*. Nel 1747 esce un quarto volume con analisi e sommari di *Timon of Athens* e *The Merry Wives of Windsor*. Nel 1748 escono altri 4 volumi con traduzioni di altri autori inglesi (Johnson, Rowe, Otway, Dryden, Congreve, Addison, Steele).

¹⁴² P.-A. de La Place, *Discours sur le Théâtre Anglois*, in *Le Théâtre Anglois*, 8 voll., Londres 1746-1748, vol. I, pp. I-CXVIII.

¹⁴³ Nel 1728 uscì una seconda edizione delle opere di Shakespeare curata da Pope nel 1725.

¹⁴⁴ P.-A. de La Place, *Discours sur le Théâtre Anglois*, cit., p. CII.

¹⁴⁵ Ivi, pp. LXIV-LXV, LXXI.

¹⁴⁶ Voltaire, *Notebooks 1*, cit., p. 108.

¹⁴⁷ A Claude-Henry Feydeau de Marville, maggio 1746 (Best. D3383).

¹⁴⁸ Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, cit., pp. 160-161.

¹⁴⁹ Ivi, p. 161.

¹⁵⁰ Figli di Sébastien Slodtz, scultore di Anversa, e fratelli di René-Michel Slodtz, detto Michel-Ange, scultore attivo a Parigi, i fratelli

Slodtz erano Dominique-François, membro dell'Accademia di San Luca, morto a Parigi l'11 dicembre 1764, e Sébastien, suo fratello maggiore, morto al Louvre il 25 dicembre 1754.

¹⁵¹ Chamfort et Laporte, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. III, p. 203.

¹⁵² Cfr. P. Frantz, *L'Esthétique du tableau*, cit., p. 11.

¹⁵³ Collé, *Journal*, cit. in A. Jullien, *Les Spectateurs sur le théâtre. Établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra*, Paris, Detaille, 1875, p. 21.

¹⁵⁴ Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, in OCV, vol. 30A, 2003, p. 156. L'attrice di cui parla Voltaire era probabilmente Mrs Peg Woffington.

¹⁵⁵ Manoscritto 15081(1.2) p. 411 della Bibl. de l'Arsenal, cit. in E. Rufi, *Le Rêve laïque de Louis-Sébastien Mercier entre littérature et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, p. 107.

¹⁵⁶ A François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, verso il 1.9.1748 (Best. D3556).

¹⁵⁷ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, e Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, contessa d'Argental, 11.1.1749 (Best. D3844).

¹⁵⁸ Dieci anni dopo, nel 1759, qualche mese dopo la sparizione delle *banquettes* sulla scena della Comédie-Française, *Sémiramis* venne ripresa in un allestimento integralmente nuovo, adeguato alle idee di Voltaire, con comparse, scene mutevoli e cambiamenti a vista. Nel corso del Settecento fu rappresentata 162 volte alla Comédie-Française.

II.

Silenzio su Shakespeare (1749-1758)

1. Mme du Châtelet muore, Voltaire a Potsdam (1749-1754)

Nel 1749 Mme du Châtelet muore prematuramente di parto, dando alla luce una bambina, frutto della sua relazione con il marchese di Saint-Lambert, di dieci anni più giovane di lei. Anche se da qualche tempo non era più la sua amante, Voltaire non aveva smesso di amarla. Émilie era il centro della sua vita intellettuale e affettiva, la donna che vegliava sui suoi giorni, proteggendolo contro sé stesso, una consigliera disinteressata, la confidente di tutti i suoi pensieri. Nessun'altra donna avrebbe mai preso il suo posto. La sua morte improvvisa è una ferita lacerante, che mette fine al periodo più felice della sua vita. Lo testimoniano le sue lettere:

Da tempo non guardavo più Mme du Châtelet come una donna, voi lo sapete, e ho fiducia che voi capiate il mio crudele dolore. Averla vista morire, e in quali circostanze! E per quale causa! Tutto questo è terribile¹.

Non ho perso un'amante, ho perduto la metà di me stesso, un'anima per la quale era fatta la mia, un'amica da vent'anni, che avevo visto nascere².

Resto senza consolazione e senza guida sulla terra. La mia anima dipendeva dalla sua. Non ne esisteva nessuna più bella e più illuminata. [...]

Solo negli animi che le somigliano potrò trovare qualche ombra di consolazione³.

Una donna che ha tradotto Newton e che ha fatto una traduzione di Virgilio, senza far supporre nella conversazione di aver fatto tutti questi prodigi, una donna che non ha mai detto male di nessuno e che non ha mai proferito una menzogna, un'amica attenta e coraggiosa nell'amicizia, in una parola un grandissimo uomo che le donne ordinarie conoscono unicamente per i suoi diamanti e per il gioco, ecco cosa piangerò per tutta la vita⁴.

Ho perduto un amico di venticinque anni, un grand'uomo il cui solo difetto era di essere donna⁵.

Non potendo restare a Cirey dove tutto parlava di lei, Voltaire torna a malincuore a Parigi: «questa grande, turbolenta, frivola e ingiusta città»⁶, per la quale dice di avere «una ripugnanza invincibile»⁷; è depresso e cerca di curarsi le ferite assecondando l'amor proprio. Mira al riconoscimento e al successo e pensa di ottenerli con la rappresentazione di una nuova tragedia, *Rome sauvée* (*Roma salvata*), scritta in polemica con il suo rivale Crébillon, che sullo stesso soggetto qualche tempo prima aveva pubblicato e rappresentato *Catilina* (1748), inserendovi una storia d'amore. La competizione lo rianima:

Da vent'anni sono indignato di vedere il più bel soggetto dell'antichità avvilito da un miserabile amore [...] e da versi ostrogoti. Sono ugualmente avvilito dall'ingiustizia crudele fatta a Cicerone. Ho pensato che la mia vocazione mi chiamava a vendicare Cicerone e Sofocle, Roma e la Grecia, dagli attentati di un barbaro⁸.

Bisogna poco a poco disfare il teatro francese dalle dichiarazioni d'amore e smettere di dipingere Catone galante e Bruto damerino⁹.

Presto Voltaire abbandona il progetto di rappresentare *Rome sauvée* e sfida Crébillon con un'altra tragedia, *Oreste*, sullo stesso

soggetto della sua *Électre*. Ma nonostante la presenza di due attrici come Mlle Dumesnil (Clitennestra) e Mlle Clairon (Elettra) e nonostante la claque da lui organizzata neppure questa pièce ha successo. «I nemici fischiarono nella sala già prima che si alzasse il sipario. Fischiarono fino alla strada»¹⁰. Voltaire scrive:

Chi? Il pubblico! Quel fantasma incostante,
Mostro da mille voci, Cerbero divorante,
Che loda, morde e sciocco costruisce
La statua che per sdegno demolisce?¹¹

Scontento dell'accoglienza ricevuta al suo ritorno a Parigi, nel 1750 Voltaire decide di accettare gli inviti insistenti di Federico II di Prussia, con cui era in corrispondenza da tredici anni¹², e si trasferisce alla corte di Potsdam, pensando di trovarvi il favore, la protezione e gli onori che gli erano stati rifiutati a Versailles e a Parigi. Prima di lasciare la Francia va dal re per chiedere l'autorizzazione ad andarsene, sperando di venire incaricato di una missione diplomatica. Ma sia il re sia Mme de Pompadour lo accolgono freddamente. Voltaire ottiene sbrigativamente il permesso di partire, ma né Luigi XV né la favorita gli perdoneranno la sua diserzione: viene privato dell'incarico di storiografo di Francia per diventare poco dopo ciambellano di sua maestà Federico II. Il 25 giugno 1750 la sua carrozza lascia Parigi. Voltaire non immaginava che non vi sarebbe più tornato per ventotto anni.

Arrivato a Potsdam con grandi speranze, inizialmente è molto contento della sua scelta. «Astolfo non fu meglio accolto nel palazzo di Alcina»¹³. Opera, caroselli militari, tragedie: pareva Versailles nei più bei giorni di Luigi XIV. E una Versailles filosofica, perché alla corte di Federico, re filosofo, c'erano Maupertuis, d'Argens, La Mettrie, Algarotti...¹⁴.

Eccomi finalmente qui in questo soggiorno un tempo selvaggio, oggi anche abbellito dalle arti e nobilitato dalla gloria. Centocinquantamila soldati vittoriosi, niente procuratori, opera, commedia, filosofia, poesia, un eroe filosofo e poeta, grandezza e grazia, granatieri e musei, trombe e violini, banchetti di Platone, società e libertà!¹⁵

Più tardi, nei *Mémoires* Voltaire scriverà:

Abitare nell'appartamento che era stato del Maresciallo de Saxe, avere a mia disposizione i cuochi del re quando volevo mangiare a casa mia e i cocchieri quando volevo passeggiare erano i minimi favori che mi venivano fatti. [...] Lavoravo due ore al giorno con Sua Maestà; correggevo tutte le sue opere, non mancando mai di lodare molto ciò che c'era di buono, mentre correggevo e cancellavo tutto ciò che non valeva niente [...]. Non avevo nessuno da corteggiare, nessuna visita da rendere, nessun dovere da compiere. Mi ero costruito una vita libera, e non concepivo niente di più piacevole di quello stato¹⁶.

Ma presto si manifestano segni di crisi. Voltaire si sente «privato della grazia dei versi», sente che la sua «lira è completamente scordata»¹⁷ e poco a poco riprende la sua vena di polemista. Finisce di scrivere *Le siècle de Louis XIV*, libro chiave per capire il suo conservatorismo monarchico, estetico e letterario. Non un semplice libro di storia, ma «la storia dello spirito umano nel secolo più glorioso dello spirito umano»¹⁸. Il *Grand Siècle* era, secondo Voltaire, uno dei quattro grandi secoli della civiltà mondiale, quarto dopo quelli di Alessandro Magno, dell'Impero romano e della Firenze medicea. Tutti mondi che erano nell'orbita della tradizione classica, al di fuori della quale non c'erano né civiltà né grandezza. Convinto che Luigi XIV e il cardinale Richelieu avessero strappato la Francia alla barbarie, facendola divenire la più importante e civile nazione europea, con un ruolo di guida culturale, Voltaire pensava che, dopo il secolo glorioso che aveva avuto il merito di incoraggiare e

sostenere i talenti, era iniziato in Francia un periodo di decadenza anche letteraria, la cui principale caratteristica era la corruzione del gusto. Non si trattava di tornare indietro, ma di resistere, di garantire una continuità. Essere *civilisé* non era una condizione, ma un processo che doveva essere portato avanti¹⁹. Il gusto e le leggi, anche quelle poetiche, erano ciò che assicurava il permanere della civiltà. Cedere alla corruzione del gusto significava aprire al ritorno della barbarie. Nietzsche ha scritto che Voltaire è stato colui che ha perfezionato il gusto di corte²⁰. Era un grande intellettuale riformista, ma politicamente un conservatore, desiderava che la Francia e i suoi costumi migliorassero, seguissero le trasformazioni del tempo, ma sempre negli argini della tradizione nazionale e del modello sociale vigente. Quando molti anni più tardi la Rivoluzione celebrerà Voltaire come repubblicano utilizzando il suo *Brutus* come manifesto antimonarchico, Mercier scriverà con la consueta chiarezza:

È contro il buon senso e contro ogni verità voler attribuire a Voltaire la grande rivoluzione che sconvolge oggi i più arditi pensatori d'Europa. Voltaire era incrostato di tutti i pregiudizi aristocratici; nobiltà, nascita, dignità, sussidi, lusso, accademie [...] adorava tutto questo, e Luigi XIV in testa; il popolo era per lui la platea della Comédie-Française. S'immaginava che i troni dei sovrani d'Europa fossero fissati al globo come il monte Athos e i Pirenei²¹.

Il conservatorismo estetico era un corollario del conservatorismo politico. Voltaire era un borghese, ma si identificava con la cultura di corte. Credeva nell'autorità e nella gerarchia. Con le sue leggi, i suoi limiti, le sue regole, la sua severità, la tragedia classica era il simbolo massimo della superiorità culturale e civile della Francia sul resto d'Europa e sul mondo. Se la tragedia era in crisi, andava difesa e restaurata.

Abbandonarla o corromperla, rinunciando alla sua eleganza, ai suoi versi, alla sua compostezza, significava cedere alla decadenza, tradire i valori aristocratici del *Grand Siècle*.

Ma Voltaire era lontano da Parigi, dove la società e il gusto stavano cambiando e dove stavano nascendo e circolando nuove idee anche sul teatro e lo spettacolo. Diderot, più giovane di diciannove anni, condivideva con Voltaire l'idea che il teatro contemporaneo francese fosse in declino e come lui lamentava che la stretta scena della Comédie-Française impedisse l'azione nella rappresentazione, riducendola a mera conversazione. Ma a differenza di Voltaire, Diderot, che non aveva il culto del secolo di Luigi XIV né di ciò che poteva restarne, nei suoi scritti teorici, pochi anni dopo²², opporrà alla tragedia declinante il nuovo dramma borghese in prosa, dove gli uomini prendono il posto degli eroi, chiedendo al teatro di diventare espressione della borghesia e dei suoi valori. E schierandosi dalla parte del visivo e della pantomima, detestata da Voltaire.

Voltaire credeva, come Diderot, nell'importanza dell'elemento visivo dello spettacolo, sintetizzata nella sua teoria del *tableau*²³. Ma con una differenza di fondo. In Voltaire sussisteva un'assoluta e indiscutibile gerarchia tra le componenti teatrali, al vertice della quale c'erano l'autore, il testo drammatico, la parola, i versi. La tragedia doveva essere azione drammatica, non conversazione, ma neppure «vana decorazione», né pantomima. L'immagine scenica e la recitazione dovevano restare strettamente legate alla favola, al testo. Voltaire non si sbilancia, come Diderot, a favore del nuovo modo di recitare degli attori. Teme che l'esagerazione incongrua della pantomima, influenzata dagli inglesi e sempre più diffusa nei teatri francesi, vada a detrimento del testo scritto, ossia del senso, riducendo il ruolo per lui essenziale dell'autore drammatico. Diderot era uno sperimentatore. I suoi testi critici

sul teatro rappresentano un'avanguardia. Il suo *Paradoxe sur le comédien* (*Paradosso sull'attore*) è così in anticipo sui tempi che viene pubblicato solo dopo la sua morte²⁴. E i suoi drammi borghesi sono opere sperimentali, che non hanno immediato successo e il cui senso viene capito un secolo dopo. Voltaire era invece il più importante e rappresentato autore drammatico del proprio tempo ed essendo catastrofista temeva che il successo della pantomima, cioè l'eccessiva importanza della recitazione gestuale, avrebbe ridotto il suo ruolo a quello di un semplice scrittore di canovacci, come avveniva nel teatro degli Italiani e nel teatro della Foire, che tanto disprezzava. Scriverà diversi anni dopo, alludendo a Diderot:

Tale magia [l'arte di parlare agli occhi] è stata fortemente raccomandata qualche anno fa da un filosofo che sull'esempio di Aristotele ha saputo unire alle scienze astratte l'eloquenza, la conoscenza del cuore umano e l'intelligenza del teatro. È stato assolutamente della stessa idea dell'autore di *Sémiramis*, che ha sempre voluto che si animasse la scena di un grande apparato scenico, più pittoresco, con movimenti più appassionati di quanto non si facesse prima. Questo sensibile filosofo ha anche proposto delle cose che l'autore di *Sémiramis*, di *Oreste* e di *Tancredi* non oserebbe mai azzardare. [...] Si può spaventare la natura, ma non rivoltarla e disgustarla.

Guardiamoci soprattutto dal cercare in un grande apparato scenico e in una vana recitazione un supplemento all'interesse e all'eloquenza. Vale cento volte più senza dubbio saper far parlare i propri attori che limitarsi a farli agire. Non ripeteremo mai abbastanza che quattro bei versi di sentimenti valgono più di quaranta belle attitudini. Guai a chi credesse di piacere attraverso le pantomime, con solicismi o con versi freddi e duri, peggio di tutti gli errori contro la lingua²⁵.

A Potsdam Voltaire si sente sempre più a disagio nel ruolo di ciambellano del re, che implicava dipendenza e condizionava la sua libertà. «Bisogna credere a Voltaire quando afferma che era andato a Potsdam per amore di Federico. Cercava l'uomo, non il

Principe. Sperava di trovare, presso il suo Marc'Aurelio, questo scambio libero e fiducioso dello spirito, la sollecitudine protettrice che aveva saputo costruire intorno a lui Émilie»²⁶.

La libertà di pensiero è la vita dell'anima – scrive a Mme du Deffand –. [...] È un gran peccato che ci sia così poca gente in Francia che imiti l'esempio degli inglesi, nostri vicini. Ci hanno obbligato ad adottarne la fisica, a imitare il loro sistema finanziario, a costruire i vascelli secondo il loro metodo; quando li imiteremo nella nobile libertà di dare allo spirito tutto lo slancio di cui è capace? Quando gli sciocchi cesseranno di perseguitare i saggi? A Parigi ci si muove continuamente tra insetti letterari che ronzano contro chiunque si elevi, e uccelli rapaci che vorrebbero divorare chiunque li illumini. Felice chi può coltivare in pace le lettere, lontano da tutti questi allocchi!²⁷

Ogni filosofo, a corte, diventa schiavo²⁸.

Il rapporto tra Voltaire e Federico era ambivalente. Qualche anno prima, nel corso di una prima breve visita di Voltaire a Potsdam, Federico aveva scritto ad Algarotti:

Voltaire mi ha fatto uno scherzo indegno. È davvero un peccato che un'anima così vigliacca sia unita a tanta genialità. Ha le gentilezze e le malizie di una scimmia. Vi racconterò quando vi rivedrò. Tuttavia io faccio finta di niente perché ho bisogno di lui per lo studio della lingua francese. Si possono apprendere molte cose da uno scellerato. Io voglio sapere il suo francese; cosa mi importa la sua morale? Quest'uomo ha trovato il modo di conciliare i contrari. Si ammira il suo spirito nello stesso tempo in cui si disprezza il suo carattere²⁹.

Negli ultimi mesi del 1752 Voltaire prende le parti dello scienziato tedesco König, vittima di un abuso di potere da parte di Maupertuis, dispotico presidente dell'Accademia delle Scienze di Berlino, e scrive un libello, *Diatribes du docteur Akakia*, che lo compromette agli occhi del re. È una delle sue prime battaglie in difesa della libertà di pensiero. I rapporti con Federico II si

guastano: «Ha la sventura che hanno tutti i re – commenta Voltaire – non conoscere nemmeno una parola della verità». Il libello viene bruciato sulla pubblica piazza. Voltaire restituisce a Federico II la croce e la chiave di ciambellano, accompagnandoli con qualche verso: «Li ricevetti con tenerezza / Ve li rendo con dolore, / Come un amante geloso, di cattivo umore, / Restituisce il ritratto all'amante». All'inizio del 1753 Voltaire lascia la Prussia. Il re lo accusa di essersi allontanato con una copia del suo libro di poesie e lo fa arrestare durante il viaggio. La faccenda dura più di un mese e compromette gravemente la sua immagine in tutta Europa. Nessuno alza la voce in suo favore. Né il re di Francia, né l'imperatrice Maria Teresa, da cui dipende la città imperiale di Francoforte. Voltaire ha bisogno di trovare un porto, un asilo: «I filosofi hanno bisogno di una due o tre buche sotto terra contro i cani che corrono dietro a loro»³⁰. Decide di tornare in Francia ma sa che in qualità di *Gentilhomme de la Chambre* non può avvicinarsi a Parigi senza il permesso del re. La sua situazione peggiora a causa della pubblicazione di un'edizione pirata della sua *Histoire universelle* che dispiace al partito devoto della corte e di conseguenza a Luigi XV. Spera nell'appoggio di Mme de Pompadour, si rivolge inutilmente a d'Argenson e a Malesherbes. Il 27 gennaio del 1754, a Colmar, senza nessun documento ufficiale, viene informato del divieto reale di avvicinarsi a Parigi e Versailles³¹.

2. A Ginevra, «Les Délices»

Il 12 dicembre 1754, insieme a sua nipote Mme Denis³², che da qualche tempo era la sua amante e dopo la morte di Mme du Châtelet era divenuta la sua compagna, Voltaire si stabilisce sulle rive del lago di Ginevra, dove acquista una proprietà che chiama «Les Délices». Ha sessant'anni. La Francia di Luigi XV non

corrisponde alla Francia da lui amata. Voltaire, che appartiene, come lui dice, «a un partito perseguitato»³³, lavora polemicamente in nome della Francia, ma non del suo re e della sua corte attuale.

Come altri spiriti liberi prima di lui (Erasmo) e dopo di lui (Nietzsche), sceglie la Svizzera come rifugio, punto d'osservazione e presa di distanza sovranazionale. Gli svizzeri avevano conquistato la libertà resistendo all'impero e al papa. La Riforma calvinista aveva dato loro l'indipendenza politica e religiosa, e a Ginevra la Repubblica ispirata da Calvino aveva proibito il culto cattolico nei propri territori. Voltaire immaginava che l'evoluzione naturale del calvinismo si avvicinasse alla propria evoluzione religiosa verso il deismo e il progressivo abbandono dei dogmi del cristianesimo. Si illudeva di trovare in Svizzera la stessa libertà che si respirava in Inghilterra e in Olanda. Ginevra è per lui sinonimo di libertà. L'incontro fortunato, l'amicizia e la vicinanza con l'intraprendente libraio-editore Cramer, che ha una rete di contatti internazionali e con cui Voltaire ha consuetudine quotidiana – Cramer è anche attore nel teatrino privato delle «Délices» –, gli permette di diffondere rapidamente e capillarmente la sua immensa produzione letteraria in tutta Europa, dall'Inghilterra ai Paesi Bassi, dalla Germania all'Italia, nonostante le censure soprattutto, ma non solo, in Francia.

L'investimento emotivo, oltre che economico, che Voltaire fa nella casa e nel giardino che guardano sul lago Lemano è grande:

Nel nostro eremo dimentichiamo i re, le corti, le stupidità umane; non pensiamo che ai nostri giardini e ai nostri amici³⁴.

Ho chiamato questo piccolo eremo *Les Délices*. Il suo nome originale era Saint Jean. Quello che gli ho dato io è più allegro. Non c'è motivo di lasciare una casa piena di charme e dei giardini deliziosi di cui io sono il

padrone e un paese in cui sono libero per andare a stare da un re, fosse anche il re della Cuccagna [...]. Non andrò a Berlino, a subire capricci crudeli, né a Parigi a espormi a *billets de confession*³⁵. Temo i monarchi e i vescovi. Vivrò e morirò in pace, se così vuole il destino, sovrano di questo mondo. Perché si torna sempre lì. È dal destino che tutto dipende, noi non siamo che le sue marionette³⁶.

La mattina del 1° novembre 1755, giorno di Ognissanti, a Lisbona si susseguono nel giro di dieci minuti tre scosse violente di terremoto. La città, allora abitata da oltre duecentomila persone, è rasa al suolo. Dopo circa mezz'ora dal terremoto, quando molti abitanti vagano sconvolti sulle rive del Tago, il mare si ritira, lasciando visibile il fondo. Passano pochi minuti ed arriva la prima onda, oggi diremmo di tsunami, alta circa sei metri, che travolge tutto e tutti, penetrando per circa duecentocinquanta metri. Quando il mare si ritira per la seconda volta, lascia sul terreno un migliaio di morti. L'avvenimento ha una straordinaria risonanza, non solo emotiva, nell'intera Europa. Voltaire scrive il *Poème sur le désastre de Lisbonne*. Subito dopo, nel 1756, inizia la guerra dei Sette anni³⁷, che presto prende una piega sfavorevole per la Francia, le cui armate passano da una sconfitta all'altra. «La terra è coperta di morti e di mendicanti, di cui qualche briccone si prende le spoglie»³⁸. Alla cattiveria del caso succede la cattiveria degli uomini.

Come reagire a tutto questo? [...] Coltivare il proprio campo e la propria vigna, passeggiare sotto i *berceaux* che si sono piantati, essere ben alloggiati, ben ammobiliati, avere una buona carrozza, mangiar bene, leggere dei buoni libri, vivere con gente onesta alla giornata, non pensare né alla morte, né alle cattiverie dei vivi. I folli servono i re e i saggi godono di un riposo prezioso³⁹.

Non è ancora *Candide* ma è la morale di *Candide*, quel «divertente viaggio nell'orrore»⁴⁰ che oggi consideriamo il

capolavoro di Voltaire. Ispirandosi alla casualità della catastrofe e all'arbitrarietà con cui le persone furono risparmiate o uccise dal terremoto e dal mare, Voltaire scredita il concetto di miglior mondo possibile espresso da Leibniz⁴¹. Come scrisse Adorno, «il terremoto di Lisbona guarì Voltaire dalla teodicea di Leibniz»⁴². Voltaire, che già dai tempi di *Œdipe* (e poi con *Mahomet*) aveva espresso l'idea dell'esistenza di un Dio terribile e ingiusto, non credeva plausibile che Dio si interessasse all'uomo e alle sue piccolezze⁴³.

Poco dopo aver acquistato «Les Délices» Voltaire affitta anche una casa di campagna a Montriond, tra la città di Losanna e il lago. E dichiara: «Sarà il soggiorno della semplicità, della filosofia e dell'amicizia»⁴⁴. Riprendendo una consuetudine che gli era cara, già sperimentata a Parigi e a Cirey, forma una compagnia di gentiluomini e gentildonne della buona società locale e dà vita a un *théâtre de société* in cui rappresenta le sue tragedie o quelle di Corneille e di Racine, dirige le prove e recita insieme a Mme Denis davanti a numerosi ospiti, spesso stranieri. Le rappresentazioni hanno luogo in una bella sala nel quartiere di Monrepos, a est di Losanna, vicino al centro, dove aveva affittato una terza casa per passarvi l'inverno. Wagnière, suo segretario, ricorda nelle sue memorie che gli spettacoli erano sontuosi, negli *entre-actes* venivano offerti rinfreschi e alla fine, dopo il trasferimento in carrozza a Montriond, veniva data una cena a tutti gli spettatori e al loro seguito, cui seguiva un ballo durante l'intera notte. Il teatro era per Voltaire una vera passione.

Nessuno conosceva meglio di lui l'arte della declamazione. Quando provava una delle sue pièce era quasi sempre fuori di sé tanto entrava nelle diverse parti. Spesso accadeva che recitasse da solo tutta la pièce. Durante una rappresentazione di *Zaire*, in cui interpretava il ruolo di Lusignano, al momento del riconoscimento dei suoi figli si sciolse in lacrime al punto di

dimenticare ciò che doveva dire; il suggeritore, che piangeva anche lui, non fu in grado di dargli la battuta. [...] Era sgradevole trovarsi a suo fianco come spettatore, perché non riusciva a contenersi quando era veramente emozionato. [...] Gli attori professionisti [...] spesso si rifiutavano di recitare davanti a lui. Non poteva soffrire che si declamassero o si leggessero male dei bei versi, ancor meno che li si criticasse minuziosamente o a sproposito⁴⁵.

Questa grande passione per il teatro seduce molti cittadini a Losanna, e anche a Ginevra, dove Voltaire li invita nel suo teatrino privato. Ma non piace alla pretaglia calvinista. I pastori della *Venerabile Compagnia* avevano avvertito Voltaire fin dal suo ingresso a Ginevra che non volevano alcun teatro nel proprio territorio. Erano convinti che le arti in generale, ma il teatro in particolare, allontanassero dalla religione. Lo sviluppo della sensibilità artistica era per loro incompatibile con i costumi calvinisti. Tuttavia Voltaire, che non vedeva alcun conflitto fra la tragedia e le leggi di Calvino, non perdeva occasione per installare un nuovo teatro privato nelle sue case, o per riaprire e utilizzare vecchie sale in città, a Carouge, a la Place Neuve o a Châtelaine, su territorio francese ma a cinque minuti da Ginevra. Il dibattito sul teatro si allarga enormemente quando d'Alembert, su istigazione di Voltaire, pubblica nel 1757 l'articolo *Ginevra* nell'*Encyclopédie*, dove attacca l'interdizione di fare teatro nella città di Calvino. Interviene Rousseau, che era ginevrino, con la celebre *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) che contestava violentemente le idee di d'Alembert e Voltaire. Ginevra diventa così il focolaio simbolico del dibattito forse più importante del secolo. Rousseau vedeva nella Ginevra delle origini calviniste il principio fondatore di una nuova società egualitaria e repubblicana. Voltaire lavorava invece alla disintegrazione del sentimento religioso che dominava non solo a Ginevra ma in tutte le società europee. Nessuno dei due vince la battaglia⁴⁶.

Ginevra si oppone ad entrambi. Condanna Rousseau⁴⁷ e fa prendere a Voltaire la decisione di abbandonare la Svizzera.

3. Ferney

Nell'autunno del 1758 Voltaire lascia «Les Délices», pur mantenendone per il momento la proprietà, e si trasferisce nel castello di Ferney, alle porte di Ginevra, nella regione di Gex, un'enclave francese nel territorio svizzero, dove acquista anche l'antica signoria di Tournay.

Ho quattro zampe al posto di due. Un piede a Losanna in una bellissima casa per l'inverno, un piede alle Délices vicino a Ginevra, dove viene a trovarmi la *bonne compagnie*, questo per i piedi davanti. Quelli di dietro sono a Ferney e nella contea di Tournay che ho comprato con contratto di enfiteusi dal presidente de Brosses⁴⁸.

È una ulteriore scelta di libertà, un modo per sfuggire alla giurisdizione e alle censure delle autorità calviniste e nello stesso tempo al re di Francia in quanto, se quest'ultimo avesse dato ordine di arrestarlo, Voltaire avrebbe potuto mettersi in salvo in Svizzera nel giro di un quarto d'ora. «Mi trovo tra la Francia e la Svizzera senza dipendere né dall'una né dall'altra»⁴⁹. Ma Ferney era anche la fine delle sue peregrinazioni in Europa. L'inizio del *buen retiro*, febbrilmente attivo, del Patriarca. La conquista della sicurezza personale.

Ho incominciato a vivere il giorno in cui ho scelto il mio ritiro. Ogni altro genere di vita mi sarebbe insopportabile [...]. Bisogna che ciascuno rimanga nel proprio elemento. [...] In campagna è assolutamente necessario il gusto della proprietà e del lavoro. Ho dei grandissimi possedimenti che coltivo [...]. Il mio destino era di finire tra semine, mucche e ginevrini... Ecco la mia vita [...], tranquilla e occupata, opulenta e filosofica, e soprattutto assolutamente libera⁵⁰.

Sento molto parlare di libertà, ma non credo che ci sia in Europa un privato che se ne sia costruita una come la mia. Seguirà il mio esempio chi vorrà o chi potrà⁵¹.

A Ferney, Voltaire inizia una gigantesca opera di ricostruzione sociale. Proprietario di un immenso territorio, crea un'impresa agricola (vino, frumento, legname) e industriale (orologi e calze di seta) che dà da vivere a un intero villaggio. Espertissimo e lungimirante in investimenti finanziari, si crea, solo col suo talento e senza protezioni e privilegi, un benessere economico che gli consente di essere libero per tutta la vita.

Soprattutto non andate mai a Parigi – scrive alla nipote Mme de Fontaine –, è un soggiorno adatto agli illusi o ai riscossori di imposte. Viva la campagna, mia cara nipote; viva le terre e soprattutto le terre libere in cui a casa propria si è padroni assoluti e non ci sono da pagare tasse⁵². È già molto essere indipendenti, ma aver trovato il segreto di esserlo in Francia, vale più che aver scritto la *Henriade*⁵³.

Ma l'indipendenza non significa né isolamento né solitudine. Da Ferney ogni giorno Voltaire tiene contatti non solo con Parigi ma con mezza Europa. La sua smisurata corrispondenza – circa 20.000 lettere scritte in una prosa asciutta, moderna, intrisa di ironia⁵⁴ – è un'affascinante illustrazione del dialogo ininterrotto che Voltaire tiene con gli amici e gli intellettuali parigini, con i suoi protettori politici⁵⁵, con le corti di Berlino e di San Pietroburgo e con gli amici inglesi e italiani. La sua popolarità è sempre più grande. Viene riconosciuto in tutta Europa come il Patriarca di Ferney. La sua casa, un piccolo *château* da lui completamente restaurato, gestito da diciotto domestici e numerosi segretari, è sempre piena di ospiti di tutta Europa: inglesi, francesi, italiani e tedeschi. La chiamavano «Auberge de l'Europe». Una corte principesca in miniatura. La tavola è aperta ogni giorno per 50 persone. Voltaire è curioso,

ama la conversazione, non può fare a meno del commercio con gli uomini. Ma ha imparato a dosarsi. Si mostra quando vuole – nella sua vestaglia blu ricamata d’oro – e quando invece non vuole lascia a Mme Denis fare gli onori di casa e si ritira. Perché la vera evasione, l’unica possibile felicità è nel lavoro: «Mi accorgo ogni giorno che il lavoro è la vita dell’uomo. La società si diverte e dissipa; il lavoro riunisce le forze dell’anima e rende felici»⁵⁶. Il fedelissimo Wagnière, suo segretario dall’età di 16 anni, racconterà molti anni dopo: «Sembrava che il lavoro fosse necessario alla sua vita. La maggior parte del tempo lavoravamo da diciotto a venti ore al giorno. Dormiva pochissimo e mi faceva alzare più volte durante la notte. Quando scriveva una pièce di teatro era febbricitante. L’immaginazione lo tormentava e gli impediva di riposare. Diceva allora “Ho il diavolo in corpo. È anche vero che bisogna averlo per fare dei versi”»⁵⁷. Chiuso nel suo studio, Voltaire scrive, scrive senza sosta. Da Ferney – in forma di opuscoli spesso anonimi pubblicati dal suo editore di Ginevra o da editori di Amsterdam o di Dresda – partono i suoi pamphlet e le sue battaglie, prima fra tutte quella contro la superstizione, che lui chiama «l’infame», contro l’intolleranza della Chiesa cattolica e la sua pretesa di essere una religione esclusiva.

Venti volumi in folio non faranno mai le rivoluzioni: sono i piccoli libri portatili, da trenta soldi, che sono da temere. Se il Vangelo fosse costato mille e duecento sesterzi, la religione cristiana non avrebbe mai preso piede⁵⁸.

Nell’autunno del 1759 Voltaire finisce di scrivere *Candide*, straordinario «mélange di ridicolo e di orrore»⁵⁹ in cui infonde la sua vena migliore, quella che a noi oggi piace di più.

Il solo atteggiamento ragionevole in un secolo ridicolo è ridere di tutto⁶⁰.

Perché è al divertimento che bisogna sempre ritornare, senza di esso l'esistenza sarebbe di peso. È ciò che da un confine all'altro dell'Europa spinge la cosiddetta buona compagnia a occupare il tempo libero con il gioco delle carte, e che fa vendere tanti romanzi. Non si può essere seri con sé stessi. Se la natura non ci avesse fatto un po' frivoli, saremmo molto infelici. Ed è grazie a questa frivolezza che la maggior parte della gente non si impicca⁶¹.

Anche se ogni espressione ironica deriva sempre da una sensibilità tragica, l'ironia era più congeniale a Voltaire della tragedia. Voltaire non è mai sé stesso come quando smaschera, irride, attacca e smonta. La sua vena è il *persiflage*⁶², la sua maschera è il sorriso, quel sorriso indecifrabile, ambiguo, che Houdon ha impresso alla sua celebre statua⁶³. La visione del *Candide*, con la sua mescolanza di alto e basso, il senso dell'effimero e dell'inutilità delle lotte umane, è più vicina a Shakespeare di tutte le sue tragedie, «opere senza mistero e senza profondità»⁶⁴. Alla fine della sua carriera Shakespeare aveva anticipato Voltaire: si era ritirato nel suo giardino di Stratford, dove una leggenda racconta che avesse piantato un gelso⁶⁵. Pur dando l'impressione di non essere mai entrato nell'universo shakespeariano⁶⁶, nei *Notebooks* Voltaire ha lasciato alcuni versi non lontani dalla filosofia del Bardo e dalle sue considerazioni sulla fragilità umana:

Che poca cosa è l'uomo! Una volta morto si parla di lui meno che di un pollo: di lui almeno si dice che è tenero e ben cotto. Cos'è l'uomo? Un attimo di bontà, di cattiveria, di amarezza, di dolcezza, ecc. ecc., una pallina in balia della sorte⁶⁷.

Ma il distacco ironico di Ferney e di *Candide* non impedisce a Voltaire di continuare a pensare al teatro e a Parigi. Nel gennaio 1759, attraverso Lekain, l'attore che lui aveva scoperto e che era il miglior interprete delle sue tragedie, si batte perché il

palcoscenico della Comédie-Française venga finalmente liberato dei posti per spettatori privilegiati in modo da dare più spazio alla scena. In aprile, grazie all'intervento del conte de Lauraguais che versa agli attori un'indennità di 30.000 franchi, i *petits maîtres* vengono cacciati dalla scena della Comédie e i loro posti reintegrati con un secondo ordine di palchi. Alla riapertura del teatro dopo Pasqua, le *banquettes* sulla scena erano scomparse. Lo spazio di quello che i francesi consideravano il primo teatro europeo, il tempio della tragedia, diventava finalmente consono alle innovazioni richieste dagli autori drammatici⁶⁸. Gli intellettuali esultano, Diderot in testa. Voltaire, che vede nell'avvenimento la possibilità concreta di sostituire nelle tragedie le azioni alle conversazioni, si complimenta con il conte de Lauraguais che col suo gesto ha permesso alla scena francese di rinnovarsi.

Se c'era da rimproverare qualcosa alla scena francese era la mancanza di azione e spettacolarità. Le tragedie erano spesso delle lunghe conversazioni in cinque atti. Come azzardarsi a creare quegli spettacoli pomposi, quei quadri impressionanti, quelle azioni grandi e terribili che, se ben gestite, sono una delle più grandi risorse della tragedia; come portare in scena il corpo sanguinante di Cesare; come far scendere una regina sconvolta nella tomba del suo sposo e farla uscire per mano di suo figlio in mezzo a una folla che nasconde la tomba, il figlio e la madre, e che sfibra il terrore dello spettacolo mettendolo in contrasto con il ridicolo? Solo la vostra cura ha permesso di guarire la scena da questo difetto, e quando si troveranno dei geni che saranno in grado di unire la pompa di uno spettacolo necessario e la vivacità di un'azione tanto terribile, quanto verosimile alla forza dei pensieri e soprattutto alla bella e naturale poesia, senza la quale l'arte drammatica non è niente, sarete Voi, Signore, che la posterità dovrà ringraziare⁶⁹.

La liberazione della scena della Comédie-Française stimola Voltaire a scrivere una nuova tragedia piena d'azione, che

consenta finalmente la *mise en scène*: pompa, spettacolo, frastuono. È *Tancredi*, interpretato da Mlle Clairon, l'ultimo suo grande successo teatrale⁷⁰, perché da allora in poi a Parigi si rappresenteranno più le sue vecchie opere che le nuove⁷¹. Ma anche *Tancredi* diventa occasione di polemiche. Mlle Clairon propone di portare sulla scena un patibolo, Voltaire vede in questa richiesta per lui disgustosa l'influsso della barbara moda inglese, riprende la difesa del gusto e si sfoga coi d'Argental:

Oh miei angeli, ho paura che si corrompa completamente la tragedia con tutte queste pantomime di Mlle Clairon. Credetemi, una stanza tappezzata di nero non vale dei versi dolci e ben fatti. Solo chi soffre di convulsioni si rotola per terra. Ho gridato quarant'anni per avere più spettacolo, apparato, azione tragica, *ma domandavo aqua no tempesta*⁷², e poi come può il pubblico francese adottare la barbarie inglese, la violenza inglese, la confessione inglese, l'andamento inglese di una pièce inglese? Poveri francesi, in ogni caso siete nel fango e questo mi irrita. O angeli miei, ripristinate il buon gusto⁷³.

Un mese prima si era rivolto a Mme du Deffand, paladina del buon gusto, affidandosi alla sua influenza.

Mi lamento con tutti di Mlle Clairon, che ha il capriccio di farsi costruire sulla scena un patibolo ammantato di nero, perché è sospettata di essere stata infedele al fidanzato. Questa abominevole immaginazione va bene solo per il teatro inglese. Se il patibolo fosse stato per Fréron⁷⁴, passi; ma per la Clairon non lo tollero davvero. È proprio una bella idea quella di voler trasformare il palcoscenico francese in una *Place de Grève*⁷⁵. So benissimo che le nostre tragedie sono solo per la maggior parte delle conversazioni abbastanza insipide e che finora abbiamo mancato di azione e di macchine teatrali, ma che macchine teatrali sarebbero, per una nazione civile, un patibolo e gli assistenti del boia? Signora, rivolgo a voi le mie lamentele perché avete gusto e vi prego di gridare a gran voce contro questa barbarie. Ecco, finita la mia lettera, vado a vedere i miei granai e le

mie stalle, vi porgo i miei teneri rispetti e vi amo ancor più del mio grano e del mio vino⁷⁶.

Il tema del gusto attraversa l'intero carteggio tra Voltaire e Mme du Deffand, è il grande motivo del loro sodalizio, anche se la loro visione dell'esistenza non era la stessa. Grande signora aristocratica legata alla vita di corte e alle grandi casate principesche, Mme du Deffand dopo una tumultuosa giovinezza nella società elegante e spregiudicata della reggenza, diventata precocemente cieca, passa la vita seduta nella sua poltrona del salotto di rue Saint-Dominique a farsi leggere e a conversare, rimpiangendo un passato e un modo di vivere colto, elegante, educato e mondano per lei irrecuperabili. Voltaire invece, unico dei *philosophes* da lei accettato e orgoglioso dell'amicizia con una signora del suo rango sociale e intellettuale, era il contrario di un nostalgico. Fortemente ancorato al presente, critico ma concreto, attivo e impegnato nel migliorare il mondo, del passato non voleva perdere il meglio e si impegnava attivamente per mantenerlo. Il gusto, nella vita come nella letteratura, era il meglio del secolo di Luigi XIV che lui avrebbe voluto trionfasse anche nel secolo di Luigi XV⁷⁷.

¹ A Mme Denis, 10.9.1749 (Best. D4015).

² A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 23.9.1749 (Best. D4024).

³ A Nicolas-Charles-Joseph Trublet, 23.9.1749 (Best. D4026).

⁴ A François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, 14.10.1749 (Best.

D4037).

⁵ A Federico II, re di Prussia, 15.10.1749 (Best. D4039).

⁶ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, e Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, contessa d'Argental, 8.10.1749 (Best. D4033).

⁷ A Mme Denis, 5.10.1749 (Best. D4032).

⁸ A Claude-Henri de Fusée de Voisenon, 4.9.1749 (Best. D4010).

⁹ A Federico II, re di Prussia, 31.12.1749 (Best. D4081).

¹⁰ R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, Oxford-Paris, Voltaire Foundation-J. Touzot, 5 voll., 1985-1994, vol. I, p. 620.

¹¹ «Qui? Le public! Ce fantôme incostant, / Monstre à cent voix, Cerbère dévorant, / Qui flatte et mord, qui dresse par sottise / Une statue, et par dégoût la brise?», *La Vie de Paris et de Versailles. Épître à Mme Denis, nièce de l'auteur* (1749), in OCV, vol. 31B, 1992-1994, p. 285.

¹² La corrispondenza tra i due era iniziata quando ancora regnava il padre, Federico Guglielmo I. Nel 1740, alla morte del padre, Federico divenne re e scrisse a Voltaire: «Non vediate in me, vi prego, soltanto un cittadino zelante, un filosofo un po' scettico, ma un amico veramente fedele. Per Dio, scrivetemi in quanto uomo, e disprezzate insieme a me i titoli, i nomi e tutto lo sfarzo esteriore». Voltaire decise di chiamare il nuovo re, anziché *Votre Majesté, Votre Humanité*. Cfr. J. Brenner, *Préface*, in *Mémoires pour servir*, cit., p. 11.

¹³ Voltaire, *Mémoires pour servir*, cit., p. 55.

¹⁴ Maupertuis, vedi cap. I, nota 117. Jean-Baptiste de Boyer, marchese d'Argens (1704-1771), scrittore e filosofo; Julien Offray de La Mettrie (1709-1751), medico e filosofo; Algarotti, vedi cap. I, nota 122.

¹⁵ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, e Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, contessa d'Argental, 24.7.1750 (Best. D4174).

¹⁶ Voltaire, *Mémoires pour servir*, cit., p. 55.

¹⁷ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 28.10.1752 (Best. D5048).

¹⁸ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, Paris, Hachette, 1890.

- ¹⁹ Cfr. N. Elias, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980, p. 139.
- ²⁰ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 2018, p. 131.
- ²¹ L.-S. Mercier, cit. in E. Rufi, *Le Rêve laïque de Louis-Sébastien*, cit., p. 102.
- ²² Negli *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) e nel *Discours de la poésie dramatique* (1758).
- ²³ Cfr. P. Frantz, *L'Esthétique du tableau*, cit.
- ²⁴ *Le Paradoxe sur le comédien* è un saggio sul teatro sotto forma di dialogo, scritto da Diderot tra il 1773 e il 1777 e pubblicato postumo nel 1830. Secondo Diderot, che si oppone in questo all'opinione dei suoi contemporanei, ma anticipa alcune moderne teorie sul lavoro dell'attore, l'interprete migliore è colui che è capace di esprimere un'emozione che non sente. Ecco il paradosso: «meno si sente, più si fa sentire». Diderot svela che l'attore non è un passivo imitatore che basa la sua arte sulla sola sensibilità, ma un artista che deve studiare, controllare la propria personalità e affidarsi nell'interpretazione alla razionalità, che gli potrà permettere di ottenere risultati costanti.
- ²⁵ Voltaire, *Préface de l'édition de Paris à Les Scythes*, in OCV, vol. 61B, *Théâtre 1766-1767*, 2012, pp. 352-353.
- ²⁶ R. Pomeau, *La Religion*, cit., p. 251.
- ²⁷ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, novembre 1752 (Best. D5075).
- ²⁸ Voltaire, *Mémoires pour servir*, cit., p. 59.
- ²⁹ Federico II, re di Prussia, ad Algarotti, 12 settembre 1749, cit. in M. Fumaroli, *Quand l'Europe parlait Français*, Paris, de Fallois, 2001, p. 211.
- ³⁰ A Jean Le Rond d'Alembert, 25.4.1760 (Best. D8872).
- ³¹ A Marc-Pierre de Voyer, conte d'Argenson, 20.2.1754 (Best. D5682).
- ³² Mme Denis, nata Marie-Louise Mignot nel 1712, era una delle due nipoti di Voltaire, figlie di sua sorella Marie-Catherine Arouet, morta nel 1726. Sposò nel 1738 Charles-Nicolas Denis e rimase vedova sei

anni dopo a trentadue anni. Aveva diciott'anni meno dello zio e gli sopravvisse dodici anni.

³³ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 12.9.1760 (Best. D9222).

³⁴ A Marie-Ursule de Klinglin, contessa di Lutzelbourg, 24.3.1755 (Best. D6214).

³⁵ Si tratta di lettere di sottomissione alla bolla *Unigenitus* contro il giansenismo che nel 1713 l'arcivescovo di Parigi richiedeva ai moribondi in cambio dell'assoluzione; era richiesta principalmente ai parigini sospettati di essere giansenisti. Voltaire li usa come metafora per indicare il suo desiderio di autonomia intellettuale.

³⁶ A Louise-Dorothee von Meiningen, duchessa di Saxe-Gotha, 25.3.1755 (Best. D6218).

³⁷ La guerra dei Sette anni durò dal 1756 al 1763. In seguito a un ribaltamento di alleanze vide la Francia alleata con l'Austria e la Spagna contro Prussia, Inghilterra e Russia e fu nello stesso tempo guerra continentale (per il dominio della Slesia, contesa da Austria e Prussia) e marittima e coloniale (per il possesso delle colonie indiane e americane, contese da Francia e Inghilterra). Winston Churchill è stato uno dei primi a definire la guerra dei Sette anni come la prima guerra mondiale. Cfr. W. Churchill, *History of the English-Speaking Peoples*, London, Cassel, 4 voll., 1956-1958, vol. 3, *The Age of Revolution*, 1957.

³⁸ A Charlotte-Sophie von Altenburg, contessa Bentinck, 9.9.1758 (Best. D7852).

³⁹ A Marie-Ursule de Klinglin, contessa di Lutzelbourg, 4.6.1757 (Best. D7280).

⁴⁰ G. Macchia, *Voltaire. Le idee contro gli idoli*, cit., p. 516. Quando Voltaire scrive il racconto filosofico *Candide* è in corso la guerra dei Sette anni, l'anno prima i francesi erano stati sconfitti dai prussiani a Rossbach, assassini, stupri, fucilazioni, massacri sono all'ordine del giorno. «Si parla di pace e si copre la terra di soldati» (Best. D8276). Le nazioni europee si fanno la guerra come bestie feroci. *Candide*, arruolato con astuzia dai reclutatori del re dei bulgari, la cui armata somiglia stranamente a quella del re di Prussia, è costretto ad assistere,

tremante «come un filosofo» che non ha niente del soldato valoroso, ad una «eroica carneficina»; fugge passando «su mucchi di morti e di morenti» e nella sua fuga non scopre che villaggi in rovina o in cenere. Tra tante stupidità e disgrazie come potrebbe ancora credere all'ottimismo leibniziano che gli ha insegnato il suo tutore Pangloss?

⁴¹ Voltaire aveva cominciato a interessarsi alla filosofia di Leibniz nel 1736 tramite gli scritti di Christian Wolff (1679-1754) inviatigli da Federico II. Nel 1739 il leibniziano König, arruolato da Mme du Châtelet in qualità di *valet-geomètre*, converte la signora di Cirey al sistema leibniziano delle monadi. Voltaire protesta, trova in Leibniz l'immaginazione metafisica di quei cartesiani di cui già nelle *Lettres philosophiques* aveva deriso «i romanzi» e resta fedele all'empirismo inglese di Locke. Mme du Châtelet pubblica le *Institutions de physique* (1740) riviste da König; Voltaire alle vacuità germaniche oppone la *Métaphisique de Newton* (1740). Si raggiunge la verità solo ragionando sull'esperienza, lezione di Newton, lezione di *Candide*. Nel 1739, dopo aver letto la *Teodicea* di Leibniz in cui veniva teorizzato il migliore dei mondi, Voltaire aveva scritto: «Detto tra di noi, la metafisica non è che un giochetto mentale: è il paese dei romanzi; tutta la *Teodicea* di Leibniz non vale un'esperienza di Nollet [fisico sperimentale]», a Roland Puchot des Alleurs, 13.3.1739 (Best. D1936). Cfr. R. Pomeau, *Introduction à Candide*, Paris, Nizet, 1989, pp. 7-81.

⁴² Th.W. Adorno, *Dialettica negativa* (1966), Torino, Einaudi, 1970, p. 326.

⁴³ R. Pomeau, *La Religion*, cit., pp. 310-311.

⁴⁴ A Jacques-Abram-Elie-Daniel Clavel de Brenles, 18.2.1755 (Best. D6171).

⁴⁵ Wagnière, *Additions au Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de l'Henriade*, in Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire et sur ses ouvrages*, 2 voll., Paris, Aimé André, 1826, vol. I, pp. 48, 49, 51.

⁴⁶ Nel giugno 1760 Rousseau inviò a Voltaire una lettera di definitiva rottura. «Io non vi amo affatto, Signore; voi mi avete fatto tutto il male al quale più ero sensibile, voi a me, vostro discepolo e vostro ammiratore. Voi avete mandato in rovina Ginevra al prezzo dell'asilo

che vi avete ricevuto; voi avete allontanato da me i miei concittadini al prezzo degli applausi che io tra loro ho prodigato a voi; siete voi che rendete insopportabile il soggiorno nel mio paese; siete voi che mi farete morire in terra straniera, privato di tutte le consolazioni dei morenti e gettato come massimo onore in una strada mentre, “vivo o morto”, tutti gli onori che un uomo possa aspettarsi vi accompagneranno nel mio paese. Io vi odio, alla fine voi l’avete voluto: ma io vi odio in quanto uomo ancora più degno di amarvi se l’aveste voluto. Di tutti i sentimenti di cui il mio cuore era intriso per voi non resta che l’ammirazione che non si può rifiutare al vostro bel genio, e l’amore dei vostri scritti. Se non posso onorare in voi che i vostri talenti non è colpa mia. Io non mancherò mai al rispetto che devo loro né ai comportamenti che questo rispetto esige. Addio Signore», Rousseau a Voltaire, 17.6.1760 (Best. D8986).

⁴⁷ Quando uscì l’*Émile*, nel 1762.

⁴⁸ A Nicolas-Claude Thieriot, 24.12.1758 (Best. D7995). Charles de Brosses, conte di Tournay (1709-1777), presidente del Parlamento di Digione, divenne celebre come narratore, nell’Ottocento, grazie al diario epistolare del suo viaggio in Italia del 1739-1740, pubblicato postumo nel 1836.

⁴⁹ A Pierre-Robert Le Cornier de Cideville, 29.6.1759 (Best. D8375).

⁵⁰ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 12.1.1759 (Best. D8040).

⁵¹ Voltaire, *Mémoires pour servir*, cit., p. 78.

⁵² Nel maggio 1759 Voltaire ottiene dal ministro Choiseul la conferma dei vecchi privilegi nobiliari di cui godevano le sue terre in materia fiscale. «Sapete che il re mi ha dato il permesso ufficiale di conservare le mie terre nei loro antichi privilegi? E questi privilegi consistono nel non pagare assolutamente niente, nell’essere perfettamente libero»: a Pierre-Robert Le Cornier de Cideville, 18.6.1759 (Best. D8375). Per Choiseul vedi cap. II, nota 55.

⁵³ A Marie-Elisabeth de Dompierre de Fontaine, 27.2.1761 (Best. D9655).

⁵⁴ «Uno dei capolavori del Settecento francese e forse il capolavoro di

Voltaire, ove egli ebbe modo di apparire nei suoi tanti volti e nella sua prorompente azione», G. Macchia, *Voltaire. Le idee contro gli idoli*, cit., p. 505.

⁵⁵ I protettori politici di Voltaire erano soprattutto due. Il primo è Étienne-François, conte di Stainville, duca di Choiseul (1719-1785), ambasciatore di Francia a Roma (1753-1757) e a Vienna (1757-1758), ministro di Luigi XV dal 1758. Dopo aver ottenuto il favore di Mme de Pompadour, favorita del re, e diversi incarichi, tra cui il ministero degli Esteri durante la guerra dei Sette anni, con la morte della Pompadour e l'avvento di Mme du Barry, che gli era ostile, il ministro verrà destituito nel dicembre 1770. Il secondo protettore politico è Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis, duca di Richelieu (1696-1788). Coetaneo e amico di gioventù di Voltaire che nelle sue lettere lo chiama «mon héros», discendente per parte di madre del celebre cardinale e figlioccio di Luigi XIV, generale, uomo di corte, libertino, seduttore, due volte vedovo e tre volte marito (la terza volta a 84 anni), accademico di Francia (1720), ambasciatore a Vienna (1725), governatore di Languedoc (1738-1755), primo *Gentilhomme de la Chambre* (1743), conquistatore di Minorca (1756), invisito a Mme de Pompadour e amatissimo da Mme du Barry, fu un uomo molto noto, molto influente e molto ascoltato da Luigi XV, anche se non riuscì mai a diventare primo ministro.

⁵⁶ A Pierre-Joseph Thoulhier d'Olivet, 4.11.1761 (Best. D10133).

⁵⁷ Wagnière, *Additions*, cit., vol. I, p. 92.

⁵⁸ Voltaire, *Lettre XII à M. d'Alembert* (5.4.1765), in *Œuvres complètes de M. de Voltaire*, Aux Deux-Ponts, Sanson et cie, 1792, t. 98, p. 23.

⁵⁹ Al barone Grimm, 29.10.1760 (Best. D9365).

⁶⁰ A Jean Le Rond d'Alembert, 21.5.1760 (Best. D8926).

⁶¹ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 12.9.1760 (Best. D9222).

⁶² *Persiflage* è un neologismo creato nel Settecento francese per indicare un modo particolare di ironizzare e ridicolizzare, tipico dei *petits maîtres* dei salotti mondani parigini e, per altre ragioni, dei *philosophes*. Consisteva nel pronunciare scherzosamente cose serie e seriamente cose

frivole, nel dire a qualcuno o di qualcuno cose lusinghiere in una maniera così raffinata da apparire sincera e nello stesso tempo lasciar intendere il contrario. Il successo del *persiflage* nel secolo dei Lumi (la parola compare la prima volta nel 1734 e scompare con la Rivoluzione) è tale che all'estero fu visto come lo stile tipicamente francese e la Francia come la nazione del *persiflage*. Mercier dedica al neologismo un capitolo del suo *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, vol. I, p. 384. Cfr. É. Bourguinat, *Persifler au siècle des Lumières*, Paris, Creaphis éditions, 2016.

⁶³ Jean-Antoine Houdon (1741-1828), autore della celebre statua di Voltaire seduto (1781), conservata nel foyer della Comédie-Française. Prima di lui, nel 1776 Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) aveva creato, su iniziativa dei *philosophes*, la statua di Voltaire nudo, oggi conservata al Louvre (vedi cap. III, par. 6, in particolare pp. 122-123).

⁶⁴ R. Pomeau, *Introduction à Candide*, cit., p. 7.

⁶⁵ Secondo la tradizione, il gelso sarebbe sopravvissuto fino al 1758, quando fu tagliato per farne reliquie.

⁶⁶ R. Pomeau, *Voltaire et Shakespeare: du Père justicier au Père assassiné*, in «Littératures», 9, printemps 1984, *Mélanges offerts au Professeur René Fromilhague*, pp. 99-106.

⁶⁷ Voltaire, *Notebooks 2*, cit., pp. 519-520.

⁶⁸ L'uso delle *banquettes* si era diffuso non solo fuori Parigi ma anche fuori dalla Francia. In *Poesia e verità*, Goethe ricorda la sua esperienza di spettatore bambino quando il nonno a Francoforte lo aveva iniziato al teatro: «Quello che facilitava molto la mia frequenza a teatro era che il mio biglietto, di mano del sindaco, mi apriva la via a tutti i posti e quindi anche a quelli di proscenio. Questo, secondo la moda francese, era molto profondo e circondato ai due lati da sedili che, limitati da una piccola barriera, erano distribuiti in parecchie file uno dietro l'altro, in modo che i primi posti erano di poco rialzati sul palcoscenico. Tutt'insieme era ritenuto un particolare posto d'onore: di solito ne fruivano solo gli ufficiali, sebbene la vicinanza degli attori togliesse, non voglio dire tutta l'attenzione, ma in un certo senso tutto il piacere. Io vidi coi miei occhi e feci anche esperienza di quell'uso o abuso di cui si

lagnava tanto Voltaire. Quando a teatro molto pieno e per esempio al tempo del passaggio di truppe, ufficiali d'alto grado aspiravano a quel posto d'onore, che però di solito era già occupato, si disponevano alcune file di banchi e di sedie del proscenio sulla scena stessa, e agli eroi e alle eroine non rimaneva che rivelare i loro segreti in uno spazio molto ristretto fra le uniformi e le decorazioni. Io stesso vidi rappresentare l'*Ipermestra* [di Lemierre, 1758] in queste condizioni», J.W. Goethe, *Poesia e verità*, terzo libro, in Id., *Opere*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1956, p. 661.

⁶⁹ Voltaire, *Épître dédicatoire du traducteur de l'Écossaise à M. le comte de Lauraguais*, in OCV, vol. 50, 1760, 1986, pp. 343-346.

⁷⁰ *Tancredi*, tragedia in 5 atti e in versi, dedicata a Mme de Pompadour, viene rappresentata alla Comédie-Française il 3 settembre 1760. La scena è a Siracusa, nel 1005. Sulla composizione di *Tancredi*, cfr. la lettera ai coniugi d'Argental del 18 giugno 1759 (Best. D8363). «Sono le corde e le pulegge che fanno muovere la macchina; bisogna che esse funzionino, sono d'accordo; ma bisogna che la macchina sia brillante, pomposa, che tutto interessi, che il cuore sia lacerato, che scorrano le lacrime, che un grande e tenero interesse non dia tempo agli spettatori di riflettere e che essi pensino alle pulegge solo dopo essersi asciugati le lacrime. Mio dio che piacere quando ho saputo che il teatro era stato ripulito di quei giovani incipriati, vestiti di bianco, con la parrucca da rinoceronte e da uccello reale! Ridevo felice tappezzando la scena di scudi e di gonfaloni. C'era un non so che di ingenuo e di vero in questa cavalleria che mi piaceva molto, e siate certi che se le mie idee verranno eseguite la pièce ne guadagnerebbe molto». Nel settembre 1759, in un'altra lettera ai d'Argental (Best. D8471), Voltaire scrive: «La sostanza della pièce è una donna virtuosa e appassionata, convinta di un crimine che non ha commesso, salvata dal supplizio dal suo amante che la crede colpevole, disprezzata da colui che l'ha salvata, e per il quale lei aveva fatto di tutto, più disperata di vedersi sospettata dal suo amante che afflitta di essere condotta al supplizio; alla fine il suo amante muore tra le sue braccia, riconoscendo la fedeltà dell'amata solo dopo aver ricevuto il colpo mortale da lui cercato non potendo sopravvivere al crimine di una donna che adorava».

⁷¹ Un'interessante testimonianza di Marmontel, suo ospite nel 1760, mostra come l'andamento dell'azione fosse la cosa che più importava a Voltaire nella nuova tragedia: «Aveva appena terminato *Tancrède*. La lessi e tornando con il viso bagnato di lacrime gli dissi che non aveva fatto mai niente di più interessante. “Le vostre lacrime”, rispose, “mi lusingano, ma nell'andamento dell'azione non avete avvertito nessun intoppo?”», *Mémoires de Marmontel*, Paris, 1804, vol. II, p. 230.

⁷² In italiano nel testo.

⁷³ Al conte e alla contessa d'Argental, 15.12.1760 (Best. D9461).

⁷⁴ Élie-Catherine Fréron (1719-1776), giornalista bretone, cattolico, creò nel 1754 «L'année littéraire», rivista reazionaria, anti-illuminista, molto diffusa in tutta Europa. Critico perfido e intelligente, fu nemico accanito dei *philosophes* e in particolare di Voltaire di cui è famoso l'epigramma: «L'altro giorno, in fondo a una valle, un serpente ha punto Élie Fréron. Pensate cosa è successo... Fu il serpente che crepò».

⁷⁵ Era la piazza dove si erigeva il patibolo per l'impiccagione, mentre solo i nobili venivano decapitati.

⁷⁶ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 27.10.1760 (Best. D9353).

⁷⁷ Su Voltaire e Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, cfr. l'analisi di B. Craveri, *Madame du Deffand e il suo mondo*, Milano, Adelphi, 1982, p. 277.

III.

Shakespeare risorto diventa un rivale (1760-1778)

1. La guerra dei Sette anni, gli inglesi celebrano Shakespeare, Voltaire difende il gusto e la Francia

Sul piano politico il 1759 è un anno orribile per la Francia che in America e in India viene sconfitta dagli inglesi, sempre più padroni dei mari. Il 18 ottobre viene presa Québec. Voltaire, che come tutti i *philosophes* era contrario alla guerra e alla politica di Luigi XV e aveva sempre considerato sterile e inutile la colonizzazione del Canada, «un paese coperto di nevi otto mesi l'anno, abitato da barbari, orsi e castori», dà provocatoriamente una festa a Ferney e scrive a Mme du Deffand:

Abbiamo avuto l'intelligenza di stabilirci in Canada, in mezzo alle nevi, tra orsi e castori, dopo che gli Inglesi hanno popolato con le loro fiorenti colonie quattrocento leghe dei più bei paesi della terra e, come se non bastasse, veniamo cacciati anche dal nostro Canada. Di tanto in tanto costruiamo ancora qualche vascello per gli Inglesi, ma li costruiamo male e quando si degnano di catturarli, si lamentano che diamo loro dei cattivi velieri¹.

In Inghilterra intanto, contemporaneamente alle vittorie militari, risorge la coscienza della propria forza e l'amore per la propria cultura. Poiché si pensava che la lingua inglese giunta al suo apogeo fosse entrata in declino a causa della costante

contaminazione con gallicismi, nel 1755 l'intellettuale inglese Samuel Johnson aveva pubblicato *A Dictionary of the English Language*, noto anche semplicemente come *Johnson's Dictionary*². Lo aveva composto da solo nel giro di nove anni. Fissava la lingua, che fu poi riconosciuta come «buon inglese», e le regole ortografiche, spesso trascurate anche dai gentiluomini. L'influsso del *Dizionario* è stato travolgente. Nella seconda metà del XVIII secolo ogni famiglia inglese istruita ha avuto, o ha potuto almeno consultare, il grande libro. Se ne è consolidato l'uso in così breve tempo che bastava chiedere «il Dizionario» per vedersi subito recapitare quello di Johnson e nessun altro. «Si chiedeva il Dizionario con la stessa naturalezza che si usava per chiedere la Bibbia»³. La sua influenza non si è limitata alla sola area anglosassone, il dizionario è servito anche come modello per i lessicografi stranieri. Sfidando l'Académie Française, che aveva avuto a disposizione quarant'anni e quaranta studiosi per completare il *Dictionnaire de l'Académie Française*, Johnson afferma: «Ecco la proporzione. Vediamo, quaranta per quaranta fa milleseicento. Allora come tre sta a milleseicento, così un Inglese sta ad un Francese»⁴. Nella sua monumentale biografia di Johnson, considerata un capolavoro della cultura inglese, Boswell scrive trent'anni dopo: «Il mondo contemplò con stupore una così stupenda opera realizzata da un uomo solo, mentre in altre nazioni si era pensato che tali imprese erano possibili solo per accademie al completo»⁵. Samuel Johnson, da tutti chiamato il Dottor Johnson, diventa allora una celebrità⁶.

Mentre l'Inghilterra si sentiva sempre più forte, i successi inglesi e l'andamento della guerra alimentavano l'insicurezza francese anche di chi, come Voltaire, era pacifista. Se l'Inghilterra era in ascesa in tutti i campi, la Francia era politicamente e militarmente in decadenza. L'unica cosa che le restava, l'unica

traccia della sua antica gloria erano, secondo Voltaire, la cultura e la lingua, e andavano strenuamente difese:

Quello che fa il grande merito della Francia, il suo solo merito, la sua unica superiorità, è un piccolo numero di geni sublimi o amabili, che fanno sì che si parli francese a Vienna, a Stoccolma e a Mosca. I vostri ministri, i vostri intendenti, i vostri alti funzionari non hanno niente a che fare con questa gloria⁷.

La nazione è stata varie volte più infelice di adesso, ma non è mai stata così mediocre⁸.

Il 16 gennaio del 1760, in una lettera a George Keate – giovane amico inglese dalla «vita piacevolmente oziosa di dilettante colto»⁹, che aveva conosciuto a Ginevra e con cui intesseva una fitta corrispondenza – Voltaire riafferma la sua ammirazione per gli inglesi, «popolo di guerrieri e di filosofi», ma ribadisce il consueto giudizio su Shakespeare:

Io sono vostro amico, è vero, perché siete un uomo senza pregiudizi, un uomo di tutti i paesi. Se non avessi scelto come luogo del mio ritiro il libero cantone di Ginevra vivrei certamente nel libero regno d’Inghilterra perché, benché io non ami le mostruose irregolarità di Shakespeare pur ammirando nelle sue pièce qualche tratto vivo e perfetto, sono sicuro che non esiste nessuno al mondo che veneri più di voi i vostri buoni filosofi, la folla dei vostri autori e da trent’anni io sono il discepolo della vostra maniera di pensare. La vostra nazione è nello stesso tempo un popolo di guerrieri e di filosofi. Voi siete attualmente all’apice della gloria in ciò che concerne gli affari pubblici; ma io non so se avete preservato la reputazione di cui godeva la vostra isola in ciò che concerne la letteratura quando vivevano Addison, Congreve, Pope, Swift. Tuttavia non potete essere così in basso come siamo noi. La povera Francia non ha al momento né marina, né denaro, né reputazione, né ingegno. Siamo a secco di tutto¹⁰.

Il 16 aprile del 1760, in una seconda lettera a Keate, Voltaire insiste sulla irrappresentabilità di Shakespeare:

Non voglio litigare con voi a causa di Shakespeare; sono d'accordo con voi, la natura ha fatto molto per lui; gli ha dato tutti i suoi diamanti, ma il suo secolo non permise che fossero levigati. Cosa m'importa che un autore tragico abbia del genio se nessuna delle sue pièce può essere rappresentata in alcun paese del mondo? [...] Nessuno sente più di me i bei passi che si trovano qua e là in Shakespeare; ma vi dirò con Pope che non bastano un naso e un mento per fare un bel viso, ci vuole un insieme regolare... Io non potrei sopportare la mescolanza di tragico e di ridicolo, mi sembrerebbe mostruoso.

La lettera si conclude però amabilmente, con una visione tollerante e relativista:

D'altronde, io non vi dò il mio punto di vista in quanto è buono, ma in quanto è mio; io vi espongo il mio gusto, come Dio me lo ha dato; siamo tutti a tavola, ognuno mangia e beve quel che gli piace; io non litigherò col mio vicino se a lui piace il bue e a me il montone¹¹.

Voltaire temeva che l'eccessivo riconoscimento di Shakespeare ne avrebbe fatto un modello universale che avrebbe corrotto e imbarbarito anche il teatro francese, come mostrava l'episodio della Clairon in *Tancredi*.

Che dite della Clairon che voleva un patibolo sulla scena? Amico mio, bisogna vincere gli Inglesi, non imitare la loro barbara scena. Studiamo la loro filosofia, calpestiamo come loro gli infami pregiudizi, cacciamo i gesuiti e i lupi, evitiamo di combattere stupidamente la gravità e i vaccini, apprendiamo a coltivare la terra, ma guardiamoci bene dall'imitare il loro selvaggio teatro¹².

In ambito estetico Voltaire era ossessionato dall'assenza di gusto quanto in ambito religioso lo ripugnava la superstizione. Annota nel *Traité sur la tolérance*: «La superstizione sta alla religione come l'astrologia all'astronomia, è la figlia molto folle di una madre molto saggia. Queste due figlie hanno a lungo soggiogato la terra»¹³. Come la purezza divina dell'Essere Supremo si

opponeva alla superstizione, ai sentimenti e alle pratiche della devozione popolare, l'estetica doveva mirare alla purezza e alla perfezione delle norme classiche. Ogni tradimento di questo incrollabile principio suscitava la sua ira. E poiché il gusto era una prerogativa legata alla monarchia e alla tradizione francese, adesso la difesa del gusto da aristocratica diventa nazionale, acquista una valenza patriottica. Quando cominciano ad arrivare le notizie delle sconfitte militari in America e in India, Voltaire abbandona l'ambivalenza e i toni tolleranti su Shakespeare, per buttarsi in una polemica destinata a diventare guerra che sarebbe durata fino alla fine della sua vita. Il «lupo magro di Cirey», come lo aveva chiamato Desfontaines, si mostrava formidabilmente armato per la lotta¹⁴.

La questione scoppia in piena guerra dei Sette anni, nell'ottobre del 1760 – anno in cui Montréal si arrende agli inglesi –, quando sul «Journal encyclopédique», periodico che svolgeva un importante ruolo di mediazione tra Inghilterra, Germania e Francia, veniva considerato portavoce delle idee nuove ed era molto letto dagli intellettuali francesi¹⁵, escono in traduzione alcuni scritti anonimi inglesi dove Shakespeare, comparato a Corneille, appariva per la prima volta in una luce del tutto nuova¹⁶. Fino ad allora era sempre stato giudicato, anche dagli stessi inglesi, uno scrittore geniale ma arcaico, che aveva preceduto la grande civiltà dell'epoca classica francese radicata nel Rinascimento italiano. Si scusavano i suoi difetti perché non aveva avuto la fortuna di conoscere la cultura e il gusto del *Grand Siècle*. Ma negli articoli pubblicati dal «Journal encyclopédique», quelli che fino ad allora erano considerati dei difetti si tramutano in qualità. Gli inglesi, che grazie alle vittorie sui mari e alla politica imperialista dell'incorruttibile ministro Pitt¹⁷ stavano vivendo un momento di orgoglio nazionale, si identificavano

ormai con fierezza nella propria tradizione culturale, elisabettiana e shakespeariana, liberandosi così delle regole e dei pregiudizi estetici francesi. Nel confronto con Corneille, Shakespeare ottiene per la prima volta il primato. Corneille – si legge nella traduzione del giornale inglese –, per rientrare nelle regole e per imitare gli antichi, cadeva spesso nell'uniformità, mentre Shakespeare, che non seguiva modelli prestabiliti, con la varietà dei suoi soggetti riproduceva la molteplicità del mondo.

Sebbene Corneille sia molto elevato, pieno di eloquenza maschile e abbondi in sentenze e in massime profonde, cosa in cui uguaglia lo stesso Tacito, tuttavia si cercherebbe inutilmente in lui il fondo inesauribile d'una immaginazione ugualmente patetica e sublime, fantastica e pittoresca, tenebrosa e gaia, e quella varietà prodigiosa di caratteri, tutti così ben definiti e così ben contrastati che non c'è uno solo dei loro discorsi che si possa trasportare dall'uno all'altro; talenti che sono caratteristici di Shakespeare e nei quali egli sorpassa tutti gli altri poeti. Egli è, per così dire, lo specchio della Natura, in cui tutti i tratti dell'anima umana si riflettono così perfettamente, come quelli del volto si riproducono sul vetro degli specchi.

Nelle trame delle tragedie di Corneille c'è una sensibile uniformità nei principali caratteri e negli intrighi delle sue pièce; così, per esempio, la lotta tra la passione amorosa e l'amore filiale è il soggetto della disgrazia del Cid; e la lotta tra l'amore per la patria e la tenerezza privata è il soggetto della tragedia *Horace*. Chimena nel *Cid* sollecita il re a vendicare l'assassinio di suo padre ucciso dal suo amante Rodrigo; e in *Horace* un fratello uccide la sorella che piange un nemico della sua patria e il padre esegue l'assassinio. Invece, poiché tutte le tragedie di Shakespeare ruotano su soggetti del tutto differenti gli uni dagli altri, non è possibile trovare la minima somiglianza tra le trame di *Re Lear*, *Amleto*, *Otello*, *Giulio Cesare* e *Romeo*. La sventura di *Re Lear* si basa sulle disgrazie di un padre; quella di *Amleto* su quelle di un figlio; quella di *Otello* su quelle d'un pari geloso; quella di *Giulio Cesare* su quelle dei cittadini oppressi; e *Romeo* è in preda ad un amore infelice [...]. Shakespeare ha troppa genialità per assoggettarsi alle regole teatrali, alle quali Corneille si sarebbe meno asservito se fosse stato un grande genio.

Shakespeare è stato incontestabilmente un grande genio poetico, e Corneille un eccellente poeta drammatico¹⁸.

Era la prima volta che Corneille veniva esplicitamente considerato inferiore a Shakespeare e che Shakespeare veniva esaltato non più soltanto come autore dotato di qualità geniali ma come genio. Voltaire capisce d'un tratto che l'Inghilterra, riconoscendosi in Shakespeare e considerandolo superiore a Corneille, si stava riscattando dalla supremazia culturale francese e che lo stesso poteva avvenire in tutta Europa. Una posizione che, se accettata, rischiava di mettere in crisi non solo il dominio culturale dei francesi, che durava dal *Grand Siècle*, ma anche il proprio ruolo personale di autore drammatico più rappresentato e famoso del tempo, erede e rappresentante della tradizione del secolo di Luigi XIV. Voltaire avverte lo stesso disagio, la stessa vertigine per la fine di un mondo che Choiseul, il quale da più di un anno dirigeva la politica estera francese, gli aveva manifestato pochi mesi prima in una lettera.

È poco importante per un regno e per la sua storia che siano ministri Pietro o Paolo e le amanti Giovanna o Margherita, ma quando non si è un folle o il più incosciente degli uomini si deve tremare all'idea di contribuire a distruggere ciò che i cardinali Richelieu e Mazzarino, insieme a M. d'Avaux¹⁹, hanno costruito, che per sessant'anni è stato sostenuto da Luigi XIV e che ha contribuito ai successi del suo regno e al lustro della sua nazione. Bisogna essere estremamente presuntuosi per immaginare che al sistema di questi grandi uomini si sostituirà un sistema equivalente. Ecco tuttavia la posizione in cui siamo: cinquanta leghe del Canada, la Slesia e la Prussia in più o in meno non mi inquietano: dolore ai vinti; ma la creazione di un nuovo sistema mi spaventa e mi fa pensare giorno e notte²⁰.

Parlando di «nuovo sistema» Choiseul si riferiva al ribaltamento delle alleanze che aveva prodotto la guerra dei Sette anni²¹ e al

cruciale slittamento della centralità del conflitto dalla terra europea agli oceani che aveva portato all'ascesa e alla supremazia dell'Inghilterra. Ma il timore era lo stesso di Voltaire: la perdita di potere della Francia.

Il 9 dicembre del 1760, dopo aver letto l'articolo del «Journal encyclopédique», Voltaire scrive una lettera a Mme du Deffand²². L'indignazione lo porta a usare, parlando di Shakespeare, un epiteto che in seguito userà spesso: Gille, un attore e personaggio del teatro della Foire, un acrobata, un saltatore, un pagliaccio, un comico, al quale Voltaire guardava con totale disprezzo:

Sono arrabbiato con gli inglesi. Non soltanto mi hanno preso Pondichéry²³, da quel che so, ma hanno appena pubblicato che il loro Shakespeare è infinitamente superiore a Corneille. Il loro Shakespeare, Madame, è infinitamente al di sotto di Gille²⁴.

Voltaire associa la temuta sconfitta di Pondichéry – cioè la perdita del dominio francese sui mari – alla sconfitta di Corneille, la perdita di dominio dei francesi in campo culturale europeo. Da questo momento in Voltaire i toni della polemica diventano pesanti e al giudizio si accompagnano l'ira e il disprezzo, l'insulto e la grossolanità. Il *Riccardo III* viene raccontato a Mme du Deffand con sarcasmo, come se si trattasse di una farsa.

Figuratevi, Madame, che la tragedia di *Riccardo III*, che loro paragonano a *Cinna*, ha nove anni per l'unità di tempo, una dozzina di città e di campi di battaglia per l'unità di luogo, e trentasette avvenimenti principali per l'unità d'azione. Ma questo non è che un'inezia. Nel primo atto Riccardo dice di essere gobbo e puzzolente e che per vendicarsi della natura diventerà un ipocrita e una canaglia. Mentre sta dicendo queste belle cose vede passare un funerale. È quello del re Enrico. Riccardo ferma la bara e la vedova che conduce il convoglio. La vedova grida. Lo rimprovera di aver ucciso il marito. Riccardo le risponde di esserne lieto, perché così lui potrà

più comodamente andare a letto con lei. La regina gli sputa in faccia, Riccardo la ringrazia e afferma che niente gli è caro quanto il suo sputo. La regina lo chiama rospo, brutto rospo, vorrei che il mio sputo fosse velenoso. Ebbene, Madame, uccidetemi se volete, ecco qua la mia spada. Lei la prende. No, non ho il coraggio di ucciderti. Va bene, mi ucciderò da solo. No, non devi ucciderti, perché mi hai trovato carina. Lei seppellisce il marito e i due amanti non parlano più d'amore per il resto della pièce. Non è forse vero che se i nostri portatori d'acqua facessero delle pièce teatrali, le farebbero più oneste? Vi racconto tutto questo Madame perché sono arrivato al colmo. Non è triste che lo stesso paese che ha prodotto Newton abbia prodotto simili mostri e che li ammiri?²⁵

Naturalmente c'era l'orgoglio culturale profondamente ferito, e nel suo punto nevralgico. Ma non solo. Dietro l'accanita difesa del gusto, dietro la singolare contrapposizione tra Shakespeare e Newton, si nascondevano la paura e il rifiuto del disordine, dell'ombra, la diffidenza nei confronti del mondo delle emozioni e dei sentimenti. La stessa paura che impediva a Voltaire di capire Shakespeare, gli impediva di capire anche Dante, a proposito del quale scriverà un anno dopo, in una lettera all'abate Bettinelli:

Apprezzo molto il coraggio con cui avete osato dire che Dante era un folle, e la sua opera un mostro. Eppure, in questo mostro, amo una cinquantina di versi superiori al suo secolo e li preferisco a tutti quei vermiciattoli chiamati sonetti che nascono e muoiono a migliaia oggi in Italia, da Milano a Otranto²⁶.

«Tutta la Divina Commedia ridotta a cinquanta versi!», ha commentato Giovanni Macchia. «Era la conseguenza inevitabile in cui cadeva un limpido ingegno che non accettava ciò che di profondo e a volte di incomprensibile cela la grande poesia, quella di Dante, di Shakespeare, di Milton; innamorato della luce uguale che conduce ogni cosa all'evidenza; un uomo che, come dirà sprezzantemente Baudelaire, non vedeva il mistero in nulla»²⁷.

A partire dal 1760 Shakespeare diventa un rivale minaccioso. La Francia stava perdendo la guerra, ma nessuno finora aveva mai messo in dubbio la sua superiorità culturale. Con la resurrezione di Shakespeare, un barbaro che sembrava definitivamente sepolto in un oscuro passato, l'intero mondo in cui Voltaire aveva creduto minacciava di sgretolarsi. «La Francia sussisterà; ma la sua gloria, la sua felicità, la sua antica superiorità, che ne sarà di tutto questo?»²⁸. Ora che l'Inghilterra ingrandiva il suo impero avanzando nei mari – Choiseul chiamava gli inglesi «i tiranni del mare» –, l'identità della Francia era ancorata a Racine e Corneille. «Amiamo il teatro, è l'unica gloria che ci resta», scrive Voltaire a d'Argental²⁹.

Trent'anni prima, e ancora in aprile nella lettera a Keate, Voltaire aveva insistito sulla comparazione fra le diverse culture, mentre ora, rivolgendosi a tutta Europa, egli sostituisce al confronto, se non proprio una guerra, una feroce competizione, istituendo una gerarchia capace di universalizzare il modello culturale francese e di erigerlo dogmaticamente a unità di misura.

In una lettera del 6 marzo 1760 a suo fratello, Mme Denis si lamenta della crescente ostinazione dello zio:

Mio zio lavora sempre molto. Fa cento cose diverse nello stesso tempo. La sua genialità non si esaurisce. L'età gli ha dato una invincibile caparbia contro la quale è impossibile lottare, è il solo segno di vecchiaia che gli riconosco³⁰.

Ma Voltaire non si sente vecchio e sembra trarre come sempre dalla lotta un motivo di vitalità:

Non ho affatto la rigidità di spirito dei vecchi; sono flessibile come un'anguilla, vivo come una lucertola e lavoro sempre come uno scoiattolo. Appena mi si fa intravedere una stupidità, ne metto subito un'altra al suo posto³¹.

Scrive a Mme du Deffand:

Non sono mai stato meno morto di ora. Non ho un momento libero. I buoi, le vacche, le pecore, i prati, le costruzioni e i giardini mi occupano la mattinata; tutto il pomeriggio è dedicato allo studio; e dopo cena proviamo le commedie che si recitano nel mio piccolo teatro. Questo genere di esistenza fa venire voglia di vivere³².

Ma la situazione politica della Francia continua a provocargli un sentimento di umiliazione.

Voi non sapete, signora, cosa significhi essere francese in un paese straniero. Si porta il peso della propria nazione, la si sente maltrattare continuamente. È una cosa sgradevole: si somiglia a quell'uomo che voleva rinfacciare alla moglie di essere una puttana ma non voleva sentirlo dire dagli altri³³.

2. *Appel à l'Europe: Corneille contro Shakespeare*

In risposta all'articolo del «Journal encyclopédique», un anno dopo, nel 1761, Voltaire fa uscire, anonimo, l'*Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais, ou manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et Paris*. L'anonimato serviva a sfuggire alla magistratura, tanto francese quanto ginevrina. Per ribadire la superiorità culturale della Francia, Voltaire prende la difesa di Corneille contro Shakespeare, usando toni sarcastici e chiamando le nazioni europee a giudicare se fosse migliore il teatro di Londra o quello di Parigi. Il richiamo all'Europa faceva capire che la *querelle* su Shakespeare si era trasformata in una questione di potere.

Due articoli inglesi, di cui abbiamo visto l'estratto nel «Journal encyclopédique», ci insegnano che questa nazione, resa celebre da tante belle opere e da tante grandi imprese, possiede due dei più eccellenti poeti tragici: il primo è Shakespeare, che, ci assicurano, supera di gran lunga Corneille; e l'altro, il tenero Otway, ben superiore al tenero Racine.

Trattandosi in questa disputa di una pura questione di gusto, sembrerebbe che non ci sia nulla da rispondere agli Inglesi. Chi potrebbe impedire a una sola nazione di preferire un poeta del proprio paese a quello di un altro? È impossibile dimostrare a qualsivoglia paese che le sue preferenze vanno nella direzione sbagliata, ma è possibile invece far sì che le altre nazioni giudichino quale sia il teatro migliore tra quello di Parigi e quello di Londra. Ci appelliamo a tutti i lettori, da Napoli a Pietroburgo, e li preghiamo di prendere una decisione.

Non v'è uomo di lettere, sia egli russo, tedesco, spagnolo, svizzero od olandese, che non conosca, ad esempio, *Cinna* e *Phèdre*; mentre sono in pochi a conoscere le opere di Shakespeare e di Otway. È già un buon elemento di prova per un giudizio preliminare, ma nulla di più. Bisogna mettere in tavola le carte per il processo.

La tecnica dell'*Appel* è la stessa dei pamphlet anonimi di poche pagine utilizzata da Voltaire per le sue polemiche contro il clero, particolarmente vivaci negli anni 1760-1768. Lo scopo non era approfondire il problema ma deridere l'avversario. Come negli scritti contro *l'Infame* Voltaire non affrontava questioni metafisiche, ma ridicolizzava tutta la storia santa, il Paradiso terrestre, il serpente tentatore, le figlie di Lot, l'arca di Noè, così anche per attaccare Shakespeare egli sceglie il sarcasmo, la sprezzatura: «volgere in ridicolo è nello stesso tempo più sicuro e più piacevole»³⁴. Per dimostrare l'assenza totale di gusto in Shakespeare, Voltaire inserisce nell'*Appel* il resoconto caricaturale della trama di *Amleto* – grande esempio di *persiflage* – come già aveva fatto con *Riccardo III* nella lettera a Mme du Deffand. Quando Amleto dichiara di voler andare a studiare a Wittenberg, il re lo invita a restare in Danimarca e Amleto si impegna ad obbedire: «il re Claudio ordina che tutti si apprestino a bere al suono del cannone, anche se la polvere da sparo non era stata ancora inventata». Quando Amleto incontra il fantasma del padre che fa cenno di seguirlo e gli amici vorrebbero impedirglielo,

Amleto non li ascolta: «Se ne va dunque con il fantasma, e i due tornano poco dopo insieme a braccetto». Dopo aver ucciso Polonio, «un vecchio rimbambito che dà più i numeri di Amleto»,

il principe andandosene calpesta distrattamente il corpo del vecchio ciambellano e praticamente ci inciampa. [...] La figlia Ofelia, che sembrava anch'essa tendere alla follia, diventa pazza da legare quando viene a conoscenza della morte del padre: accorre con dei fiori e della paglia sulla testa, canta dei vaudeville ed infine si affoga.

Quando Amleto ritorna dall'Inghilterra,

la prima cosa che vede è una coppia di becchini che scavano la tomba di Ofelia. I due sono di spirito assai vivace [...]. Affermano che i manovali sono la più antica stirpe di gentiluomini che esista sulla terra, poiché esercitano il mestiere di Adamo. «Ma Adamo è un gentiluomo?» dice uno dei becchini. «Sì, risponde l'altro, perché è stato il primo a portare le armi» dice il primo. «Senza dubbio, – dice il secondo, – come si potrebbe smuovere la terra senza pala né zappa? Vedi, aveva delle armi, dunque era un gentiluomo».

Nel bel mezzo di questi ameni discorsi e delle canzoni galanti che questi gran signori intonano nel cimitero della parrocchia del palazzo, giunge poi il principe Amleto, con uno dei suoi amici e tutti quanti si mettono ad osservare le teste dei morti che vengono fuori mentre si scava.

Come si spiega – si chiede Voltaire – il piacere che gli inglesi provano a guardare simili tragedie?

I portantini, i mozzi, i cocchieri, i commessi di negozio, i macellai e persino i chierici amano molto gli spettacoli: date loro un paio di combattimenti tra galli, tori o gladiatori, un paio di sepolture, duelli, forche, sortilegi, spiriti e corrono in folla a teatro; e v'è più di un signore che è più curioso del popolo. La borghesia londinese trovò nelle tragedie di Shakespeare tutto quel che può piacere ai curiosi. La gente di corte fu costretta a seguire l'onda: come non ammirare ciò che quasi tutti in città ammiravano? Non vi fu nulla di meglio per ben centocinquant'anni; e

l'ammirazione si fece più forte e divenne idolatria. Un po' di genio, un paio di versi ben riusciti, pieni di forza e naturalezza e che rimangono scolpiti nella memoria e nel cuore anche quando non se ne ha, hanno ottenuto che si perdonasse il resto e così un'opera ha fatto fortuna grazie a qualche dettaglio ben ornato.

La Francia – sostiene ora Voltaire – non ha mai conosciuto l'autentico Shakespeare. La traduzione di de La Place – che quando era uscita lui aveva elogiato – «è infedele e deviante». Voltaire la disconosce e dà un resoconto derisorio del linguaggio originale e degli avvenimenti di *Otello* come aveva fatto per *Amleto*:

Il capitano moro non si astiene dallo strangolare sua moglie mentre lei è a letto; ma le dà un bacio prima di ucciderla: «Forza, dice, muori, puttana!». «Ah, mio Signore, ripudiatemi ma non uccidetemi...». «Muori, puttana!». «Ah, uccidetemi domani, risparmiatemi per questa notte!». «Come tremi, miserabile!». «Soltanto una mezz'ora». «No, quando è fatta è fatta». «Che dica almeno le mie preghiere». «No, è troppo tardi». La strangola. E Desdemona dopo esser stata strangolata ben bene, grida la sua innocenza. Desdemona morta, il Senato richiama Otello. Lo vengono a prendere per condurlo a Venezia, dove sarà giudicato. «Fermatevi, dice, almeno una parola o due..., direte al Senato che un giorno ad Aleppo trovai un Turco col turbante che picchiava un Veneziano, denigrando la Repubblica; presi quel cane di un circonciso per la barba e lo colpì così». Comincia a colpire da solo.

Un traduttore francese, che ci ha regalato le tracce delle migliori opere inglesi, tra cui *Il Moro di Venezia*, per metà in versi e per metà in prosa, non ha tradotto nessuno di questi passi essenziali che abbiamo esposto al giudizio dei lettori. Egli mette in bocca ad Otello le seguenti parole: «Non fa per me quest'arte; è un trucco che detesto / Dite loro che Otello, più amante che assennato, / Geloso e furibondo, benché sposo adorato / Illuso da uno schiavo, e cieco nel suo errore, / Immolò la sua sposa e si trafisse il cuore». Non v'è una sola parola di questo passo nell'originale. L'arte non fa per me è tratto da *Zaire*, ma il resto no³⁵.

Dato il contesto politico e il conflitto in corso, l'*Appel* non passa la Manica e viene interpretato come un atto di guerra. Voltaire è in piena battaglia: subito dopo l'*Appel* promuove presso il suo libraio ginevrino Cramer una monumentale edizione del teatro di Corneille, estendendo l'invito alla sottoscrizione a diversi intellettuali europei e presentando Corneille come lo «Shakespeare di Francia»³⁶. Il pretesto ufficiale della pubblicazione dell'opera era la richiesta di un contributo economico per aiutare la nipotina diciassettenne di Corneille. Venuto a conoscenza della sua esistenza e della sua precaria situazione economica, Voltaire l'aveva invitata e ospitata a Ferney e stava addirittura per adottarla. Aiutarla era un omaggio dovuto all'autorità culturale del suo illustre antenato: «È giusto che un vecchio soldato del gran Corneille tenti di essere utile alla nipotina del suo generale»³⁷. Ma era evidente che l'occasione della pubblicazione era strumentale e pubblicitaria. Bisognava salvare la Francia dal discredito internazionale dovuto alla politica errata di Luigi XV. Il tema era sempre l'inadeguatezza del presente rispetto alla magnificenza del passato.

Se ai Francesi restasse ancora un po' di denaro per fare delle sottoscrizioni, dovrebbero usarlo per riprendersi Pondichéry: ma è più facile pubblicare Corneille che avere delle flotte. Eccoci più o meno al punto degli Italiani, non abbiamo che la gloria delle Belle Arti e forse neppure più quella³⁸.

Voltaire non ammirava particolarmente Corneille: «L'obbligo di dover commentare Corneille non serve che a farmi apprezzare ancor più Racine», scrive a un amico, e negli stessi *Commentaires* non risparmia a Corneille le sue critiche. Nietzsche ricorda una sua frase che si adatta alla circostanza: «Se gli ammiratori di Omero fossero leali, ammetterebbero di essere spesso tediati dal loro beniamino»³⁹. Corneille – scrive Voltaire nei *Notebooks* – ha

reso onore al proprio secolo malgrado tutte le sue brutte opere, come Omero ha reso onore al suo nonostante i propri difetti⁴⁰. La pubblicazione delle opere di Corneille aveva l'intento di celebrare la superiorità e l'universalità dell'estetica e della cultura francesi sugli autori di tutte le altre nazioni.

Mi piace immensamente commentare Corneille, perché rende onore alla Francia nella sola arte, forse, in cui la Francia è al di sopra delle altre nazioni. Inoltre sono talmente indignato di vedere degli ipocriti o degli energumani che si dichiarano contro i nostri spettacoli, che li voglio schiacciare brandendo un grande nome⁴¹.

L'opera doveva anche servire come barometro della popolarità dello stesso Voltaire, che però riesce ad avere 1.185 sottoscrizioni, di cui solo 103 inglesi, numero infinitamente inferiore a quelle ottenute molti anni prima per *Henriade*, segno che il clima a Parigi e in Europa era decisamente cambiato.

Il 20 gennaio 1762, mentre stava lavorando ai *Commentaires* di Corneille, in una lettera a Duclos, Voltaire scrive:

Cerco di ravvivare e variare l'opera con tutte le occasioni di confronto che ho sotto mano. Ecco perché riporto la canzone delle streghe di Shakespeare⁴² che arrivano su un manico di scopa e che gettano un rospo nella loro caldaia. Non è male abbassare un po' l'orgoglio degli Inglesi che si credono sovrani del teatro come dei mari e che mettono brutalmente Shakespeare al di sopra di Corneille⁴³.

Preso dall'abitudine di manipolare l'opera shakespeariana, Voltaire non sembra accorgersi che nel discorso shakespeariano tutto conta, che la scena delle streghe nel *Macbeth* è necessaria perché suggerisce e introduce l'immagine del Male che è il centro della pièce⁴⁴.

3. *Voltaire si contraddice*

Il 4 giugno 1762 Voltaire scrive al marchese Francesco Albergati Capacelli:

Ho dovuto occuparmi dei commentari su Corneille. Ho aggiunto una traduzione in *blank verse* della tragedia di Shakespeare intitolata *La morte di Cesare*⁴⁵ che paragono a *Cinna* di Corneille perché in entrambe le pièce il soggetto è una congiura. Ho tradotto Shakespeare verso per verso; posso assicurarvi che è la più grossolana stravaganza che si possa leggere. Gilles et Scaramouche sono molto più ragionevoli. Ho tradotto anche l'*Eraclio* di Calderón per confrontarlo con l'*Eraclio* di Corneille. Calderón è barbaro quanto Shakespeare. In verità non ci sono che gli Italiani e i Francesi, loro discepoli, che abbiano conosciuto il teatro⁴⁶.

Voltaire si rivolge anche a George Keate. Il confronto lascia il posto alla competizione: «Si pubblica Pierre Corneille con i commentari. Questo autore ha grandi difetti e grandi bellezze, ma è meno folle del vostro, perché ha vissuto in un secolo più saggio»⁴⁷.

Circa un anno dopo, in una delle sue disinvolute contraddizioni, parlando di letteratura drammatica, in una lettera a Mme du Deffand Voltaire elogia la «libertà inglese che a noi manca» e la capacità di «dire tutta la verità». Nel mese di giugno il presidente Hénault⁴⁸, amico della regina, ex amante di Mme du Deffand e tutt'ora sotto la sua influenza, aveva scritto a Voltaire pregandolo di aiutarlo a far tradurre in inglese il suo *François II*, il dramma storico che aveva pubblicato nel 1747⁴⁹. L'opera, scritta in prosa, risentiva della lettura di Shakespeare, come Hénault aveva dichiarato nella prefazione:

Il grande difetto della Storia è di non essere che un racconto; e bisogna convenire che gli stessi fatti raccontati, se fossero stati messi in azione, avrebbero ben altra forza, e soprattutto recherebbero ben altra chiarezza allo spirito. Leggendo la tragedia di Shakespeare *Enrico VI*, ho avuto la curiosità di riapprendere in questa pièce tutta la storia della vita di questo

principe mescolata a rivoluzioni così contrarie le une alle altre e così improvvisate, che quasi sempre le si confonde [...]. Confesso che cento volte ho saputo questi fatti e cento volte li ho dimenticati. Allora ho letto Shakespeare con l'intenzione di rappresentarmeli bene: ho visto messi in azione i personaggi principali di quei tempi, essi hanno recitato davanti ai miei occhi; ho riconosciuto i loro costumi, i loro interessi, le loro passioni che loro stessi mi hanno raccontato; e tutt'a un tratto, dimenticando che stavo leggendo una tragedia, mi sono creduto in compagnia di uno storico e mi sono detto: perché la nostra storia non è scritta così? E perché nessuno ha avuto questo pensiero?⁵⁰

Invece di rispondere a Hénault, che era timido per natura, Voltaire risponde con lucidità a Mme du Deffand, di cui era nota la simpatia per gli inglesi (e che in tarda età si invaghirà di Horace Walpole, di vent'anni più giovane):

Vorrei che [il Presidente] rivedesse un po' quest'opera; che serrasse il dialogo, che mettesse più terrore e più pietà e che si desse anche il piacere di farlo in *blank verse*, ossia in versi non rimati. Sono persuaso che la sua pièce varrebbe più di tutte le pièce storiche di Shakespeare e che si potrebbero trattare i principali avvenimenti della nostra storia in quel gusto. Ma sarebbe necessaria per questo un po' di quella libertà inglese che a noi manca. I Francesi non hanno ancora mai osato dire tutta quanta la verità. Siamo begli uccelli ai quali sono state tarpate le ali. Noi non voliamo: svolazziamo⁵¹.

Esprimendo in privato una sorprendente autocritica e un giudizio nei confronti della drammaturgia inglese ben più cauto ed acuto del solito, la lettera rivela il carattere politico e personale dell'accanimento antishakespeariano di Voltaire nelle sue sortite ufficiali.

Nel gennaio 1763 finisce la guerra dei Sette anni. Con il trattato di Parigi la Francia perde la sovranità sul Canada e le colonie indiane. La supremazia degli inglesi si stava sostituendo a quella storica dei francesi, il cui sentimento nazionale era offeso da tanti

disastri. Il governo e la corte avevano perso autorità e influenza sul continente. I francesi soffrivano il rimpicciolirsi del loro ruolo nel mondo.

Nel 1763 Voltaire, prendendo spunto dalla vicenda di Jean Calas⁵², pubblica il *Traité sur la tolérance*, che ha diffusione e successo straordinari. Ma la tolleranza, che Voltaire condivide con gli altri *philosophes*, è ristretta all'ambito civile e religioso, non si estende al dominio letterario. Anzi, nelle sue idee sulla tragedia Voltaire perora la causa di credenze ben stabilite e stabilizzate, che a differenza di quelle in campo religioso lui combatte non per distruggere, ma per rafforzare, facendo leva sul conservatorismo. «Shakespeare viene trattato da eretico dall'apostolo della tolleranza. Come alcuni uomini perseguitavano altri in nome della religione, lui con lo stesso genere di argomenti li perseguitava in nome del gusto»⁵³. Mettendo in luce la contraddizione di Voltaire, Grimm, da sempre suo nemico, sostiene che il culto dei grandi modelli non si differenzia dall'intolleranza teologica⁵⁴.

Molti si sono posti la domanda: come mai Voltaire, così aperto, generoso, amante della libertà di pensiero e nemico dei pregiudizi, si è mostrato tanto conservatore in campo tragico e letterario? Come mai il signore di Ferney, flessibile come un'anguilla, impegnato in un permanente esame, si è mostrato così rigido con Shakespeare? Perché Shakespeare è diventato un nemico capace di scatenare la sua collera, la sua emotività normalmente temperata dall'ironia? L'attribuzione della sua aggressività ad un sentimento senile non è convincente. Gli anni della lotta contro Shakespeare coincidono con quelli delle sue migliori battaglie civili. Negli anni Sessanta la popolarità di Voltaire, grazie alle sue battaglie per Calas e per Sirven⁵⁵, è enorme. Voltaire è lucidissimo e molto ascoltato. Per la sua

prodigiosa attività e lo spicco della sua intelligenza, il Patriarca, diventato poco a poco il capo dei *philosophes*, si sente al sicuro, al di sopra di tutto e di tutti⁵⁶. Ma proprio ora, a causa della resurrezione di Shakespeare, l'autorità sua e della stessa Francia entrano in crisi. Il successo di Shakespeare diventa il simbolo di una minaccia insieme personale e nazionale, spettro della decadenza dell'intera nazione. Molti anni dopo Stendhal scriverà nel suo *Journal*: «Quando vide che la reputazione di Shakespeare, che per primo aveva fatto conoscere, si estendeva ogni giorno di più e cresceva, la volle restringere, e questa politica gli ispirò tutte le ingiurie che disse e alcuni passi in evidente malafede»⁵⁷.

Come altre volte, Voltaire traduce immediatamente l'emozione in azione. «Jean-Jacques non scrive che per scrivere, io scrivo per agire», dirà a un amico qualche anno dopo⁵⁸. Era la sua naturale strategia difensiva. Nel 1764, insieme al *Dictionnaire philosophique*, escono i primi volumi dell'edizione del *Théâtre complet* di Corneille da lui curata. Per mettere in cattiva luce Shakespeare nel confronto con Corneille, la traduzione dei primi tre atti del *Giulio Cesare* nei *Commentaires* era piattamente letterale: «La cospirazione di Bruto e Cassio contro Cesare, di quel pazzo di Shakespeare, è [...] tradotta verso per verso e parola per parola: fa morir dal ridere»⁵⁹. Dopo aver letto la traduzione di Voltaire, persino d'Alembert, «âme froide»⁶⁰ la cui fedeltà a Voltaire era fuori discussione, scrive: «Stento a credere che in certi punti l'originale sia così male come sembra in questa traduzione»⁶¹. Ma Voltaire è l'uomo delle contraddizioni e non gli interessa smentirle. Intende dimostrare la superiorità di Corneille, anche se è affascinato dalla capacità di coinvolgere di Shakespeare.

Vi confesso che Shakespeare è di tutti gli autori tragici quello in cui si trovano meno scene di pura conversazione; c'è quasi sempre qualcosa di nuovo in ognuna delle sue scene: ciò in verità è a spese delle regole, della

bienséance e della verosimiglianza; è comprimendo vent'anni di avvenimenti gli uni sugli altri; è mescolando il grottesco al terribile; è passando da un cabaret a un campo di battaglia e da un cimitero a un trono. Ma alla fine coinvolge. L'arte sarebbe di coinvolgere e sorprendere sempre, senza alcuno dei mezzi irregolari e burleschi tanto impiegati nei teatri spagnolo e inglese⁶².

Il 28 febbraio, di nuovo contraddicendo la sua posizione ufficiale, scrive con grande lucidità:

Questo Gille Shakespeare, con tutta la sua barbarie e la sua ridicolaggine ha, come Lope de Vega, tratti così ingenui e tanto veri e un tumulto di azione così imponente che tutti i ragionamenti di Pierre Corneille, confrontati con la tragicità di quel Gilles, sono glaciali. Si accorre ancora per vedere le sue pièce e ci si appassiona, pur trovandole assurde. Gli Inglesi hanno un altro vantaggio rispetto a noi, fanno a meno della rima. Il merito dei nostri grandi poeti sta spesso nella capacità di superare la difficoltà della rima, il merito dei poeti inglesi sta spesso nell'espressione della natura⁶³.

Mettendo a confronto il merito dei poeti francesi con quello dei poeti inglesi Voltaire rivelava il nucleo del contrasto tra due mondi: la tradizione classica di cui lui era l'ultimo rappresentante e il Romanticismo di cui Shakespeare sarebbe stato l'ispiratore. La cultura classica era con convinzione e orgoglio cultura del limite. Nella poesia il limite era rappresentato dalla rima, e il merito si misurava nella capacità di superarne la difficoltà, di lavorare entro margini prestabiliti senza i quali si sarebbe precipitati nell'anarchia. Shakespeare invece inaugurava un nuovo mondo in cui il merito, senza paura della libertà, si misurava nella capacità di esprimere la natura. Mettendo a confronto due diversi sistemi culturali nazionali, Voltaire non sapeva allora che il mondo di Shakespeare avrebbe inghiottito il suo, ma forse lo temeva.

4. Entra in scena Samuel Johnson e Garrick non va a Ferney

Nel 1765, un anno dopo l'edizione del *Théâtre complet* di Corneille, lo stesso in cui esce l'ultimo volume dell'*Encyclopédie*, Samuel Johnson pubblica in Inghilterra un'edizione critica delle opere di Shakespeare destinata a restare epocale⁶⁴. L'edizione era preceduta da una *Preface to Shakespeare*, che è considerata tuttora l'inizio della critica shakespeariana moderna: «il testo critico più importante tra lo stesso Shakespeare e il XX secolo»⁶⁵.

Pur essendo classicista, Johnson, proprio grazie a quella libertà che Voltaire apprezzava negli inglesi, cancella d'un colpo tutti i pregiudizi che si erano consolidati su Shakespeare. I classicisti avevano sempre giudicato Shakespeare estrapolandone «qualche tratto vivo e perfetto», passi particolari, citazioni, monologhi come quello di Amleto: il famoso *diamante grezzo* di Voltaire. Johnson, invece, per la prima volta esaltava l'opera nel suo complesso:

Il suo vero potere non si rivela nello splendore di passi particolari ma nel progresso dell'azione e nel tono del dialogo e chi cercherà di fare il suo elogio con una scelta di citazioni, avrà il successo del pedante Ierocle, che offrendo in vendita la propria casa portava un mattone in tasca per campione⁶⁶.

Shakespeare non viene più scusato della sua ignoranza delle regole classiche perché apparteneva a un'epoca arcaica. La sua libertà stilistica viene ora esaltata come una qualità. È questa l'intuizione destinata ad aprire la strada ad una moderna concezione non solo di Shakespeare, ma in generale della poesia. La forma aperta di Shakespeare, sempre ambigua e problematica, sempre a contatto con la vita nella sua pienezza, era in linea con una visione dell'uomo e del cosmo basata sul dubbio, oggi a noi

congeniale. Di fronte al mutamento e alla relatività del mondo l'uso di una forma «chiusa» sarebbe stato inadeguato e deviante. Dalla metà del Seicento teatro e critica avevano proceduto insieme. Con Johnson si ritorna a dare peso al valore creativo e ci si libera di quello teorico. Preludendo alle istanze romantiche la poesia prende il sopravvento sulla critica. Più del rispetto del genere conta la fedeltà che il poeta porta alla propria ispirazione. La mescolanza di tragico e di comico, così ostinatamente condannata da Voltaire e dalla critica francese, con Johnson diventa un valore: accresce la varietà e serve alla rappresentazione «totale» della vita.

I drammi di Shakespeare non sono, in senso rigoroso e critico, né tragedie né commedie, bensì una composizione di genere distinto, che rappresentano lo stato reale della natura terrena, che partecipa di bene e male, gioia e dolore, mescolati con varietà infinite di proporzioni e modi innumerevoli di combinazione; che esprimono il corso del mondo, in cui la perdita di uno è il guadagno di un altro; in cui, al tempo medesimo, il gaudente corre verso il suo vino e il piangente seppellisce l'amico; in cui la malvagità di uno è a volte sconfitta dalle celie di un altro; e molte buone e cattive azioni son commesse o impedito senza alcuna premeditazione⁶⁷.

Nel riabilitare Shakespeare, Johnson ne rivendica la genialità sovranazionale capace di parlare a tutti. Il valore del Bardo non era legato alle caratteristiche formali ma al contenuto universalmente umano delle sue opere. Il suo teatro era *el gran teatro del mundo*⁶⁸. Shakespeare veniva celebrato come il poeta della natura universale.

Shakespeare è più di ogni altro scrittore moderno il poeta della natura; il poeta che mette davanti ai suoi lettori uno specchio fedele delle maniere di vivere. I suoi caratteri non sono modificati dai costumi di luoghi particolari non praticati dal resto del mondo, né da quanto è proprio di studi o professioni particolari che può agire solo su poche persone, né dagli accidenti delle mode passeggiere o delle opinioni temporanee. Essi sono la

progenie di quella comune umanità quale il mondo fornirà sempre e che l'osservazione non mancherà mai di trovare. I suoi personaggi agiscono e parlano sotto l'influsso di passioni e principi universali che agitano tutti gli animi, e da cui trae perenne movimento l'intero sistema della vita. Negli scritti di altri poeti c'è troppo spesso solo un individuo, in quelli di Shakespeare c'è solitamente una specie. [...] Il merito di Shakespeare è che il suo dramma è lo specchio della vita, che quanti si son confusi la mente nel seguire i fantasmi evocati da altri scrittori, possono qui sanare i propri deliri leggendo di sentimenti umani in un linguaggio umano, con scene attraverso le quali persino un eremita può giudicare dei fatti del mondo e un confessore predire il cammino delle passioni⁶⁹.

Johnson estrae Shakespeare dal passato, lo libera dai limiti del tempo e dello spazio e lo rende universale e immortale, avviando un processo che lo trasformerà in un durevole e condiviso patrimonio di tutti, che attraversa epoche e paesi per arrivare fino a noi. Da Johnson in poi l'intera cultura occidentale continuerà a riconoscersi in Shakespeare, mentre la tragedia neoclassica, così strettamente legata al suo tempo e al suo luogo, aveva iniziato il declino. Nell'attaccare «quei critici che basano il proprio giudizio su principi più limitati», Johnson chiamava pesantemente in causa Voltaire a proposito del personaggio di Claudio nell'*Amleto*.

Voltaire accusa i suoi re di non essere abbastanza regali [...]. Voltaire forse ritiene che si offenda la decenza quando l'usurpatore danese viene rappresentato come un beone. Ma Shakespeare lascia sempre che la natura predomini sull'accidente; e mentre conserva il carattere essenziale, non bada troppo a distinzioni ultra-sottili e fortuite [...]. Voleva presentare un usurpatore e un assassino non solo odioso ma spregevole e perciò aggiunse l'ubriachezza alle sue altre qualità, sapendo che i re amano il vino non meno degli altri uomini e che il vino esercita il suo potere naturale anche sui re. Questi sono i meschini cavilli di menti meschine; un poeta trascura la distinzione casuale di paese e condizione come un pittore che, soddisfatto della figura, trascura il drappeggio⁷⁰.

Nella smisurata corrispondenza di Voltaire non c'è il minimo accenno all'uscita dello Shakespeare del Dottor Johnson, l'intellettuale inglese più popolare e più autorevole del tempo. Voltaire però lo ha letto e si limita a rispondere alle parole che lo riguardano personalmente nelle *Questions sur l'Encyclopédie*⁷¹. Prima di riportare alcuni passi di *Antonio e Cleopatra* e di *Enrico V*, come esempi di grossolanità, Voltaire scrive:

Ho gettato l'occhio su un'edizione di Shakespeare, a cura del signor Samuel Johnson. Vi ho visto che vengono considerati menti meschine gli stranieri che si stupiscono che nelle pièce di questo grande Shakespeare «un senatore romano faccia il buffone, e che un re calchi la scena ubriaco». Non voglio sospettare il signor Samuel Johnson di essere un cattivo uomo di spirito e di amare troppo il vino; ma trovo un po' straordinario che egli conti la buffoneria e l'ubriachezza tra le bellezze dell'arte tragica. La ragione che adduce non è meno singolare. «Il poeta, lui dice, ignora queste accidentali distinzioni di condizione e paese, come un pittore che, contento di aver dipinto il volto, trascuri il drappeggio». La comparazione sarebbe più giusta se lui parlasse d'un pittore che, in un soggetto nobile, introducesse delle grottesche ridicolaggini, dipingesse nella battaglia d'Arbela Alessandro il Grande in sella ad un asino, e la moglie di Dario che beve con dei brutti ceffi in un cabaret⁷².

L'idea che in una tragedia si possa bere disgusta Voltaire in modo ossessivo, come in una prigione mentale⁷³, e lo induce a tornare spesso sullo stesso argomento. Scriverà dieci anni dopo:

Sono poche le pièce di Shakespeare in cui non si trovino scene del genere. Ho visto mettere in tavola della birra e dell'acquaforte nella tragedia di *Amleto*, e ho visto bere gli attori. Cesare, andando al Campidoglio, propone ai senatori di bere un bicchiere con lui. Nella tragedia di *Cleopatra* si vede arrivare sulla riva di Miseno la galera del giovane Pompeo: si vedono Augusto, Antonio, Lepido, Pompeo, Agrippa, Mecenate, bere insieme. Lepido, che è ubriaco, domanda ad Antonio, che è anche lui ubriaco, come è fatto un coccodrillo. È fatto uguale a sé stesso,

risponde Antonio; ha la stessa larghezza e la stessa altezza. Si muove insieme ai suoi stessi organi, vive di ciò che lo nutre, ecc. Tutti i convitati sono più che brilli; cantano in coro una canzonetta da osteria; e Augusto dice, balbettando, che preferirebbe digiunare quattro giorni, che bere troppo in uno solo⁷⁴.

Voltaire mostra di conoscere bene Shakespeare ma tralascia l'umanissimo monologo della seconda parte dell'*Enrico IV*, in cui Falstaff fa l'elogio del vino, straordinario fertilizzante di tutte le qualità «di quella piccola nazione che è l'uomo». Quel monologo è la dimostrazione straordinaria di ciò che Voltaire non riusciva a vedere: la poesia può essere alta anche parlando di cose supremamente terrestri.

Un buon sherry ha in sé un duplice effetto. Ti sale nel cervello, ti ci prosciuga tutti i vapori sciocchi e smorti e raggrumati che lo circondano, te lo rende perspicace, pronto, fantasioso, pieno di forme agili, ardenti e dilettevoli, le quali trasmesse alla voce e alla lingua che le fa nascere si mutano in spirito eccellente. La seconda proprietà dell'ottimo sherry è che riscalda il sangue, che prima, freddo e fermo, lasciava il fegato bianco e pallido, che è l'insegna della pusillanimità e della vigliaccheria. Ma lo sherry lo riscalda e lo fa correre dalle interiora alle parti estreme. Esso illumina la faccia, che come un faro dà avviso a tutto il resto di quella piccola nazione che è l'uomo, di armarsi, e allora il popolo degli umori vitali e gli spiritelli dell'interno passano tutti in parata davanti al loro capitano, il cuore, che, grande e gonfio per tale seguito, compie qualsiasi prodezza, e questo valore viene dallo sherry. Sicché l'abilità nelle armi non è niente senza il vino, che è ciò che la mette in opera, e il sapere non è che un cumulo d'oro custodito da un diavolo, finché il vino non vi dà la stura e lo pone in movimento e funzione. Da ciò deriva che il principe Harry è gagliardo, perché il sangue freddo che ereditò naturalmente dal padre, come una terra magra, sterile e nuda, egli lo ha zappato, sarchiato e coltivato con l'eccellenza pratica del bere bene e abbondantemente dello sherry fertilizzante, e così si è fatto valente e focoso. Se io avessi mille figli

il primo principio di umanità che gli insegnerei sarebbe di ripudiare le bevande leggere e attaccarsi al vino⁷⁵.

L'eco della *Preface* di Johnson si fa sentire anche fuori dall'Inghilterra. In Francia una certa apertura a Shakespeare si era manifestata già prima. Finita la guerra dei Sette anni, nel settembre 1763 Garrick – il grande attore discepolo di Johnson che da quando era diventato direttore del Drury Lane, nel 1747, si era prodigato nel promuovere Shakespeare – era tornato per la seconda volta⁷⁶ a Parigi per due settimane. Era la prima tappa di un Grand Tour che lo avrebbe portato a Lione, Milano, Torino, Roma, Napoli, Padova e Venezia. L'anno dopo Garrick si ferma di nuovo a Parigi e vi resta sei mesi. Frequenta i salotti di Helvetius, Holbach e Mme Geoffrin, dove riscuote grande successo recitando diversi brani di Shakespeare al quale evidentemente anche in Francia il pubblico colto cominciava ad appassionarsi⁷⁷. Diderot, Mlle Clairon, Marmontel e d'Alembert diventano anche loro ammiratori di Garrick.

La pantomima di Garrick era la traduzione più nobile, più energica, e più patetica. Si era tentati di gridargli ad ogni istante, come alle sue pantomime i cui gesti lottavano con eloquenza con la parola di Cicerone: tu ci parli con le mani! I suoi gesti facevano fremere, i suoi sguardi e i suoi accenti facevano fremere⁷⁸.

Voltaire è lontano, sempre più solo. Da quando si era installato in Svizzera e poi a Ferney non aveva mai smesso di recitare le sue pièce insieme ai suoi amici. Ma come raccontava il grande storico Edward Gibbon, che era stato suo ospite a Ferney, «la sua declamazione era modellata sulla pompa e la cadenza del teatro di una volta; ed esprimeva l'entusiasmo della poesia, piuttosto che i sentimenti della natura»⁷⁹. Anche se informato del soggiorno parigino di Garrick, Voltaire non era in grado di comprendere e

misurare il significato della speciale accoglienza che il pubblico della capitale francese aveva riservato all'attore inglese e a Shakespeare, il progressivo cambiamento di gusto di chi viveva a Parigi, la sensibilità delle nuove generazioni.

Non ho mai potuto indovinare il gusto del pubblico nel poco tempo che sono stato a Parigi, mi è parso sempre incostante e capriccioso [...]. Un eremita come me non conosce più la vostra città di quanto i Parigini conoscano il resto d'Europa⁸⁰.

E più tardi, con sarcasmo:

So che Garrick ha potuto suscitare illusione con la sua recitazione, che – si dice – è molto pittoresca; avrà potuto rappresentare molto naturalmente le passioni che Shakespeare ha sfigurato esagerandole in modo ridicolo, e alcuni Inglesi si saranno immaginati che Shakespeare vale più di Corneille perché Garrick è superiore a Molé⁸¹.

Parole che risentono di uno smacco subìto. Garrick era un ammiratore di Voltaire e si era mostrato suo amico. Aveva interpretato con successo diverse sue tragedie – *Zaïre*, *Mahomet*, *Mérope* –, facendole apprezzare dal pubblico inglese. Voltaire si era più volte rammaricato di non averlo potuto incontrare e, sapendo del suo Grand Tour, lo aveva invitato a fermarsi a Ferney alla fine del viaggio, sulla via del ritorno per l'Inghilterra. Garrick aveva in un primo tempo esitato, come scriveva in una lettera al fratello:

Ho ricevuto un invito molto caloroso di Voltaire che accetterò al mio ritorno, anche se sono abbastanza arrabbiato con lui, perché ha detto ultimamente che sebbene Shakespeare sia sorprendente, in lui c'è più barbarie che genio, che sia maledetto! Ma andrò a vederlo⁸².

Alla fine Garrick rinuncia al viaggio a Ferney⁸³, scelta significativa che dà adito a molte chiacchiere nell'ambiente intellettuale europeo in cui molti pensavano, come Lichtenberg,

che «Garrick e Shakespeare si erano reciprocamente riconosciuti in un terzo uomo»⁸⁴.

Un altro segno della distanza tra la sensibilità di Voltaire e quella del parterre parigino era il recente caso di *Le Siège de Calais* del giovane drammaturgo Pierre Buirette du Belloy, pièce andata in scena alla Comédie il 13 febbraio 1765, due anni dopo l'umiliante pace di Parigi. Questa tragedia mediocre ma intrisa dell'esacerbato patriottismo prodotto dalle recenti sconfitte della guerra dei Sette anni suscita in Francia una partecipazione senza precedenti e diventa uno dei più straordinari successi teatrali di tutto il XVIII secolo. Parigi era entusiasta, Voltaire si incuriosisce e si fa mandare il testo, ma in seguito giudica quel successo come il segno di una decadenza, non a causa del patriottismo, che in quel momento condivideva, ma per il genere facile della pièce, secondo lui *barbara* e inadeguata alla gente di gusto, espressione di un nuovo teatro pensato per la *plebaglia*, troppo diverso dal modello aristocratico in cui ancora credeva⁸⁵.

In Europa – l'Europa a cui Voltaire si era rivolto nel suo *Appel* –, la sua ostilità nei confronti di Shakespeare era sempre più isolata e stava acquistando sempre più i tratti di una questione personale. Shakespeare stava per abbattere le frontiere fra le nazioni europee. Non veniva più percepito come un autore inglese, né come un autore antico, ma come un autore moderno di tutti e per tutti. Il centro di gravità dell'universalismo culturale si era spostato. In particolare la Germania si stava emancipando dal modello francese, che sentiva ormai come estraneo, e guardava con crescente simpatia all'Inghilterra. Si preparava il grande rivolgimento del Romanticismo. Qualche anno prima, nel 1759, nella diciassettesima delle sue *Briefe*, Lessing aveva scritto:

Noi tendiamo più verso il gusto degli Inglesi che verso quello dei

Francesi [...]. Nelle nostre tragedie vogliamo vedere e pensare più di quanto la timorosa tragedia francese ci faccia vedere e pensare [...]. Il Grande, il Terribile, il Melanconico esercitano su di noi un effetto maggiore che l'Educatore, il Tenero, l'Innamorato [...]. L'eccessiva semplicità ci stanca più di una trama troppo complessa [...]. Anche secondo i modelli degli antichi, Shakespeare è un poeta tragico molto più grande di Corneille, benché quest'ultimo conoscesse benissimo gli antichi, mentre il primo quasi per niente. Corneille si avvicina agli antichi nella meccanica dell'impianto, Shakespeare nell'essenza. L'Inglese, per quanto strane siano le vie che intraprende, raggiunge quasi sempre lo scopo della tragedia; il Francese, nonostante percorra le vie spianate dagli antichi, non lo raggiunge quasi mai⁸⁶.

Nel 1767, analizzando la *Sémiramis* di Voltaire, Lessing sosteneva nella *Drammaturgia d'Amburgo* che, a differenza di quanto avviene in Shakespeare con lo spettro del padre di Amleto, il fantasma di Voltaire era «un ghirigoro rococò inserito da un poeta incredulo in una trama incredibile»⁸⁷. Non essendo giustificato né dalla fedeltà a una tradizione religiosa, né da una convinzione artistica, altro non era che un artificio letterario. Un'ombra non inquietante, un'ombra senza mistero, non era un'ombra. Lessing mette a fuoco l'incapacità di Voltaire di misurarsi con l'*Unheimlich*, il perturbante, su cui i tedeschi di lì a poco avrebbero incentrato tutto il loro interesse.

Lo spettro di Shakespeare viene realmente dall'altro mondo, o così almeno ci pare. Egli giunge infatti in un'ora solenne, nel pauroso silenzio della notte, accompagnato da tutti quegli elementi cupi e misteriosi con cui siamo soliti, dalla più tenera infanzia, immaginarci e attenderci i fantasmi. Invece lo spettro di Voltaire non sarebbe buono neppure come spauracchio per i bambini; è un semplice attore travestito, che non ha nulla, non dice nulla, non fa nulla, neppure quello che presumibilmente potrebbe fare, se fosse davvero ciò che rappresenta⁸⁸.

5. Polemica su Shakespeare tra Walpole e Voltaire

Nel luglio 1768 scoppia «l'affare Walpole». In giugno Voltaire chiede a Horace Walpole – scrittore, quarto figlio dell'assai discusso ex primo ministro *whig*⁸⁹ – di inviargli il suo *Riccardo III*⁹⁰. Walpole glielo invia a Ferney, aggiungendo una copia della nuova prefazione al suo *Castello di Otranto*, considerato da tutti il primo romanzo gotico e diventato, al di là delle intenzioni, una sorta di manifesto preromantico, di segno opposto alla tradizione classica del *Grand Siècle*. Nel 1765, un anno dopo l'uscita del romanzo, Walpole – spirito frivolo, pettegolo e arguto⁹¹ –, si era trasferito per un lungo soggiorno a Parigi dove si era disinvoltamente e rapidamente introdotto nel cuore della vita mondana, divenendo intimo di Mme du Deffand e, tramite lei, della giovane Mme de Choiseul⁹², moglie del ministro di Luigi XV, uno degli uomini più potenti di Francia.

Nella prefazione alla seconda edizione del suo romanzo, esaltando Shakespeare, al quale dichiarava di essersi ispirato, Walpole chiamava in causa Voltaire:

Un grande maestro della natura, Shakespeare, ecco il modello che ho seguito. Lasciate che vi chieda se le tragedie *Amleto* e *Giulio Cesare* non perderebbero una parte considerevole del loro spirito, della loro meravigliosa bellezza, se l'ironia dei becchini, le sciocchezze di Polonio e le grossolane facezie dei cittadini romani fossero omesse o rivestite di carattere eroico. Non è forse l'eloquenza di Marc'Antonio, la più nobile orazione di Bruto, di una commovente semplicità, innalzata a tono d'arte dal confronto con gli scoppi di rude naturalezza della folla che ascolta? [...] No, dice Voltaire, nella sua edizione di Corneille, questa mescolanza di buffoneria e di solennità è intollerabile. Voltaire è un genio, ma non della grandezza di Shakespeare, e senza ricorrere a un'autorità da parte di Voltaire discutibile, mi appellerò a lui stesso. Non mi varrò del suo primo giudizio sul nostro grandissimo poeta, benché il critico francese abbia tradotto due volte lo stesso discorso di Amleto, alcuni anni fa, ammirandolo e ultimamente deridendolo e benché mi dispiaccia dover constatare che il suo giudizio va indebolendosi invece di maturare; ma mi

servirò delle sue stesse parole, espresse in un saggio sul teatro scritto da Voltaire quando non intendeva né lodare né biasimare Shakespeare, cioè in un momento in cui era imparziale. Nella prefazione al suo *Enfant prodigue*⁹³, quella squisita commedia per cui dichiaro la mia ammirazione e che dovessi campare ancora vent'anni son certo non tenterò mai di mettere in ridicolo, egli dice queste parole, parlando della commedia (ma applicabili anche alla tragedia, se la tragedia è, come io sono certo debba essere, un ritratto della vita umana [...]): «Vi si vede un miscuglio di serio e di buffo, di comico e di commovente; spesso una stessa avventura produce tutti questi contrasti. Non c'è nulla di più comune di una casa in cui un padre sgridi, una figlia presa dalla propria passione pianga, il figlio rida di entrambi e altri parenti prendano parte alla scena in vario modo, ecc. [...] Non ricaviamo certo, da ciò, che ogni commedia debba avere scene buffonesche e scene che inteneriscono: ci sono molti eccellenti lavori nei quali non regna altro che gaiezza, altri assai seri, altri misti, altri in cui l'intenerimento giunge sino alle lacrime: non si può escludere nessun genere; e se mi si chiedesse qual genere sia il migliore, risponderai: quello che è meglio svolto». Certamente, se una commedia può essere del tutto seria, la tragedia può, di tanto in tanto e con sobrietà, concedersi un sorriso. Chi lo proibirà? Il critico che, in propria difesa, dichiara che nessun genere dovrebbe essere escluso dalla commedia detterà leggi a Shakespeare?⁹⁴

Smascherando la contraddittorietà e la parzialità, tutt'altro che serena, che il Patriarca col tempo aveva acquisito nei confronti di Shakespeare, Walpole mostrava di conoscere bene Voltaire. Il passo citato della prefazione dell'*Enfant prodigue* così proseguiva:

Se si fosse sempre immessa nel teatro tragico la grandezza romana, alla fine ne saremmo stati disgustati. Se i personaggi parlassero solo e sempre di amore, ci stancheremmo [...]. Ancora una volta, tutti i generi sono buoni, tranne il genere noioso. Perciò non bisogna mai dire: se questa musica non è riuscita, se questo quadro non piace, se questa pièce è stata un fiasco è perché era di un nuovo genere; bisogna dire: non vale niente nel suo genere⁹⁵.

Il 15 luglio 1768 Voltaire risponde a Walpole:

Vi prendete gioco di me. I Francesi capiscono gli scherzi, ma io vi risponderò seriamente. Avete fatto credere alla vostra Nazione che io disprezzi Shakespeare. Io sono il primo ad aver fatto conoscere Shakespeare ai Francesi. [...] Posso assicurarvi che prima di me nessuno in Francia conosceva la poesia inglese e anche di Locke si era appena sentito parlare. Sono stato perseguitato per trent'anni da un nugolo di fanatici per aver detto che Locke era l'Ercole della metafisica che ha fissato i confini dello spirito umano. Il mio destino ha voluto ancora che fossi il primo a spiegare ai miei concittadini le scoperte del grande Newton, che qualche cretino tra noi chiama ancora sistemi. Sono stato vostro apostolo e vostro martire. In verità non è giusto che gli Inglesi si lamentino di me. Io avevo detto molto tempo fa che se Shakespeare fosse apparso nel secolo di Addison, avrebbe aggiunto al suo genio l'eleganza e la purezza che rendono Addison raccomandabile. Avevo detto che a lui apparteneva la genialità e che al suo secolo appartenevano gli errori. Secondo me è esattamente come il Lope de Vega degli Spagnoli e come Calderón. È una bella natura ma selvaggia; nessuna regolarità, nessuna *bienséance*, nessuna arte, ma bassezza e grandiosità, buffoneria e terribilità; è il caos della tragedia nel quale ci sono cento tracce di luce. Gli Italiani che hanno restaurato la tragedia un secolo prima degli Inglesi e degli Spagnoli non sono caduti in questo difetto; hanno imitato meglio i Greci. Non ci sono buffoni nell'*Edipo* e nell'*Elettra* di Sofocle. Io ho il sospetto che questa grossolanità abbia avuto origine nei nostri matti di corte. Noi che siamo al di là delle Alpi siamo stati tutti un po' barbari. Ogni principe aveva il suo matto. Re ignoranti educati da degli ignoranti non potevano conoscere i piaceri nobili dello spirito; degradarono la natura umana al punto di pagare delle persone per dire loro delle stupidaggini. Di là venne la nostra *Mère sotte*⁹⁶; e prima di Molière c'era un matto di corte quasi in ogni commedia. Questa moda è abominevole.

Ho detto, è vero, come voi riferite [...] che gli scherzi, la serietà e la commozione possono benissimo accordarsi nella stessa commedia. Ho detto che tutti i generi sono buoni tranne il genere noioso. D'accordo signore, ma la grossolanità non è un genere. Ci sono molti alloggi in casa di mio padre; ma non ho mai preteso che fosse onesto alloggiare nella

stessa stanza Carlo Quinto e don Japhet d'Armenia, Augusto e un marinaio ubriaco, Marco Aurelio e un buffone di strada. Mi sembra che Orazio pensasse così nel più bello dei secoli. Consultate la sua *Ars poetica*; tutta l'Europa illuminata oggi pensa la stessa cosa e gli Spagnoli cominciano a disfarsi nello stesso tempo del cattivo gusto come dell'Inquisizione; perché *le bon esprit* prescrive l'uno e l'altra [...].

Schierandosi dalla parte della Francia con una posizione modernista che riprendeva il filo della *Querelle des Anciens et des Modernes*, il Patriarca continua:

Sì, signore, ho creduto, credo e crederò che Parigi sia superiore ad Atene in fatto di tragedie e commedie. Molière e anche Regnard mi paiono superiori ad Aristofane quanto Demostene è superiore ai nostri avvocati. Vi dirò arditamente che tutte le tragedie greche mi paiono opere di scolaretti a confronto delle scene sublimi di Corneille e delle perfette tragedie di Racine. [...] Lasciateci il nostro teatro, lasciate agli Italiani le loro *favole boscherecce*; voi siete sufficientemente ricchi in altre cose.

Poi Voltaire torna sull'argomento che tanto gli stava a cuore, di cui era fiero: la superiorità della rima, massima espressione della «cultura del limite» che premiava lo sforzo e postulava delle difficoltà perché il merito consisteva nel superarle.

Permettetemi di dirvi ancora una parola sulla rima che voi ci rimproverate. Quasi tutte le pièce di Dryden sono in rima: è un'ulteriore difficoltà. I versi che di lui si ricordano e che tutti citano sono in rima; e io sostengo anche che, essendo in rima *Cinna*, *Athalie*, *Phèdre*, *Iphigénie*, chiunque in Francia volesse liberarsi di questo giogo verrebbe visto come un artista debole che non ha la forza di reggerlo. In quanto vecchio bisogna che io vi racconti un aneddoto. Un giorno domandai a Pope perché Milton non avesse rimato il suo poema in un'epoca in cui gli altri poeti rimavano i loro poemi su imitazione degli Italiani. Lui mi rispose: *Because he could not*.

Alla fine della sua lunga lettera Voltaire si pronuncia sul *Riccardo III* che Walpole gli aveva mandato in lettura:

Ho avuto il tempo, Signore, di leggere il vostro *Riccardo III*. Voi sareste un eccellente procuratore generale; pesate tutte le probabilità; ma sembra che abbiate un'inclinazione particolare per quel gobbo. Pretendete che sia stato un bel ragazzo e persino un uomo galante. Il benedettino Calmet ha scritto una dissertazione per provare che Gesù Cristo aveva un bellissimo viso. Vorrei credere come voi che Riccardo III non era così brutto, né così cattivo come si dice; ma non avrei voluto avere a che fare con lui. La vostra rosa bianca e la vostra rosa rossa avevano delle terribili spine per la Nazione⁹⁷.

I toni di Voltaire cambiavano a seconda dell'interlocutore. Gran signore coi grandi, secco coi borghesi⁹⁸, dando alla sua lettera un valore politico, Voltaire si rivolge alla duchessa di Choiseul per farla pervenire a Walpole, pregandola di farsi con lui «mediatrice della pace». Il rispetto per i destinatari della lettera, il duca e la duchessa di Choiseul, fondamentali figure d'intermediari con la vecchia élite aristocratica e con la parte più influente della corte, attenua i toni grossolani che aveva utilizzato in altre occasioni. Voltaire si era servito del potere del ministro Choiseul per ottenere diversi privilegi e avrebbe continuato a farlo. Grazie a lui aveva ottenuto di venir esentato dalle tasse per l'acquisto della signoria di Ferney e che venissero mantenute le *franchises* doganali. Diversi anni prima, grazie alla mediazione di Choiseul, aveva ottenuto da Mme de Pompadour il permesso di dedicarle *Tancredi*. E proprio nel 1768, lo stesso anno della polemica con Walpole, ottiene grazie al ministro il permesso di installare a Versoix, porto francese sulle rive del lago Lemano, due leghe a nord di Ginevra, una colonia di artigiani calvinisti la cui produzione sarebbe stata inviata in Francia tramite una nuova strada che passava per Ferney. Perciò l'atteggiamento di «Monsieur le multiforme», come lo definì d'Alembert⁹⁹, nella lettera alla duchessa era deferente e patriottico, anche se velato di leggera ironia.

Madame, la moglie del protettore è protettrice; la moglie del ministro francese potrà prendere le parti dei Francesi contro gli Inglesi con i quali sono in guerra. Degnatevi di giudicare, Madame, tra M. Walpole e me. (Egli mi ha inviato le sue opere nelle quali giustifica il tiranno *Riccardo III*, del quale né io né voi ci preoccupiamo). Ma lui preferisce il suo grossolano buffone Shakespeare a Racine e a Corneille, e questo mi preoccupa molto. Non so tramite quale via Walpole mi abbia mandato la sua dichiarazione di guerra¹⁰⁰. Deve essere stato attraverso il duca di Choiseul, perché è molto intelligente e molto educato. Se voi, Madame, voleste essere mediatrice di pace non dipende che da voi; mi adeguerò a quanto voi ordinate. Vi prego di essere arbitra del combattimento. Mi prendo la libertà di inviarvi la mia risposta. Se voi la trovate ragionevole, permettetemi di prendermi ancora un'altra libertà: supplicarvi di fargli pervenire la mia lettera, sia per posta, sia tramite il conte di Châtelet. Mi troverete molto ardito, ma perdonerete a un vecchio soldato che combatte per la sua patria e che, se ha del gusto, avrà combattuto ai vostri ordini¹⁰¹.

Grazie a Mme du Deffand che scrive a Walpole: «Tiratevi fuori il più educatamente possibile da questo affare, ma evitate la guerra»¹⁰², il caso si chiude: per opportunismo da parte di tutti. Ma Walpole svela in una lettera a Mme du Deffand il vero nocciolo della questione:

Ammiro come voi lo stile e il gusto di Voltaire, ma sono molto lontano dall'accontentarmi dei suoi ragionamenti; niente di più falso e di più frivolo dei suoi argomenti nell'ultima lettera che mi ha mandato. Io non ho mai pensato di vantare il nostro teatro, né di dargli la preferenza sul vostro. Ho preferito Shakespeare a lui, Voltaire. È una scappatoia per la sua vanagloria ferita, quando cambia le carte in tavola e pretende che io metta Shakespeare al di sopra di Racine e Corneille¹⁰³.

6. Garrick festeggia Shakespeare e Ducis lo riscrive

A partire dal 1765, attraverso l'opera e la figura del Dottor Johnson, cresce l'identificazione degli inglesi con Shakespeare.

Tra il 1766 e il 1799 appaiono trentacinque edizioni delle sue tragedie accompagnate da saggi critici. Nel 1768 George Keate, l'amico inglese più caro a Voltaire, pubblica un lungo poema, *Ferney, an epistle to monsieur de Voltaire* in cui elogiava il Patriarca ma prendeva le difese di Shakespeare. Per ringraziarlo, Keate viene fatto cittadino d'onore di Stratford e riceve un calamaio incastonato d'argento intagliato nel famoso gelso piantato dal Bardo. I suoi rapporti con il signore di Ferney si raffreddano, ma senza rotture¹⁰⁴.

Nel 1769 Mrs Montagu, signora della buona società londinese, pubblica *Essay on the Writings and Genius of Shakespeare*¹⁰⁵, nel quale confuta apertamente diverse affermazioni di Voltaire; l'opera, tuttavia, per il momento non ha nessuna eco in Francia. Nel settembre dello stesso anno viene celebrato a Stratford lo *Shakespeare Jubilee*¹⁰⁶. Tre giorni di concerti, fuochi d'artificio, banchetti, balli in maschera e, per finire, l'inaugurazione di una nuova statua di Shakespeare. Durante la festa Garrick annuncia il progetto di costruire una *Shakespeare Hall*, un edificio in legno a pianta ottagonale che avrebbe dovuto essere il tempio teatrale del Bardo, e apre una campagna di sottoscrizione per reperire i fondi. Ma i festeggiamenti vengono rovinati dalla pioggia. Garrick trasferisce a Londra lo spettacolo principale: una processione di personaggi shakespeariani e un intrattenimento scherzoso sul fallito giubileo¹⁰⁷. Anche se nessuno fa esplicitamente il nome di Voltaire, alla festa è presente la sua caricatura riconoscibile a tutti nel ruolo di un disturbatore vestito con un costume ricamato con alamari d'argento che si muove in mezzo alla folla proferendo le critiche di Voltaire a Shakespeare¹⁰⁸. Negli ambienti intellettuali di tutta Europa, soprattutto in Germania, lo *Shakespeare Jubilee* fa sensazione¹⁰⁹. Anche a Parigi gli anglomani francesi prendono

parte alla celebrazione di Shakespeare. Il «Mercure de France» scrive nel dicembre 1769:

La memoria di Shakespeare è cara all’Inghilterra e lo sarà fino a che si conserverà il gusto del teatro. L’omaggio appena reso alla memoria di questo grand’uomo è senza dubbio incredibile; deve fare onore alla nazione che ne ha dato l’esempio; un paese in cui si onorano in questo modo i talenti, li vedrà nascere e moltiplicarsi nel proprio seno¹¹⁰.

Intanto il 30 settembre dello stesso anno Parigi fa un altro timido passo a favore di Shakespeare: alla Comédie-Française viene rappresentato *Amleto* di Ducis, «imité de l’Anglois», un adattamento liberissimo e in versi alessandrini dell’originale inglese in cui Polonio viene ridotto al ruolo di confidente e Ofelia, figlia di Claudio, può sperare di sposare Amleto, come Chimena il Cid¹¹¹. L’opera rappresentava il primo tentativo – anche se indiretto e quanto mai edulcorato – di portare Shakespeare sulle scene francesi. Ducis, che amava Shakespeare ma ignorava l’inglese, si era basato sulla traduzione di de La Place e, cosciente dei limiti imposti dal suo pubblico, aveva francesizzato e impallidito la tragedia, ingabbiandola nelle regole aristoteliche e del gusto, per renderla accettabile al Théâtre-Français. L’operazione, che a noi appare paradossale, era normale per l’epoca e nel contesto francese. Pope aveva accettato Shakespeare, malgrado l’irregolarità; Ducis non poteva rendersi conto che l’irregolarità era per l’appunto Shakespeare¹¹². Amleto, privo di tormento e di incertezza, diventa in Ducis un principe risoluto, dominato dalla rivalità con Claudio e dal desiderio di detronizzarlo. Diderot scrive una recensione feroce:

Gertrude rientra al quinto atto per ripetere in altri termini esattamente la stessa scena che ha avuto con la sua confidente alla fine del secondo. Viene interrotta dall’annuncio di una sedizione [...] Amleto ha trionfato, Claudio si è ucciso; appare il principe, tiene in mano il pugnale con cui il suo

nemico si è colpito, la madre dice che vuole osservarlo, lo afferra, si uccide, ordina al figlio di sposare Ofelia, che arriva per prendersi una predica sui pericoli dell'infedeltà, il sermone finisce, la regina muore, cala il sipario e io torno a casa scontento di vedere che si osa offrire spettacoli del genere a un popolo il cui gusto dovrebbe purificarsi tramite i capolavori che vede quotidianamente a teatro. Ecco quel che si chiama una pessima esecuzione di un pessimo piano. [...] Finisco dicendo che avrei preferito di gran lunga il mostro di Shakespeare allo spauracchio di Ducis¹¹³.

La novità era che la tragedia di Ducis per la prima volta era stata scritta non per essere letta, né per la critica (che rimane scettica e vede nell'opera un esempio di degradazione della tragedia classica), ma per essere rappresentata. Il pubblico mostra di apprezzarla e assicura un notevole successo allo spettacolo che, cosa rara all'epoca, rimane in cartellone quattro mesi, fino alla fine del gennaio 1770¹¹⁴. Subito informato del buon esito dell'*Amleto* di Ducis, Voltaire, che aveva proibito a Lekain di accettare il ruolo del protagonista offertogli dall'autore, scrive al fedelissimo d'Argental:

Avete visto senz'altro *Amleto*; le ombre diventeranno alla moda; io ho aperto modestamente la carriera; d'ora in poi si correrà a briglia sciolta. Siamo cadendo nell'esagerato e nel gigantesco; addio sentimenti del cuore!¹¹⁵

D'Argental risponde:

Amleto è piattamente nero, un orrore freddo e tutto ciò che c'è di più detestabile. Non c'è dubbio che il teatro sia in preda alla più spiccata decadenza e che il gusto del pubblico sia molto confuso¹¹⁶.

Il Patriarca avverte che a Parigi è in atto un ulteriore cambiamento di gusto capace di mettere in crisi la concezione tragica tradizionale e lui stesso. Teme che la centralità dell'azione, che lui aveva apprezzato nel teatro inglese e per la quale si era battuto, possa far degenerare la tragedia francese: «Ho

voluto animare un po' il teatro mettendovi più azione, e tutto attualmente è azione e pantomima [...]; le pièce di teatro non saranno più che dei giochi di illusionisti»¹¹⁷.

Nel 1770 Mme Necker¹¹⁸ apre una sottoscrizione per erigere una statua a Voltaire. L'iniziativa, sostenuta dai *philosophes*, era implicitamente polemica nei confronti di chi – come il re, il governo e il partito dei devoti – non riconosceva nel grande vecchio il genio nazionale ammirato da tutta Europa, impedendogli di tornare a Parigi. Mostrando di aver fatto suo il paragone Shakespeare-Voltaire e non più Shakespeare-Corneille, Mme Riccoboni scrive a Garrick: «L'apoteosi del vostro poeta preferito ha tentato i Francesi, popolo imitatore, di consacrare un tempio ai loro più famosi autori [...]: avremo così la statua di Voltaire per sottoscrizione»¹¹⁹. Mme du Deffand invece, che non ama i *philosophes* e il cui rimpianto per il passato è totale, non partecipa alla sottoscrizione e ammonisce Voltaire: «Qui si parla solo della vostra statua; il secolo si onora nel rendervi quest'omaggio, dovete esserne lusingato, tuttavia non dimenticate mai, mio caro contemporaneo, che appartenete al secolo di Luigi XIV. Voi siete la più perfetta e la più singolare delle sette meraviglie che esso ha prodotto»¹²⁰. Quando lo scultore Pigalle viene inviato a Ferney per visitare il vecchio Patriarca e preparare la statua che lo ritrarrà nudo, rivolgendo a sé stesso la sua brillante e sferzante ironia Voltaire scrive a Mme Necker:

Quando gli abitanti del mio villaggio hanno visto lo scultore Pigalle tirare fuori alcuni ferri del mestiere: guarda guarda, si sono detti, si preparano a sezionarlo, sarà divertente [...]. È così, signora – voi lo sapete – ogni genere di spettacolo diverte gli uomini: si va egualmente a vedere le marionette, i fuochi di San Giovanni e l'Opéra comique, una messa solenne e un funerale. La mia statua farà sorridere qualche filosofo, e corrugare i sopraccigli di qualche ipocrita o di qualche pennivendolo: vanità delle

vanità! Ma non tutto è vanità: non lo è la mia tenera riconoscenza per gli amici e soprattutto per voi, Signora. Mille devoti omaggi al signor Necker¹²¹.

7. *La Germania si risveglia e celebra Shakespeare:* *Goethe e Herder*

Il 1771 è un anno cruciale per la fama europea di Shakespeare e per la *querelle* tra gusto e genio, iniziata undici anni prima sul «Journal encyclopédique». Una nuova generazione avanza e il vecchio gusto francese perde colpi rispetto al genio. Il giovane Goethe, che studia a Strasburgo, pubblica il suo saggio *Per il giorno onomastico di Shakespeare*. Nelle sue parole si sente l'eco di molte idee di Johnson. Anche per lui la grandezza di Shakespeare consisteva proprio in ciò che i francesi gli rimproveravano: aver sostituito le norme con la Natura. Ma c'è anche dell'altro. Con il giovane Goethe alla categoria settecentesca del gusto e all'autorità delle regole, percepite come prigione dell'anima, subentra la celebrazione della partecipazione emotiva del lettore-spettatore, che avrebbe caratterizzato il teatro dell'Ottocento.

La prima pagina che lessi di lui mi fece suo per la vita e quando ebbi finito il primo dramma rimasi come un cieco nato, al quale una mano miracolosa doni a un tratto la vista. Riconobbi, sentii nel modo più vivo che la mia esistenza si allargava infinitamente; tutto mi apparve nuovo, sconosciuto e l'insolita luce mi fece dolere gli occhi. A poco a poco imparai a vedere e, sia ringraziato il mio genio intuitore, sento ancora oggi vivamente quello che ho guadagnato. Non esitai un momento a rinunciare al teatro regolare. L'unità di luogo mi parve opprimente come una prigione, le unità di azione e di tempo mi sembrarono catene gravose imposte alla nostra fantasia. Balzai all'aria libera e solo allora sentii che avevo mani e piedi. Ed ora che ho visto quanto torto mi hanno fatto i signori delle regole nella loro prigione, quante anime libere si contorcono ancora là dentro, mi si sarebbe spezzato il cuore se non avessi dichiarato loro guerra e se non cercassi ogni giorno di abbattere le loro torri.

[...] Il teatro di Shakespeare è una vetrina di belle rarità, in cui tutta la storia del mondo si svolge dinanzi ai nostri occhi lungo il filo invisibile del tempo. I suoi piani, comunemente parlando, non sono piani, ma le sue

opere si aggirano tutte intorno al punto misterioso (che nessun filosofo ancora ha veduto e determinato) in cui la particolarità del nostro Io, la pretesa libertà del nostro volere, si scontra col necessario andamento del tutto. Ma il nostro gusto corrotto annebbia i nostri occhi, così che ci è necessaria quasi una nuova creazione per liberarci di questa tenebra.

Goethe chiama in causa Voltaire e rileva per primo la contraddizione tra lo spirito irriverente del Patriarca e la sua posizione rigidamente conservatrice in campo estetico e drammatico, che gli impedisce di accettare Shakespeare:

Tutti i Francesi e i Tedeschi che ne subiscono il contagio, persino Wieland¹²², in questa occasione come in parecchie altre, si sono fatti poco onore. Voltaire, che ha sempre insultato per professione tutte le maestà, anche qui si è dimostrato un vero Tersite. Se io fossi Ulisse, dovrebbe torcere la sua schiena sotto il mio scettro. La maggior parte di questi signori si scandalizzano anche molto dei caratteri dello Shakespeare. Ed io grido: Natura! Natura! Natura! Nulla è così vero come i personaggi di Shakespeare.

[...] Quello che nobili filosofi hanno detto del mondo, vale anche per lo Shakespeare: ciò che noi chiamiamo cattivo non è che l'altro lato del buono, altrettanto necessario alla sua esistenza e parte essenziale del Tutto, così come la zona torrida deve ardere e la Lapponia gelare, affinché si abbia una zona temperata. Egli ci conduce attraverso tutto il mondo, ma noi, uomini inesperti e viziati, ad ogni cavalletta esotica che ci viene incontro, gridiamo: Signore, vuol divorarci.

Su, signori miei! Svegliatemi a suon di tromba tutte le nobili anime dall'Elisio del così detto buon gusto, dove, sonnolente, in un tedioso crepuscolo, sono e non sono, con passioni in cuore e senza midollo nelle ossa; dove, non abbastanza stanche per riposare e tuttavia troppo pigre per essere attive, passano la loro vita d'ombre bighellonando e sbadigliando fra mirti e cespugli d'alloro¹²³.

Nel 1773 Herder, il giovane prussiano pietista che si ribella all'illuminato e potente dispotismo di Federico II e vede il *Geist* tedesco assediato dallo spirito livellatore dell'organizzazione

razionale dei francesi, pubblica il suo saggio su Shakespeare¹²⁴. L'anno prima aveva scritto: «Chi non si è infuriato per l'insolente e incessantemente ripetuta critica di Voltaire a Shakespeare? Il vecchio maldicente egocentrico non si vergogna di aggiungere ironicamente le più vergognose invenzioni per far complimenti al teatro francese, il che vuol dire a sé stesso»¹²⁵. Inizia la stagione dello *Sturm und Drang*, il movimento giovanile tedesco che apre le porte al Romanticismo ed è alle origini della prodigiosa rinascita culturale della Germania. Un'esplosione d'indignazione individuale, che aveva come obiettivo abbattere norme e regole di una società filistea e oppressiva. I giovani *Stürmer* chiedono la libertà di auto-espressione dello spirito creativo, celebrano il genio degli individui e quello collettivo dei popoli che si manifesta in miti, leggende, poesie, consuetudini, canti, balli, simboli, riti... Herder rivaluta le fonti autentiche, irrazionali ed estreme della creatività umana, la passione e il sentimento, contro le regole, i limiti, i modelli classici. Per lui pensiero, coscienza e linguaggio consistono nell'uso d'immagini e di simboli, non di pensieri astratti: le metafore hanno preceduto i ragionamenti. Le idee allo stato puro, indipendenti dalle parole, non sono concepibili. Il linguaggio è ciò attraverso cui gli uomini pensano, non ciò in cui traducono i pensieri. Non esistono pertanto un linguaggio e una ragione universali¹²⁶.

[In Francia] ci si preoccupa della raffinatezza più che di profonde emozioni, della manifestazione esteriore piuttosto che di una sentita esperienza interiore, di un insorgere di sincerità e di sentimento. La galanteria è il linguaggio non dell'emozione e della tenerezza ma della convenzione e della relazione sociale; indica che uno conosce il mondo. Il gusto è la maggior preoccupazione ed è mille volte più importante del genio, che è bandito e preso in giro. Ma vediamo il rovescio della medaglia: dove è il genio, o la verità, o lo spontaneo vigore, o la virtù? Il decoro blocca il loro spirito¹²⁷.

Con Herder la prospettiva nei confronti di Shakespeare cambia radicalmente. Il punto di vista si sposta dall'eleganza del linguaggio all'interiorità, dal gusto alla creatività, dai versi all'illusione teatrale. Herder getta le basi del pensiero romantico che si sarebbe universalmente ispirato a Shakespeare. Anche lui non esita per ben due volte a chiamare in causa il Patriarca di Ferney come autorevole difensore dei principi classici. Voltaire è per lui un eccellente versificatore, non un autore drammatico:

Racine parla il linguaggio del sentimento e certo una volta d'accordo su questo nulla lo supera; ma oltre ciò io non saprei trovare un sentimento che si esprima in quel modo. Sono descrizioni del sentimento estrinseche, di terza mano, mai o soltanto di rado, moti dell'animo immediati, originari, emozioni nude [...]. Il bel verso volteriano – taglio, contenuto, disposizione delle immagini, splendore, spirito, filosofia – non è forse un bel verso? Senza dubbio, il più bello che forse si possa immaginare e se io fossi un Francese, dispererei, dopo Voltaire, di scrivere un verso, ma bello o no, non è un verso teatrale! Per l'azione, il linguaggio, i costumi, le passioni, i fini di un dramma (diverso da quello francese) è una perenne esercitazione accademica, fatta di menzogne e di sproloqui!¹²⁸

Prendendo posizione a favore di Shakespeare nel confronto con Corneille, Herder risponde indirettamente a Voltaire, attaccandolo senza mezzi termini:

Lascio a ognuno la libertà di decidere se [...] non sarebbe già dovuto venire il tempo in cui la maggior parte delle opere di Corneille [...] sarebbe stata dimenticata e si sarebbe guardato a Crébillon e a Voltaire con la stessa ammirazione con cui si considera l'*Astrea* del signor d'Urfé e tutte le *Clelie* e le *Aspasie* dell'epoca cavalleresca, tutte intellettualismo e dottrina! Tutte invenzione e artificio!¹²⁹

Shakespeare, cui Herder riconosce l'altezza di Sofocle e del teatro greco, valeva proprio perché il suo teatro non era nato dall'imitazione di un modello universale e indiscusso ma

spontaneamente da storia, tradizione, costumi, spirito del proprio tempo e del popolo.

Consideriamo ora un popolo che, per circostanze che non vogliamo indagare, invece di scimmiettare e di correr via col guscio vuoto avesse piuttosto voglia di inventare da sé il suo dramma [...]. Questo popolo inventerà, dove è possibile, il suo dramma secondo la propria storia, secondo lo spirito del tempo, i costumi, le opinioni, la lingua, i pregiudizi nazionali, le tradizioni e i gusti particolari, anche se dovesse attingere al repertorio delle rappresentazioni carnevalesche e delle marionette (proprio come i nobili greci del coro)¹³⁰.

Con questa idea l'accusa di barbarie rivolta da Voltaire al teatro di Shakespeare viene ribaltata:

Egli dunque [Shakespeare] da queste azioni di re e marionette, da un'argilla così grezza, compose la magnifica creazione che sta dinanzi a noi, viva e vitale! Egli non trovò un carattere così semplice del popolo e della patria, ma una molteplicità di ceti, di modi di vita, di mentalità, di popoli e di idiomi [...]. Egli cantò quindi ceti e uomini, popoli e idiomi, re e buffoni, buffoni e re in una meravigliosa unità¹³¹.

8. *Uno Stürmer in Francia:* *Louis-Sébastien Mercier*

Lo stesso anno dello *Shakespeare* di Herder, nel suo *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, pubblicato ad Amsterdam per evitare la censura parigina¹³², Louis-Sébastien Mercier, prendendo una posizione assolutamente isolata in Francia, entra nella discussione su Shakespeare con argomenti nuovi, parlando di lui non solo come poeta della natura, ma come poeta del popolo. Voltaire, come gli altri *philosophes*, predicava il rispetto della persona umana, ma disprezzava la *populace* che chiamava la *canaille*. Di qui il suo disgusto per il teatro della Foire e i suoi personaggi, l'Opéra Comique¹³³, Gilles – diventato un insulto a

Shakespeare –, emblemi di una nefasta influenza *populacière*. A differenza di Rousseau¹³⁴, Voltaire non pensava che il popolo potesse venir istruito, accedere alla cultura. Così scrive all'intimo amico Damilaville:

A proposito del popolo, che voi ritenete debba essere istruito, credo che non troviamo proprio intesa. Io per popolo intendo la *populace* che per vivere non ha che le proprie braccia. Dubito che quest'ordine di cittadini abbia mai il tempo o la capacità di istruirsi, morirebbero di fame prima di diventare filosofi; mi pare essenziale che ci sia della gentaglia ignorante. Se voi, come me, faceste rendere una terra e degli aratri dividereste la mia idea, non bisogna istruire il manovale, ma il buon borghese, l'abitante delle città [...]. Quando la *populace* pretende di ragionare tutto è perduto¹³⁵.

Con l'anticonformista Mercier, figura eccentrica, inascoltata e marginalizzata dall'intelligenza parigina dell'epoca, uno dei rari intellettuali francesi a conoscere gli *Stürmer* e a dividerne le idee, si delinea in Francia un punto di vista preromantico, fortemente antiaristocratico e anticlassico, che influirà non molti anni dopo sulla creazione di un nuovo sistema estetico¹³⁶. «Tutta l'opera teorica di Mercier», ha scritto Martine de Rougemont, «è un lungo *Racine et Shakespeare*»¹³⁷. Alla tragedia francese, palesemente e volutamente classista, viene contrapposto il carattere popolare del teatro di Shakespeare, che invece parla a tutti, comunicando un'energia benefica ed instaurando un legame sociale¹³⁸.

La nostra superba e tanto vantata tragedia non è che un fantasma rivestito di porpora e d'oro, ma che non ha alcuna realtà [...]. Le nostre pièce sono mute per la moltitudine, mancano dell'anima, della vita, della semplicità, della morale e del linguaggio che potrebbe servire a farle gustare e capire¹³⁹.

Attaccando chi, appellandosi al gusto, ha reso ridicolo

Shakespeare per invidia creativa, stupidità e malafede, Mercier, senza nominarlo, allude a Voltaire:

Perché i ragionamenti di alcuni letterati troppo accreditati hanno limitato l'arte e distrutto ogni suo sforzo in nome delle tanto santificate regole, di quel preteso buon gusto di cui parlano ininterrottamente e che non è che una parola inventata da loro per velare in modo capzioso la piccolezza e la freddezza delle loro idee¹⁴⁰.

Condividendo le idee degli *Stürmer* sull'autenticità della cultura – in anticipo sulla contrapposizione *Kultur-Zivilisation* che tanto peso avrà nell'Ottocento in Germania –, Mercier critica il carattere non spontaneo del teatro francese, «fatto per i ricchi», contrapponendolo al teatro degli inglesi, vero teatro nazionale perché di tutti.

Il nostro teatro non ha mai appartenuto al nostro suolo, è un bell'albero greco trapiantato e degenerato nei nostri climi [...] ¹⁴¹. Shakespeare pare ridicolo in Francia, perché è sfigurato dall'invidia, la stupidità, o la malafede, ma è caro ai suoi concittadini, perché ha saputo trovare il segreto di parlare a tutti gli individui che compongono questa rispettabile nazione. La familiarità che gli viene rimproverata, è una preziosa naturalezza. Tutti i suoi eroi sono uomini, e questa alleanza di semplicità ed eroismo accresce l'interesse. Shakespeare è per gli Inglesi un poeta ben più nazionale di quanto non lo sia per noi Corneille. Non è a Parigi che va giudicato, a Parigi si produce tutto per i ricchi, comprese le idee: è a Londra, dove ogni uomo ha la propria e personale esistenza. Ho visto gente del popolo piangere alla vista di Shakespeare, la cui bellissima e loquace statua ricordava le scene di questo poeta che aveva straziato loro l'anima ¹⁴².

Alla grazia, all'eleganza e alla regolarità francesi Mercier contrappone l'autenticità, l'emozione e le passioni del teatro inglese, anche quelle incolte e selvagge, attaccando implicitamente il dogma del gusto per esaltare il genio.

In Francia non si finisce di ripetere che gli Inglesi hanno anime

melanconiche e tristi. Si può essere portati alla meditazione e all'esame dei propri interessi politici senza essere tristi e melanconici: al contrario, questa apparente tristezza annuncia una profonda sensibilità. Le anime frivole non sanno né ragionare, né gioire. L'Inglese gioisce in silenzio e non fa evaporare le proprie sensazioni perché gli sono care. Una cosa è certa, oggi il Francese, con la sua pretesa gaiezza, agli spettacoli come altrove, ride meno dell'Inglese. E questo perché non possiede drammi altrettanto originali, piacevoli, variati, gioiosi e buffi: il suo teatro è infinitamente meno interessante da tutti i punti di vista, sebbene incomparabilmente molto più corretto. L'eloquenza della scena inglese è l'eloquenza del popolo ed è per questo che ha veemenza, franchezza e un interesse particolare. È in lei che si ritrova quella verità ingenua e sincera che produce l'imitazione perfetta: è il tratto del cuore umano catturato senz'artificio e senza sforzo, dato alla luce senza studio e senza scelta. L'anima e la vita sono impresse nei personaggi, e i colori, liberamente e se vogliamo grossolanamente pronunciati, perdono nell'ottica del teatro il loro carattere eccessivo. So che la decenza spesso viene dimenticata, ma questo difetto che gli Inglesi cominciano a sentire è prodigiosamente riscattato dal pregio dell'imitazione e dall'energia delle raffigurazioni. Ecco qualcosa che sorprenderà i nostri piccoli rimatori francesi, che credono di possedere il gusto per eccellenza, rifiutando quello popolare; che non parlano che di grazia, d'eleganza e di regolarità, perché non hanno né audacia, né vigore; che vanno gridando che la filosofia ha tagliato la gola alla poesia: lamentela abusata (che già faceva Boileau parlando della filosofia di Cartesio), ma lamentela falsa, perché è proprio questa stessa filosofia che loro misconoscono e oltraggiano, che dice loro ad alta voce che la poesia non consiste in parole montate insieme in modo meccanico e in figure mille volte riutilizzate; ma che essa è fatta per commuovere, per scuotere con forza l'anima, per regnare imperiosa sulla moltitudine, traendone linguaggio, foga, passioni impetuose e vere e, se ci è concesso dirlo, persino le maniere incolte e selvagge che la caratterizzano. Ecco Shakespeare, ecco il Poeta¹⁴³.

Anni dopo, nel suo *Tableau de Paris*, Mercier ricorderà le reazioni negative che il suo libro aveva suscitato in Francia:

Ho fatto stampare nel 1773 ad Amsterdam un libro intitolato *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, che ha scatenato da parte dei giornalisti, tutti uniti contro di me, non una sola ragione ma delle grosse ingiurie e una persecuzione quasi seria¹⁴⁴.

Né Goethe, né Herder vengono menzionati da Voltaire che, a giudicare dalla corrispondenza, disprezzava la lingua tedesca, come il suo amico Federico che la parlava solo con i cavalli. A differenza di Mercier, Voltaire ignora i giovani dello *Sturm und Drang* e le loro idee¹⁴⁵. Il suo complesso di superiorità prevale sulla sua curiosità e lo rende cieco nei confronti dei mutamenti storici. La Germania si stava svegliando, ma lui non se ne accorge.

Il 17 febbraio 1773 la Comédie-Française, imitando il giubileo di Shakespeare a Stratford e opponendo una gloria nazionale francese ad una gloria nazionale inglese, celebra il centenario di Molière a cent'anni dalla morte. Era la prima volta che una festa del genere si svolgeva in Francia. L'iniziativa era un'espressione del culto dei *Grands Hommes* la cui diffusione, iniziata nei primi anni del Settecento, si stava consolidando e che sostituiva, all'esaltazione dell'eroismo guerriero e all'omaggio ai caduti sui campi di battaglia, il culto dei grandi *Hommes de lettres*¹⁴⁶. Ma come spesso le celebrazioni, la festa rivelava anche la paura di una perdita d'identità che andava prontamente smentita. Era la prova che in un ambiente tradizionale come la Comédie-Française la competizione culturale con l'Inghilterra, innescata da Voltaire come estensione e risposta alla competizione militare e politica, aveva preso piede¹⁴⁷. Alla fine della rappresentazione della commedia *L'Assemblée* dell'Abbé Lebeau de Schosne, la statua di Molière viene portata in scena su un piedistallo e incoronata, esattamente come era accaduto nella cerimonia inglese organizzata da Garrick.

Ma il riconoscimento europeo di Shakespeare era ormai un fenomeno inarrestabile, e stava arrivando anche in Francia. Nel 1774 Diderot scrive:

Se Shakespeare è originale, lo è nei suoi passi sublimi? Assolutamente no. È nel mélange straordinario, incomprensibile, inimitabile di cose di più gran gusto e di più cattivo gusto, ma soprattutto nella loro bizzarria. Il fatto è che il sublime in sé, oserei dire, non è originale, lo diviene in virtù di una sorta di singolarità che lo rende personale, specifico dell'autore [...]. Così come *qu'il mourût* è il sublime di Corneille, *Tu ne dormiras plus* è il sublime di Shakespeare¹⁴⁸.

Non molto tempo prima Voltaire aveva scritto:

Guai all'imprudente che si assume la responsabilità di dire che Shakespeare aveva legittimamente fuso il volgare al sublime, come nella natura. «Con permesso, Signore, il mio culo è nella natura e tuttavia io porto le mutande»¹⁴⁹.

9. Le Tourneur pubblica Shakespeare e lo dedica al re. Disperazione di Voltaire

Nel 1774 muore Luigi XV e diventa re il giovanissimo Luigi XVI, suo nipote. Cambiano tutti i ministri e a sostituirli vengono chiamati molti uomini nuovi e illuminati come Malesherbes, Turgot e Necker. Le speranze di Voltaire di tornare finalmente a Parigi, dopo quasi venticinque anni, si riaccendono. L'identificazione della lotta contro Shakespeare con una battaglia nazionale a favore della Francia servirà d'ora in avanti a preparare il terreno al suo ritorno e assumerà toni sempre più patriottici. Ma proprio allora si moltiplicano in Europa diverse manifestazioni a favore del Bardo. In Germania un altro giovane dello *Sturm und Drang*, Jakob Lenz, nelle sue *Annotazioni sul teatro* esalta Shakespeare proprio là dove Voltaire lo criticava: il linguaggio.

La sua lingua è la lingua del genio più audace, che smuove cielo e terra, per dare espressione ai pensieri che affluiscono in lui. Uomo ugualmente versato in ogni circostanza, ugualmente possente, ha messo su un teatro per l'intero genere umano, dove ognuno potesse stare, stupirsi, rallegrarsi, ritrovarsi: da quelli più in alto a quelli più in basso. I suoi re e le sue regine hanno tanto poco pudore quanto la plebe più infima nel sentire caldo sangue nel cuore palpitante, oppure nel dare sfogo alla solleticante bile con scherzi beffardi, perché essi sono uomini, anche sotto la crinolina, non hanno le caldane, non muoiono dinanzi ai nostri occhi secondo formulari oziosi, non conoscono il benessere mortale¹⁵⁰.

Ma il parere dei giovani tedeschi, come si è visto, non interessa a Voltaire, che li ignora. Il Patriarca è concentrato sulla difesa del proprio prestigio e della propria autorità fino ad allora indiscussa. E vuole tornare a Parigi.

La crisi arriva nel 1776, quando in Francia esce la prima edizione critica di Shakespeare, *Shakespeare traduit de l'anglois, dédié au Roi*, a cura di Pierre Le Tourneur, che pubblica, con note e commentari, due volumi delle *Œuvres complètes* di Shakespeare, con le traduzioni di *Otello*, *Giulio Cesare*, *La tempesta*, e annuncia l'uscita di due ulteriori volumi¹⁵¹. Per la prima volta Shakespeare diventa integralmente accessibile a un pubblico francese relativamente vasto, che sarebbe stato in grado di giudicarlo indipendentemente dalle scelte, libere traduzioni, commenti e manipolazioni di Voltaire. Pierre Le Tourneur aveva tradotto e pubblicato qualche anno prima le *Nuits – Night-Thoughts* – di Young, stava per pubblicare le poesie d'Ossian e nel 1771 era stato nominato Censore Reale e Segretario Generale della Librairie, carica che gli assicurava un certo prestigio culturale. Anche se i loro nomi non comparivano come traduttori, era noto a tutti che all'edizione shakespeariana avevano lavorato diversi collaboratori: Fontaine-Malherbe e il conte de Catuëlan, ardente

anglomane, per la traduzione, e probabilmente Mercier, fraterno amico di Le Tourneur, per la prefazione.

L'edizione esce con l'avallo del re: contiene infatti una *Épître dédicatoire au Roi* che non sarebbe esistita senza l'esplicita autorizzazione di Luigi XVI, nella quale Shakespeare viene definito «il più grande poeta che abbia prodotto l'Inghilterra». Segue la lista dei sottoscrittori dell'opera necessari per finanziarla, pratica abituale per le opere riservate a un pubblico limitato. La lista è lunghissima, il totale dei nomi supera il migliaio e rivela un cambiamento significativo nella recezione di Shakespeare in Francia. Figurano, oltre al re e alla regina e tutta la famiglia reale, il re di Inghilterra, Caterina II di Russia, Diderot che sottoscrive per sei esemplari, Rousseau, Ducis, Garrick, Mercier per due esemplari, Mirabeau, Necker, Horace Walpole, Talleyrand, il ministro delle Finanze Turgot, Préville attore della Comédie-Française, Chamfort per due esemplari, Saint-Lambert, Choiseul, Richelieu, e persino d'Argental, *l'ange*, l'amico più fedele di Voltaire.

Nella prefazione¹⁵² Shakespeare viene definito «il dio del teatro, l'unico modello della tragedia». Schierandosi contro i fautori del gusto, Le Tourneur parla di Shakespeare come di un «uomo di genio».

Mai vi fu uomo di genio che si spinse oltre Shakespeare nell'abisso del cuore umano, e che fece parlare meglio le passioni con il linguaggio della Natura. Fecondo quanto questa, prodigò a ciascuno dei suoi personaggi quella sorprendente varietà di caratteri che la natura stessa dispensa agli individui che crea.

Nato in un paese oscuro, e in un secolo ancora barbaro, *l'homme de génie* aveva dinnanzi a sé solamente la Natura. Intuì che era quello il modello da dipingere.

Le Tourneur sostiene che la nuova traduzione di Shakespeare

per la prima volta era fedele all'originale. L'affermazione delegittimava non solo le traduzioni volutamente infedeli di de La Place e gli adattamenti di Ducis, i quali, per riordinare e francesizzare Shakespeare, ne avevano ridotto la complessità e lo spessore, ma anche Voltaire, che lo aveva spesso sfigurato con il suo *persiflage*.

Sino ad oggi, questo padre del Teatro inglese si è esposto allo sguardo di una Nazione rivale e proterva nei suoi gusti solamente indossando una sorta di ridicolo travestimento che ne deformava le belle proporzioni [...]. Noi abbiamo avuto il coraggio di liberarlo dai falsi brillanti con i quali si era voluta sostituire la sua vera ricchezza, e di strappare la maschera che, soffocando la viva espressione dei suoi tratti, offriva di lui soltanto una fisionomia morta e priva di carattere [...]. Ogni cosa mostra ora la sua origine straniera. È Shakespeare stesso, con le sue imperfezioni, ma a grandezza naturale.

La fedeltà all'originale non implicava che la traduzione dovesse essere rigorosamente letterale, come aveva fatto Voltaire con l'intenzione di ridicolizzare Shakespeare. Nella lingua inglese, sostiene Le Tourneur, tutti gli oggetti della natura sono nobili:

Vi sono spesso metafore ed espressioni che, se rese parola per parola nella nostra lingua, apparirebbero basse o ridicole, quando invece sono nobili nell'originale: perché esistono in inglese pochissime parole del registro basso. I nomi di tutti gli animali, di tutti gli oggetti della natura sono nobili in questa lingua, che non attribuisce la bassezza che a ciò che sciocca e disgusta veramente i sensi. Per questo, il dovere di fedeltà ci ha imposto quello di sostituire una metafora equivalente che conservasse la nobiltà dell'originale, alle metafore divenute in francese abiette e popolari, e quello di cercare un'altra parola per renderne una che sarebbe troppo bassa nella nostra lingua se la si traducesse invece secondo i Dizionari.

Per criticare ogni orgoglio e ogni concorrenza nazionalistica e proporre un'idea universalistica della cultura Le Tourneur mette Shakespeare sullo stesso piano di Corneille e Racine:

Non è più il tempo in cui la Francia, tutta presa d'ammirazione per sé stessa, guardava con sdegno alle Nazioni vicine e non vedeva nulla al di fuori dei suoi confini degno di portare il sigillo della perfezione [...] Shakespeare può mostrarsi con sicurezza nella patria dei Corneille, dei Racine e dei Molière ed esigere dai Francesi il tributo di gloria che ogni popolo deve al genio.

Nella dedica al re, *Le Tourneur* ribalta a favore di un'ottica democratica l'epiteto «barbaro» più volte attribuito da Voltaire a Shakespeare:

Questi quadri così veri e dipinti con totale spontaneità non saranno privi di fascino agli occhi della Vostra Maestà, a cui piace talvolta scendere dal Trono per andare a cercare la verità e la Natura sotto l'umile tetto del contadino o dell'artigiano [...]. Il filosofo e l'uomo di lettere saranno forse più superbi dei Sovrani? Arrossirebbero dunque dovendo abbassarsi sino a questi strati infimi della società? No. È barbaro ritenere che una metà intera della razza umana sia un vile scarto, indegno del pennello del genio e destinata invece al suo sdegno.

L'edizione di *Le Tourneur* divulga in Francia opinioni critiche diffusissime in Inghilterra.

Shakespeare piace e piacerà per sempre, perché come pittore della verità e della natura è al di sopra di ogni altro scrittore: piace grazie alla magnificenza, alla freschezza e alla fecondità della sua Poesia, che non è artificio ma, come le profezie delle Sibille, sembra una vera e propria ispirazione. [...] I caratteri da lui creati sono il prodotto dell'umanità così come questa si presenta in tutti i tempi e in tutti i luoghi. I suoi personaggi parlano e agiscono sotto la spinta delle passioni universali da cui ogni cuore è affetto.

Molti drammaturghi contemporanei caricano i personaggi di qualità esagerate, vizi e virtù fuori della norma, evitando le passioni più naturali. Shakespeare invece «ha tratto i suoi personaggi dalla società, dalla razza umana e li ha trasportati, ancora vivi, sul palcoscenico; il suo dialogo è quasi sempre

determinato dagli incidenti che lo introducono, è sempre naturale e pieno di semplicità». I personaggi di Shakespeare non sono eroi ma uomini:

Nel suo teatro, come sul palcoscenico del mondo, si trovano ovunque solo e soltanto uomini, che esprimono tutti i sentimenti che hanno nell'anima con un linguaggio umano e le passioni che egli attribuisce loro sono veramente le stesse impresse dalla natura.

Le Tourneur celebra l'ispirazione, la poesia, l'empatia dell'autore con il personaggio, sottolineando con accenti preromantici la differenza fra lo scrittore e il poeta.

Non confondiamo il Poeta che li imita e lo Scrittore che si limita a descriverli. Immensa è la distanza che separa la descrizione dei trasporti di una passione violenta e la sua espressione vera. Per imitarla bene, per parlare come lei, il Poeta deve diventare lui stesso, fino a un certo punto, il personaggio che rappresenta [...]. Mentre inventava i caratteri di Amleto, Macbeth, Re Lear [...] Shakespeare provò realmente le loro passioni e tutti i conflitti che ne sono derivati.

Le Tourneur prende posizione anche a proposito dell'accusa rivolta a Shakespeare di confondere i generi.

Si è rimproverato a Shakespeare di aver confuso i due generi, considerati solitamente come incompatibili. Si è detto: «Le lacrime di Melpomene e l'ilarità di Talia non possono stare insieme». Tale metodo è senza dubbio contrario ai precetti stabiliti da Aristotele, all'esempio costantemente seguito dagli antichi; ma voler condannare Shakespeare basandosi su queste regole, è come giudicare un repubblicano secondo le leggi di una monarchia straniera.

Nell'*Appel* Voltaire aveva celebrato la superiorità della Francia richiamandosi alla sua lingua, che sosteneva essere la più conosciuta in Europa. Le Tourneur sposta l'accento dalla lingua ad un argomento attinente al teatro: le pièce di Shakespeare sono quelle che più hanno presa sul pubblico e in tutti i paesi. Una

delle ragioni è la straordinaria tensione drammatica riscontrabile nelle sue opere.

Tutti i soggetti che tratta, storici o di finzione che siano, sono sempre accattivanti e colmi di quel trasporto irresistibile che ci conduce fino allo scioglimento. Nessun altro scrittore, dopo Omero, ha posseduto quanto lui il talento di eccitare in noi questa curiosità così viva e insaziabile, che non si ferma e non trova pace finché non la si è soddisfatta.

Nella sua apologia *Le Tourneur* chiama in causa un argomento che aveva colpito il giovane Voltaire a Londra: il teatro di Shakespeare è un teatro da guardare, implica il piacere degli occhi. «Sul palcoscenico inglese gli attori devono agire tanto quanto parlano, e i loro più bei versi, senza l'azione, lascerebbero di ghiaccio lo spettatore». Parlando di Addison, che Voltaire considerava superiore a Shakespeare perché regolare, ribaltando il giudizio del Patriarca per ribadire la superiorità shakespeariana, *Le Tourneur* scrive cose che si sarebbero potute riferire (e forse si riferivano) allo stesso Voltaire e alle sue tragedie. I versi eleganti e armoniosi del *Catone* di Addison non riuscivano a smuovere l'anima.

Catone è pieno di mille bellezze che rendono degno di stima il suo autore, ma non vi troviamo nulla che ci faccia conoscere i sentimenti e le azioni umane; sarà forse la più bella produzione del raziocinio e della scienza, ma l'*Otello* di Shakespeare è il frutto virile e vigoroso dell'osservazione sostenuta dal genio. *Catone* offre un quadro imponente di costumi posticci e di sentimenti eroici espressi in versi eleganti e armoniosi, ma vani sono il timore che si impossessa del cuore dell'eroe e la speranza che lo riempie; i moti da cui è agitato non si trasmettono all'animo dello spettatore. In ogni istante l'artificio svela il poeta e dietro a *Catone* che compare sulla scena, vediamo costantemente Addison. [...] La sua opera, così come quella di ogni poeta similmente corretto e regolare, è come un giardino ben disegnato, piantato ad arte, profumato di fiori. Ci si sta bene un momento, entrandovi si sorride dinnanzi a tutte le sue grazie, ma la sua fredda

simmetria lascia il cuore privo di emozioni e l'immaginazione priva di trasporto. La composizione di Shakespeare consiste in una vasta foresta la cui imponente maestà seduce e affascina l'immaginazione grazie alla sua immensa varietà, in cui le querce distendono i loro rami disuguali, i pini si elevano nell'aria, intervallati talvolta da rovi e spine selvatiche, ma che celano ai loro piedi, tra mille ombre, il mirto e la rosa. Al posto di quelle piccole rarità, preziose per l'eleganza formale e per lo splendore lucido dello smalto, Shakespeare spalanca una miniera inesauribile di oro e diamanti, incrostati talvolta di terra, e fusi a qualche sostanza grezza.

La *Préface* di *Le Tourneur* è anche l'occasione per denunciare come un abuso la dittatura autoritaria e intimidatoria della critica che dettava le leggi e l'arroganza nazionalistica di alcuni scrittori. Il riferimento a Voltaire è evidente.

È compiendo un abuso che la critica esercita il suo potere sulle Lettere, e si arroga il diritto di soggiogare le opinioni, di consacrare un genere e di proscrivere a suo piacimento questo o quell'altro: sottomettersi a questa autorità chimerica è un atto di superstizione, e sembra sempre permesso di fare appello al tribunale del critico che impone le sue leggi alle leggi stesse della natura.

[...]

Troppo spesso le loro penne stillano il fiele della censura e dell'ingiustizia, che fa avvizzire i talenti esotici, offende i grand'uomini nati sotto un altro cielo e getta un grano di amarezza in più nel fermento degli odi nazionali. Non c'è un solo popolo che possa aspirare a regnare incontrastato sulle arti e a vantare la speranza di tenere incatenate le altre nazioni al suo trono. Che gli scrittori si spoglino dunque una volta e per sempre di questi risentimenti infondati e di queste puerili animosità. È vergognoso che il progresso delle arti e la comprensione sociale siano rallentati e soprattutto da quelle stesse mani che si vantano di lavorare per illuminare le genti e riconciliare l'uomo con l'uomo¹⁵³.

L'opera di *Le Tourneur* viene accolta con alterno interesse dagli intellettuali francesi. Grimm scrive nella *Correspondance littéraire* nel marzo 1776: «Da tempo non vedevamo apparire un'opera

che ha suscitato più critiche e più elogi, sulla quale si è discusso più animatamente, e su cui l'opinione pubblica è stata più divisa e più incerta»¹⁵⁴.

10. Voltaire attacca Shakespeare e Le Tourneur all'Académie

Quando ci si avvicina alla morte, spesso prevale l'angoscia oppure, per evitarla, prevale l'aggressività. Il progetto dell'opera di *Le Tourneur* suscita l'ira di Voltaire ottantenne, e sembra ostacolare i suoi piani di rientro a Parigi e il riconoscimento da parte del nuovo re Luigi XVI. Da questo momento non è più l'autorevolezza di Corneille e Racine, è l'autorevolezza del Patriarca ad essere in gioco. La questione Shakespeare viene vissuta da Voltaire come una questione privata.

Il 19 luglio 1776, dopo aver letto i volumi di *Le Tourneur*, «l'abominevole *grimoire*» della prefazione e la lista dei sottoscrittori, molti dei quali suoi amici, Voltaire scrive a d'Argental una lettera di fuoco, che rapidamente viene fatta circolare a Parigi¹⁵⁵.

Bisogna che vi dica come sono adirato per amore del teatro con un certo *Tourneur*, che si dice sia segretario della *Librairie* e che non mi pare essere il segretario del buon gusto¹⁵⁶. Avete letto i due volumi di questo miserabile nei quali vuole farci vedere Shakespeare come l'unico modello della vera tragedia? Lo chiama il dio del teatro. Sacrifica tutti i Francesi, senza eccezione, al suo idolo, come un tempo si sacrificavano i maiali a Cerere. Non si degnava neanche di nominare Corneille e Racine; questi due grandi uomini sono solo inclusi nella prescrizione generale, senza che i loro nomi vengano mai pronunciati. Ci sono già due volumi pubblicati di questo Shakespeare, che solo due anni fa sarebbe stato preso per un autore della Foire.

Questo furfante ha trovato segretamente il modo di convincere il re, la regina e tutta la famiglia reale a sottoscrivere la sua opera. Avete letto il suo

abominevole *grimoire* di cui ci saranno ancora cinque volumi? Provate un odio abbastanza vigoroso contro questo impudente imbecille? Sopporterete l'affronto che fa alla Francia? Voi e M. de Thibouville¹⁵⁷ siete troppo teneri. Non ci sono in Francia abbastanza contromine, abbastanza berrette d'asino e abbastanza gogne per un simile gaglioffo. Il sangue pulsa nelle mie vecchie vene parlandovi di lui. Se non vi ha messo in collera, vi considero un uomo impassibile. Ciò che è raccapricciante è che il mostro ha un partito in Francia e per colmo di disgrazia e di orrore sono stato io, tempo fa, a parlare per primo di questo Shakespeare; sono stato io a mostrare per primo ai Francesi qualche perla che avevo trovato nel suo enorme letamaio. Non mi aspettavo che un giorno sarei servito a calpestare le corone di Racine e di Corneille per ornare la fronte di un barbaro istrione. Cercate, vi prego, di essere in collera come lo sono io, altrimenti mi sento capace di fare un brutto colpo.

È soprattutto la lista dei sottoscrittori che inquieta Voltaire. L'unanime elogio di Shakespeare era la prova che il suo ruolo di autore drammatico più famoso e rappresentato del tempo era in discussione. Fino a quel momento Voltaire era stato sicuro del proprio potere. L'annuncio dell'uscita della traduzione di Le Tourneur – della cui esistenza era rimasto all'oscuro perché lontano da Parigi – lo coglie alla sprovvista e gli scatena una rabbia profonda. Avrebbe voluto essere così forte da impedirne la diffusione, ma si accorge di non averne il potere. Shakespeare è il primo personaggio che riesce a incrinare la sua onnipotenza, svelando così un suo celato complesso di inferiorità¹⁵⁸.

Spesso accusato di mancanza di lealtà nei confronti della Francia, Voltaire coglie a piene mani l'occasione per dimostrare che in materia letteraria nessuno è più patriota di lui. Cerca di difendersi attraverso le conoscenze e i privilegi. Mira alla protezione di Maria Antonietta e fa appello al suo sentimento patriottico. Tende a mostrare alla sua regina e possibilmente allo

stesso Luigi XVI di essere un fedele servitore della corona. Scrive all'amico d'Argental:

Mio caro angelo, l'abominio della desolazione è nel tempio del signore. Lekain, in collera come voi nella vostra lettera del 24, mi dice che quasi tutta la gioventù parigina è per Le Tourneur, che i patiboli e i bordelli inglesi hanno la meglio sul teatro di Racine e sulle belle scene di Corneille, che non c'è più niente di grande e di decente a Parigi del Gilles londinese e per finire che sta per andare in scena una tragedia in prosa in cui c'è un'assemblea di macellai che farà un meraviglioso effetto. Ho visto finire il regno della ragione e del gusto.

Rifacendosi al *Grand Siècle*, di cui si sente il depositario e il continuatore, Voltaire prende la posizione del patriota militante e assume un atteggiamento eroico:

Morirò lasciando la Francia barbara... Ma fortunatamente voi vivete e mi piace pensare che la regina non lascerà la sua nuova patria, di cui è il primo dei fascini, in preda a dei selvaggi e a dei mostri. Mi piace ancora pensare che il M. de Duras non mi avrà onorato con una poltrona in Accademia per darmi in pasto agli Ottentotti. Mi sono talvolta lamentato dei *Welches*¹⁵⁹, ma ho voluto vendicare i Francesi prima di morire¹⁶⁰.

Presentandosi come difensore del patrimonio nazionale, Voltaire decide di scrivere una lettera all'Académie, invocando una presa di posizione ufficiale, come ai tempi della *querelle* su *El Cid*.

Ho inviato all'*Académie* un piccolo scritto, nel quale ho cercato di soffocare il mio giusto dolore, per non lasciar parlare che la mia ragione. Questa memoria è nelle mani di d'Alembert, ma credo di doverla far pubblicare solo nel caso l'Académie le dia un'autentica approvazione. Purtroppo non ha questa abitudine. Ecco tuttavia un caso in cui dovrebbe porre un limite contro la barbarie [...]. So che mi farò dei nemici crudeli, ma forse un giorno la Nazione mi sarà grata di essermi sacrificato per lei¹⁶¹.

Il 10 agosto il Patriarca scrive al fedele amico d'Alembert, che

dal 1772 era segretario perpetuo dell'Académie, pregandolo di leggere la lettera nella seduta plenaria del 25 agosto, festa di San Luigi e dunque della monarchia:

La mia guerra contro l'Inghilterra vi diventerà. La cosa diventa seria. Le Tourneur ha scritto la prefazione in cui ci insulta, con tutta l'insolenza di un pedante che detta legge a degli scolari. Radiate, mio caro amico, il nome di questo Tourneur, che è più noioso dell'autore dell'anno santo e che è molto più impertinente [...]. Bisognerebbe mettere alla gogna un facchino che ci propina con tono da maestro dei Gilles inglesi per metterli al posto di Corneille e Racine e che tratta noi come tutti devono trattare lui. [...] Ma conservate, vi supplico, il passo in cui chiedo giustizia alla regina. Combatto per la Nazione¹⁶².

Voltaire è inquieto, insicuro. Tre giorni dopo manda a d'Alembert una seconda missiva in cui lo invita a tagliare e manipolare il testo per renderlo più efficace:

Sento, mio caro amico, di non aver elaborato abbastanza la mia dichiarazione di guerra all'Inghilterra; non può aver successo che grazie alla vostra arte, molto poco conosciuta, di far prevalere la mediocrità e di evitare il peggio con una parola felicemente sostituita ad un'altra, con una frase felicemente accorciata, con un'espressione sottintesa, insomma grazie a tutti i segreti che avete.

Il divertente dell'affare consiste sicuramente nel contrasto tra gli ammirevoli brani di Corneille e di Racine e i termini da bordello e da mercato che il divino Shakespeare mette continuamente in bocca ai suoi eroi e alle sue eroine. Sono sempre persuaso che quando avvertirete l'Académie che non si può pronunciare al Louvre ciò che Shakespeare pronunciava così familiarmente davanti alla regina Elisabetta, l'auditorio, grato per il vostro riserbo, lascerà andare l'immaginazione ben al di là delle infamie inglesi che resteranno sulla punta della vostra lingua.

Il fine, mio caro filosofo, è di ispirare alla nazione il disgusto e l'orrore che deve avere per Gilles Le Tourneur, promotore di Gilles Shakespeare, di ritirare i nostri giovani dall'abominevole palude in cui precipitano, di conservare un po' del nostro onore, se ne resta ancora. Rimetto tutto nelle

vostre mani. Siate oggi il mio gatto Raton¹⁶³: tagliate, ritagliate, decurtate, soprattutto cancellate. Ma vi prego di lasciar sussistere la mia invocazione alla regina e alle nostre principesse. Bisogna impegnarle a prendere il nostro partito. Soprattutto devo prendere la regina come mia protettrice¹⁶⁴.

Colludendo con Voltaire nel riprendere l'analogia tra rivalità culturale e rivalità bellica nei confronti degli inglesi, d'Alembert gli risponde con toni nazionalistici.

I vostri ordini verranno eseguiti, caro ed illustre maestro; vi leggerò all'assemblea di domenica prossima [...]. Vedo questo giorno come un giorno di battaglia in cui bisogna tentare di non essere vinti come a Crécy o a Poitiers [...]. La battaglia è ingaggiata e il segnale è stato dato. Bisogna che Shakespeare o Racine rimangano sul campo. Bisogna far vedere a questi tristi e insolenti Inglesi che la nostra gente di lettere sa battersi contro di loro meglio dei nostri soldati e dei nostri generali. [...] Domenica andando alla carica griderò: Viva St. Denis Voltaire e muoia George Shakespeare!¹⁶⁵

Il 25 agosto, giorno della festa di San Luigi, data fondamentale per tutti i francesi e festa ufficiale di Luigi XVI, all'Académie riunita in seduta solenne, prima della distribuzione dei premi, d'Alembert legge la *Lettre à l'Académie Française* di cui per prudenza sopprime alcuni brani. Solo 24 accademici su 40 erano presenti, ma la seduta era aperta anche ad alcuni ospiti. Il tono di Voltaire è senza mediazioni e senza ironia. Come se sentisse che il mondo che lui stesso aveva contribuito a cambiare e a migliorare stava per ribaltarsi in qualcosa che aveva il volto della barbarie. Voltaire sorvola sugli argomenti poetici a favore di Shakespeare citati da Le Tourneur, riporta la questione sul piano della lingua e soprattutto fa appello al principio di autorità, facendo riferimento fin dalle prime righe alla *querelle* sul *Cid* discussa nella stessa Académie cento anni prima.

Signori, il Cardinale Richelieu, il grande Corneille, e Georges Scudéry, che osava credersi suo rivale, sottoposero *le Cid*, tratto dal teatro spagnolo, al vostro giudizio. Oggi noi facciamo ricorso a questa stessa decisione imparziale in occasione di alcune tragedie straniere dedicate al re nostro protettore; noi reclamiamo il suo giudizio ed il vostro. Una parte della nazione inglese ha eretto da poco un tempio al famoso attore e poeta Shakespeare, e ha istituito un giubileo in suo onore. Alcuni Francesi hanno cercato di avere lo stesso entusiasmo. Essi importano da noi un'immagine divina di Shakespeare, come qualche altro imitatore ha eretto da poco a Parigi un vaux-hall¹⁶⁶; e come altri si sono segnalati chiamando «roast-beef» i controfiletti, e piccandosi di avere alla propria tavola del roast-beef di pecora. La mattina passeggiavano in frac, dimenticando che la parola frac viene dal francese, come la maggior parte delle parole della lingua inglese. La corte di Luigi XIV aveva un tempo educato quella di Carlo II; oggi Londra ci salva dalla barbarie¹⁶⁷.

Dopo aver ricordato per l'ennesima volta di essere stato il primo a far conoscere in Francia Shakespeare, Pope, Dryden, Milton, Locke e Newton e di essere stato perseguitato per aver cercato di far conoscere ai francesi una letteratura straniera, e dopo aver analizzato con il consueto sarcasmo alcuni passi delle opere di Shakespeare, estrapolandoli come al solito dal contesto, Voltaire si rivolge all'Académie, alle corti europee, agli accademici di tutti i paesi, agli uomini bene educati, agli uomini di gusto in tutti gli Stati, alla regina, alle principesse francesi, figlie di tanti eroi, pregando di «decidere quale metodo seguire, quello di Shakespeare, *il dio della tragedia*, o quello di Racine». Agli accademici di Francia Voltaire chiede di giudicare

se la Nazione che ha prodotto *Iphigénie* e *Athalie* debba abbandonarle, per vedere in scena uomini e donne che vengono strozzati, facchini, streghe, buffoni e preti ubriachi; se la nostra corte, così a lungo rinomata per la sua educazione e per il suo gusto, debba trasformarsi in un cabaret di birra e di acquavite, e se il palazzo di una virtuosa sovrana debba essere un luogo di prostituzione.

Vi immaginate, signori, Luigi XIV nella sua galleria di Versailles, circondato dalla sua brillante corte, un Gilles coperto di stracci fende la folla di eroi, di grandi uomini e di bellezze che compongono questa corte e propone loro di abbandonare Corneille, Racine e Molière per un saltimbanco che ha delle battute divertenti e che fa delle contorsioni. Come credete che sarebbe stata accolta questa offerta?¹⁶⁸

Quando d'Alembert finisce di leggere la lettera solo una dozzina tra i presenti applaude. Anche se nessuno osa mettersi contro Voltaire ottantenne, il più illustre membro dell'Académie, la maggioranza del pubblico tace. Il suo attacco a Shakespeare non convince. Abusando del potere che gli davano il prestigio e la fama, Voltaire era andato troppo oltre, dimostrando ancora una volta di aver perso nella lontananza la percezione degli umori e dei gusti della capitale e soprattutto dei giovani. C'erano nel suo accanimento segni di senilità. Diderot commenta in una lettera: «Uno zelo patriottico ha spinto Voltaire a sfigurare questo autore straniero il cui genio, se meglio sviluppato, avrebbe forse offuscato la gloria del teatro francese»¹⁶⁹. Molto più duro è il giudizio di Fréron, che scrive sull'«Année littéraire»:

Non dovrebbe essere un dovere dell'amicizia [...] sopprimere i frutti umilianti di una ragione che si smarrisce? Un amico saggio e realmente geloso della gloria di Voltaire si sarebbe ben guardato dal dare alla lettera la pubblicità che ha avuto; si sarebbe ricordato che il pubblico perdona difficilmente, anche ai grandi uomini, le piccole e i dolorosi eccessi dell'amor proprio¹⁷⁰.

Voltaire è inquieto. Due giorni dopo la festa di San Luigi scrive al fedele d'Argental:

Non so come il mio piccolo processo contro il signor Le Tourneur sia stato giudicato il giorno della festa di San Luigi [...]. Si dice, a vergogna della nostra nazione, che ci sia un grande partito composto da facitori di drammi e di tragedie in prosa, assecondato da alcuni *Welches*¹⁷¹ che

credono di essere al Parlamento inglese. Tutti questi signori, si dice, abiurano Racine, e mi immolano alla loro divinità [...]. Eccomi completamente svergognato in versi e in prosa: devo abbandonare tutti i ruoli che ho interpretato¹⁷².

Il re rifiuta all'Académie il permesso di pubblicare la lettera e per rimarcare le sue distanze ritira un contributo speciale di 1.500 libbre per l'assegnazione annuale dei premi. D'Alembert scrive a Voltaire: «i devoti di Versailles hanno convinto il re che l'attacco a Shakespeare era ingiurioso nei confronti della religione»¹⁷³. Il Patriarca vede inibirsi la possibilità di tornare a Parigi. «Non consentirò mai che Shakespeare diventi temibile per la Francia e che gli si immolino Corneille e Racine. Esattamente come gli insorti americani, io non voglio essere schiavo degli Inglesi», scrive a Jacques Necker¹⁷⁴.

11. Baretti e Lady Montagu contro Voltaire

Se il pubblico francese per rispetto del Patriarca mostra imbarazzo ma non si pronuncia, gli stranieri reagiscono con una inedita chiarezza. Prima di tutto naturalmente gli inglesi, con la libertà che Voltaire aveva sempre apprezzato in loro. In Inghilterra, come scrive Lichtenberg, Shakespeare era già un mito:

Shakespeare in quest'isola non è solo famoso, è venerato. Le sue frasi risuonano ovunque. Io stesso, il 7 febbraio, in un giorno importante, le ho sentite pronunciare in Parlamento. Così il suo nome cresce insieme alle idee più elevate; si cantano canzoni su di lui e tratte da lui e quindi gran parte della gioventù inglese impara a conoscerlo meglio dell'abc e di Ponzio Pilato¹⁷⁵.

Giuseppe Baretti, che viveva a Londra ed era amico di Johnson, nel suo *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* (1777)

entra nella questione con gli stessi toni diretti, chiari e sarcastici di Voltaire, privi della prudente e timorosa deferenza dei francesi. Mette in dubbio la sua conoscenza della lingua inglese e lo accusa di aver storpiato e tradotto in modo infedele Shakespeare per denigrarlo e ridicolizzarlo. Operazione possibile, secondo lui, solo in un paese come la Francia, in cui si parlava e si leggeva soltanto la propria lingua. Con spirito preromantico Baretti svela l'arretratezza europea nella conoscenza delle lingue, «il vicendevole disprezzo con cui allora si guardavano le letterature straniere»:

A proposito di quel segretario della Librairie che vuol pubblicare una versione francese dei drammi di Shakespeare, quale può mai essere il motivo per cui il signor di Voltaire si è avventato con tanto furore contro di lui nella sua breve lettera al signor d'Argental e nella sua lunga lettera all'Académie Française? Che male fa quest'uomo presentando le opere di uno straniero alla sua patria? Se la sua versione sarà buona, egli avrà procurato un piacere di più ai suoi compatrioti; e questo non si potrebbe imputarglielo come una colpa. Se, al contrario, la sua versione sarà cattiva, cadrà in oblio appena pubblicata, e quale sciagura soffrirà la Francia?

La versione del segretario non varrà nulla, conosco ambedue le lingue per essere anticipatamente certo che Shakespeare non è traducibile in francese. [...] La lingua francese, sopra tutte le altre sue sorelle, è troppo castigata, troppo scrupolosa, troppo schiva per tradurre Shakespeare. Quando si trattano dei pensieri sublimi, essa non sa tollerare il minimo vocabolo comune, la minima trasposizione un po' ardita [...]. La rottura di un verso, una rima che non corrisponda con la più assoluta esattezza, un emistichio un po' mal disgiunto dall'altro sono difetti in essa insopportabili. Mentre [...] Shakespeare è più libero nella scelta delle espressioni che il vento sull'Oceano, per dirla alla sua maniera. Il suo dialogo è ora in versi sciolti, ora in versi rimati, ora in prosa e talvolta non ha che una parola o due al posto di un verso, e la sua lingua vi si assoggetta senza inciampare. Provate, secondo il genio della lingua francese, ad incatenarlo con versi alessandrini, che ricordano una processione di frati che camminano a due a due a passi eguali e gravi lungo una contrada diritta, e non lo riconoscerete più. [...]

Ma per quanto cattiva o buona sia la traduzione, essa non spezzerà le gambe ad alcun Francese e il signor di Voltaire non aveva bisogno di avventarsi addosso al suo autore come invece ha fatto. Quale può essere allora la potente ragione che ha mosso tanta bile al signor di Voltaire? La ragione per cui ha scritto due lettere disperate su questo soggetto ed ha tentato di impedire con la violenza la stampa della versione del signor Tourneur? [...] Si dirà che sono maligno, ma è mia opinione che il signor di Voltaire lo fa per paura. Egli è consapevole di non aver mai saputo l'inglese: riconosce di conseguenza di aver tradotto Shakespeare alla cieca. Ecco il ragionamento ch'egli fece prima di scrivere le sue due lettere. «Se avviene, ha detto fra sé, che la versione di questo maledetto abbia fortuna e si diffonda, quel carattere di censore degli Inglesi che mi sono acquistato con tanta astuzia e fatica se ne andrà in un tratto a mille diavoli. Non mi mancano nemici: questi traditori non tralasceranno di paragonare le mie traduzioni alle sue e le troveranno diverse. Essi correranno per tutta Parigi raccontando ai quattro venti che io ho ingannato intenzionalmente i miei compatrioti a proposito di quel maledetto Inglese. [...] Ma di che m'affanno? [...] Giacché ci mancano le ragioni ricorriamo all'astuzia. Attacchiamo arditamente questo Le Tourneur e cerchiamo di strozzare in culla la sua versione. Scriviamo all'Accademia Francese, al signor D'Argenteuil¹⁷⁶, a tutti quelli che ci vogliono bene o che dimostrano di volercene; e di questi non è scarso il numero [...]». Ecco, se non mi inganno, il monologo che deve aver fatto il signor di Voltaire nel suo giardino di Ferney, allorché gli fu annunciata da Parigi la notizia di quella traduzione [...].

È un peccato che cotesto signor di Voltaire [...] abbia cercato in tante riprese nello spazio di cinquant'anni di farsi credere versato nella lingua inglese e si sia preso tanta briga per ingannare la Francia e l'Europa intera intorno ad un poeta inglese che invece avrebbe dovuto studiare intensamente. Se io fossi nel numero dei suoi amici, mi sarebbe molto facile calmare le paure, e rassicurarlo intorno al pericolo da cui si crede minacciato. Mio caro signore, io gli direi, calmatevi e non abbiate paura che questo Tourneur rechi il minimo sfregio alla vostra rinomanza. [...] Le Tourneur traduca pure quanto gli pare e piace e i vostri compatrioti non si metteranno a perdere il loro tempo col poeta inglese¹⁷⁷.

Rutledge, uno scrittore irlandese ma nato in Francia e amico di Mercier, risponde severamente a Voltaire con le sue *Observations à Messieurs de l'Académie Française, au sujet d'une Lettre de M. de Voltaire* (1776), sostenendo anche lui che il filosofo di Ferney aveva una scarsa conoscenza della lingua inglese e accusandolo di aver sfigurato e manipolato Shakespeare: «Egli non ha mai colto nel tradurlo la sostanza di questo poeta e nelle imitazioni che ne ha fatto, anche nei suoi momenti di buona volontà, si trova sempre Voltaire e si cerca invano Shakespeare»¹⁷⁸.

Nell'autunno del 1777 il saggio *Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* di Lady Elizabeth Montagu, uscito in Inghilterra nel 1769, viene tradotto e pubblicato in Francia con un titolo più aggressivo, *Apologie de Shakespeare et réponse à la critique de M. de Voltaire*, per dare l'impressione di essere una risposta alla lettera anti-inglese all'Académie. Lady Montagu¹⁷⁹ risponde ai sarcasmi di Voltaire, riprende il parallelo Shakespeare-Corneille facendo pendere la bilancia su Shakespeare, chiama più volte in causa Voltaire mettendo a fuoco il pregiudizio che gli impediva di comprendere la genialità shakespeariana e che era alla base della differenza fra la sua concezione aristocratica di genio e quella democratica degli inglesi:

Parlando di Corneille, [Voltaire] dice che era disuguale come Shakespeare e pieno di genio come lui. Ma, aggiunge, *il genio di Corneille stava a quello di Shakespeare come un Signore a confronto di un uomo del popolo nato con il suo stesso spirito*. Ho citato le sue stesse parole perché non hanno un senso preciso. Quando parliamo di genio, noi intendiamo sempre ciò che è originale e naturale e non una qualità che dipende dall'educazione o da circostanze esterne. Voltaire, supponendo che Corneille abbia su Shakespeare la superiorità di un gran signore su un uomo del popolo, confonde le cose e stabilisce il confronto tra il genio da una parte e l'educazione dall'altra¹⁸⁰.

Garrick scrive a Lady Montagu: «È stata un'esternazione

oltraggiosa ed inaspettata, dovuta, ho sentito dire, al debole e impotente farneticare dell'età, a invidia, odio, malizia. Mi fa molto piacere sentire che questo attacco incivile non sia stato ben accolto neppure dai suoi amici»¹⁸¹.

Voltaire affida a La Harpe il compito di rispondere a Lady Montagu:

Mi sembra che la nostra cara nazione volga furiosamente, da qualche anno, all'obbrobrioso e al ridicolo in più di un genere. Ho visto la fine del secolo di Augusto e sono già nel Basso Impero. Voi che siete *spes altera Romae*, fate rivivere il buon gusto; combattete con coraggio in versi e in prosa [...]. Aspetto con impazienza il seguito della vostra risposta a questa Montagu shakespeariana. Vi confesso che la barbarie di du Belloy¹⁸² e compagni, mi è insopportabile quasi quanto la barbarie di Shakespeare. Du Belloy è cento volte meno scusabile, perché aveva dei modelli, e il Gilles inglese non ne aveva alcuno. Non parlerei a nessuno con la libertà con cui parlo a voi, ma noi siamo della stessa religione e non dobbiamo nasconderci i nostri misteri¹⁸³.

12. «Ultima apparizione di uno spettro già immortale».

Dopo ventotto anni Voltaire torna a Parigi

Mentre Garrick in Inghilterra si ritira dalle scene, nell'agosto 1776 Lekain visita Voltaire a Ferney e recita nel suo nuovo teatro. Il Patriarca gli dedica dei versi di benvenuto¹⁸⁴, che presto si convertono in un elogio della regina Maria Antonietta, la quale aveva concesso all'attore il permesso di recarsi presso di lui a Ferney. Anche la sua amicizia per Lekain in quel momento si rivela strumentale, come dimostra la loro corrispondenza di quei giorni. Il Patriarca ha in mente solo una cosa: tornare a Parigi e tornarvi da vincitore. E poiché a ottant'anni come a venti voleva essere riconosciuto innanzitutto come autore drammatico, in vista del ritorno a Parigi inizia a costruire minuziosamente il suo

trionfo e prepara una nuova tragedia con cui debuttare alla Comédie-Française e avere successo. Una tragedia capace di mostrare ai partigiani di Shakespeare cos'è la vera letteratura drammatica¹⁸⁵. Per gratificare il pubblico femminile il titolo originale, *Alexis*, viene cambiato in *Irène*. Doveva essere «una tragedia d'amore, d'amore sfrenato»¹⁸⁶. Per mesi Voltaire corregge e ricorregge il testo, che viene più volte esaminato e revisionato dai suoi amici d'Alembert, d'Argental, Thibouville e La Harpe, i quali a loro volta lo sottopongono alla lettura di possibili critici, come Condorcet e Turgot, in modo da evitare anticipatamente ogni possibile opposizione.

Il vostro vecchio cuoco, mio caro angelo – scrive Voltaire a d'Argental – è ben lontano dal prepararvi un piatto luculliano. È ridotto nelle mani dei farmacisti, e molto sorpreso di essere ancora in vita. Tuttavia non vorrebbe morire senza inviarvi le cinque paste che vi ha promesso e che ha cucinato solo per voi. Non so se appartengono alla vecchia cucina o a quella nuova. Io non riesco a mangiare nessuno dei nuovi piatti che mi sono stati inviati da Parigi, ma il mio disgusto non prova che io sia riuscito meglio dei giovani cuochi del tempo attuale. Cedo infine all'estremo desiderio di mostrarvi cosa so ancora fare. Giuratemi, mio caro angelo, che nessuno al mondo, tranne M. de Thibouville, vedrà i miei pasticcini. Giuratemi di rimandarmeli dopo averne mangiato un pezzetto. Vedrete dopo questo assaggio se posso mettermi al rango dei pasticciere moderni che avvelenano il pubblico. Il punto principale è piacervi. Cominciate col giurarmi che non lascerete sfuggire le paste dalle vostre mani e di rinviarmele dicendomi se vi ho messo troppo o troppo poco pepe e se il gusto che regna oggi è più depravato del mio [...]. Mi sembra così comico cucinare ancora alla mia età e vi confido tutte le mie ridicolaggini con così tanta buona fede che le ritengo perdonate. La vostra amicizia, mio caro angelo, mi consola di tutto, ma non domando la vostra indulgenza; voglio sapere se le mie paste non vi scorticheranno la gola¹⁸⁷.

Parigi attende la nuova tragedia, Voltaire sente di non avere più

la vena e la forza di un tempo, talvolta sembra cedere all'età e alla debolezza, ma resiste. L'ironia lo sostiene.

Lavoro da quasi un mese, giorno e notte, per approfittare, per quanto me lo consente la mia debolezza, di tutte le sagge critiche che mi avete fatto [...]. Voi sentite che alla mia età ci vuole tempo per rendere un'opera come questa un po' meno indegna di voi e del pubblico. Non ho al momento né il tempo né la forza. Ho creduto, nei giorni scorsi, di stare per morire non solo di vecchiaia, ma per gli sforzi che ho fatto e per il dispiacere che tutto questo mi causa. Le critiche sono già pubbliche; trenta persone hanno visto l'opera e tutte hanno fatto delle censure contraddittorie. Gli uni hanno detto che i primi atti non andrebbero bene, gli altri che l'ultimo era di una freddezza intollerabile. Lekain ha sostenuto che il suo ruolo era insopportabile e che per questa ragione l'ha rifiutato.

Io so benissimo che tutta questa avventura ha alzato un polverone nella vostra Parigi dove il bel mondo vuole novità e dove l'immensa canaglia degli scrittori subalterni aspetta queste stesse novità per denigrarle, per ridere, per far ridere e per guadagnare uno scudo. Io vedo tutto l'eccesso del ridicolo in cui mi getto alla mia età, con la sinderesi nel cuore e la morte tra i denti, o meglio tra le gengive, perché di denti non ne ho più; ma bisogna morire come ho vissuto, facendo delle stupidaggini¹⁸⁸.

Di fronte alla volontà di Voltaire di tornare a Parigi con una nuova tragedia, dopo quasi trent'anni, altri autori che erano già in repertorio, come il fedelissimo La Harpe, lasciano spontaneamente il posto a Voltaire, da tutti trattato come un sovrano al di sopra delle leggi¹⁸⁹.

Il 5 febbraio il Patriarca lascia Ferney. Gli abitanti erano disperati di vederlo partire: «Tutti i coloni si scioglievano in lacrime, sembravano prevedere la loro disgrazia. Piangeva anche lui. Promise che entro un mese sarebbe tornato a stare tra i suoi figli»¹⁹⁰.

Il 10 febbraio 1778, dopo ventotto anni di assenza, Voltaire arriva a Parigi dove viene accolto come un sovrano. Alloggia al

primo piano dell'hotel dei suoi giovani amici M. e Mme de Villette – sul quai des Théatins, oggi quai Voltaire, all'angolo con la rue de Baune – che nei giorni seguenti si riempie di visitatori: una deputazione dell'Académie Française, gli attori della Comédie-Française, Turgot, Diderot, Benjamin Franklin¹⁹¹ con il nipotino quindicenne al quale Voltaire, alla presenza di venti persone, dà la benedizione «God and Liberty», Gluck e Piccinni – era il momento delle battaglie tra Piccinnisti e Gluckisti e Voltaire era per Piccinni¹⁹². Solo la corte non si fa viva direttamente, anche se vengono a trovarlo alcuni ministri. Come Luigi XV non aveva voluto Voltaire a Parigi, Luigi XVI non lo voleva a Versailles. Un suo ordine vietava a tutti i membri della famiglia reale di incontrarlo a causa dei suoi attacchi alla religione e ai costumi. Dal ritiro di Ferney, Voltaire piomba d'un tratto in un turbine di mondanità. Wagnière racconta che «il genere di vita che condusse dopo il suo arrivo era l'esatto contrario di quello che aveva scelto di fare a Ferney per vent'anni»¹⁹³.

«L'apparizione di un fantasma, di un profeta, di un apostolo, non avrebbe causato più sorpresa e ammirazione dell'arrivo di Voltaire», si legge nella *Correspondance littéraire* di Grimm e Diderot.

Questo nuovo prodigio ha sospeso per qualche momento ogni altro interesse; ha messo a tacere il chiasso delle guerre, gli intrighi di cappa, le baruffe di corte e perfino la grande *querelle* dei Gluckisti e dei Piccinnisti. L'orgoglio enciclopedico è parso diminuito della metà, la Sorbonne ha tremato, il Parlamento ha conservato il silenzio, tutta la Letteratura si è commossa, tutta Parigi si getta di volata ai piedi dell'idolo e mai l'eroe del nostro secolo avrebbe goduto della sua gloria con più *éclat* se la corte l'avesse onorato di uno sguardo più favorevole o solo meno indifferente¹⁹⁴.

Tra una visita e l'altra Voltaire, malato, a letto, corregge giorno e notte il testo di *Irène*, che nel frattempo è in prova alla

Comédie. L'indomani del suo arrivo Mme Vestris, interprete della protagonista, era andata a trovarlo al risveglio. Lui l'aveva accolta con la consueta ironia. «Sono stato occupato con Voi tutta la notte, Signora, come se avessi vent'anni»¹⁹⁵. La possibilità di un insuccesso lo tormenta: «Sapete che la nostra città attualmente è divisa in fazioni. Io ho contro di me il partito inglese, il partito ebreo, il partito devoto, tutti gli autori, tutti i giornalisti, e Dio sa che gioia quando tutta questa canaglia si riunirà per fischiare un embrione di tragedia»¹⁹⁶.

Mme du Deffand scrive in quei giorni:

Ho appreso da d'Argental – che vede Voltaire due volte al giorno – che Tronchin¹⁹⁷ lo crede guarito; non ha più febbre, non è più debole, sputa ancora un po' di sangue ma è il resto dell'emorragia. [...] È unicamente occupato dalla sua tragedia: si dice che la rappresenterà domani a otto, ossia il 16. Se non avrà successo ne morirà; ma sono persuasa che, per quanto brutta possa essere, verrà applaudita; non si tratta della considerazione che ispira oggi, è un culto che gli si crede dovuto; ci sono però alcuni sacrileghi¹⁹⁸.

Il 16 marzo, *Irène* va in scena alla Comédie-Française. Era la ventiseiesima pièce di Voltaire in repertorio. Gli interpreti principali sono Mme Vestris (*Irène*) e Molé (*Alexis*). Il ruolo di *Alexis* era stato pensato da Voltaire per Lekain, che lo aveva declinato per motivi di salute. Voltaire si era offeso per il rifiuto ma non aveva avuto il tempo di riconciliarsi con il suo attore: Lekain muore un giorno prima dell'arrivo di Voltaire a Parigi. Contemporaneamente la tragedia viene pubblicata con una *Lettre à l'Académie Française* in risposta a Lady Montagu. Mentre in gioventù l'irriverente Voltaire aveva polemicamente dedicato *Zaïre* a un mercante inglese, ora in vecchiaia dedica la sua ultima tragedia – «ultimo omaggio della mia voce morente» – al

massimo simbolo dell’Autorità, l’Académie, illustrando per l’ultima volta la barbara estraneità di Shakespeare:

Se un Cinese venisse a dirci: «Le nostre tragedie composte sotto la dinastia dei Yen ci deliziano ancora dopo cinquecento anni. Abbiamo scene in prosa, altre in versi rimati, altre ancora in versi non rimati. I discorsi politici e i grandi sentimenti sono interrotti da canzoni, come nella vostra *Athalie*. Abbiamo inoltre streghe che scendono dal cielo su un manico di scopa, venditori di liquori miracolosi e dei Gilles che in mezzo a un discorso serio vengono a fare le loro smorfie, per paura che prendiate alla pièce un interesse troppo tenero che potrebbe rattristarvi. Facciamo vedere calzolai con mandarini e becchini con principi, per ricordare agli uomini la loro primitiva uguaglianza. Le nostre tragedie non hanno né esposizione, né nodo, né scioglimento. Una delle nostre pièce dura cinquecento anni e un paesano che è nato al primo atto viene impiccato all’ultimo. Tutti i nostri principi parlano come i facchini e i nostri facchini talvolta come principi. Le nostre regine pronunciano parole turpi che non uscirebbero dalla bocca di turpi meretrici nelle braccia dei loro ultimi uomini, ecc., ecc. [...]», io direi al Cinese: Signore, recitate queste pièce a Nanchino, ma non pensate di recitarle oggi a Parigi o a Firenze, nonostante se ne rappresentino alcune che hanno un difetto maggiore, quello di essere fredde¹⁹⁹.

Verso la fine della lettera, attribuendo agli inglesi il proprio atteggiamento nazionalista, Voltaire fa delle dichiarazioni che volendo apparire concilianti erano sconcertanti, paradossali:

Ma perché trasformare un oggetto letterario in una *querelle* nazionale? Gli Inglesi non hanno abbastanza dissensi a casa loro e noi non abbiamo abbastanza seccature a casa nostra? O piuttosto l’una e l’altra nazione non hanno abbastanza uomini in tutti i generi per non invidiarsi, per non rimproverarsi? [...] I veri letterati in Francia non hanno mai conosciuto questa rivalità altezzosa e pedante, questo rivoltante amor proprio che si nasconde dietro all’amore del proprio paese e che preferisce i felici geni dei propri antichi concittadini a ogni merito straniero per ammantarsi della loro gloria²⁰⁰.

Con questo messaggio: «A ciascuno la propria cultura», Voltaire si trincerava nella gloria del passato. Ma la storia andava in un altro senso, aveva preso un'altra strada. Lo scambio e l'integrazione fra le culture avrebbero prevalso.

13. *Irène, il trionfo e la morte*

Irène era una tragedia senza vitalità, senza calore. Come aveva previsto Mme du Deffand, è un successo personale del vecchio Voltaire rientrato a Parigi, non della pièce²⁰¹.

Il Patriarca, malato, non assiste alla prima. Va a teatro il 30 marzo, alla sesta rappresentazione. Verso le quattro del pomeriggio, con la sua pelliccia di zibellino ricoperta di velluto rosso regalatagli qualche anno prima da Caterina II e la grande parrucca alla Luigi XIV²⁰² – un abbigliamento così singolare «che i bambini l'hanno preso per un maschera e l'hanno seguito schiamazzando»²⁰³ –, Voltaire lascia il palazzo di rue de Baune e monta nella sua carrozza «a fondo azzurro cosparso di stelle» che riesce a fatica a farsi largo tra la folla in delirio, che lo acclama e lo applaude. La carrozza si ferma prima all'Académie, temporaneamente trasferitasi nel cortile del Louvre. Facendo un'eccezione alle proprie usanze, gli *Immortels* vanno ad accoglierlo nella prima sala, onore mai tributato a nessuno dei membri, neppure ai principi stranieri che avevano assistito alle sedute. C'erano ad aspettarlo sulla soglia venti accademici tra cui d'Alembert, Marmontel, il maresciallo de Duras..., tutti tranne i rappresentanti del clero, i prelati, i vescovi e il «partito devoto». Dopo la lettura da parte di d'Alembert dell'*Éloge de Boileau*, che si risolve in un elogio allo stesso Voltaire, la cui maniera di scrivere viene paragonata all'Apollo del Belvedere²⁰⁴, gli viene proposto di accettare straordinariamente e per scelta unanime il posto di direttore, che di solito si tirava a sorte e stava per restare vacante.

Poi altro bagno di folla dal Louvre fino al teatro delle Tuileries, dove temporaneamente aveva sede la Comédie-Française²⁰⁵. Il vecchio Patriarca viene accolto nel grande cortile dei Principi fino all'entrata del Carrousel da più di duemila persone che gridavano battendo le mani: «Viva M. de Voltaire!». Ancora scene di delirio: una donna riesce a strappare un pezzetto della sua pelliccia di zibellino²⁰⁶. Entrato in teatro va a sedere nel palco dei *Gentilshommes de la Chambre*, in faccia a quello del conte d'Artois.

Tutte le donne erano in piedi. C'era più gente nei corridoi che nei palchi. Tutta la Comédie, prima che si alzasse il sipario, era avanzata verso l'avanscena. Fino all'ingresso in platea, dove erano scese molte donne che non avevano potuto trovare altrove dei posti per vedere per qualche istante l'oggetto di tanta adorazione, si soffocava. Ho visto il momento in cui la parte della platea che si trova sotto i palchi si è messa in ginocchio, disperando di vederlo in altra maniera. Tutta la sala era oscurata dalla polvere prodotta dal flusso e riflusso della moltitudine agitata. Questo trasporto, questa specie di delirio universale è durato più di venti minuti ed è con fatica che gli attori hanno potuto finalmente cominciare la pièce²⁰⁷.

Nell'*entracte* viene portato in scena un busto di Voltaire sul quale gli attori, uno dopo l'altro, depongono corone di alloro, mentre la folla in piedi, dando le spalle alla scena, lo acclama, rivolta verso il suo palco. La cerimonia ricordava il giubileo di Shakespeare organizzato da Garrick nove anni prima. Racconta Mercier:

Era interessante vedere un vecchio che si era attirato avversari di ogni sorta, gioire con la sicurezza della sua burrascosa fama e offrire la fronte che non si era piegata a tante traversie e a così lunghi lavori. Sembrava trionfare in quel momento e dell'odio sacerdotale e dell'invidia letteraria. Era in effetti un prodigio questa quercia sfuggita ai colpi del fulmine che da mezzo secolo minacciava di incendiarne la cima²⁰⁸.

Il 31 marzo Voltaire scrive in una lettera: «Dopo trent'anni di assenza e sessant'anni di persecuzioni, ho trovato un pubblico e anche un parterre diventato filosofo e che soprattutto prova compassione per la vecchiaia morente»²⁰⁹. Il 1° aprile scrive a Federico II²¹⁰: «Sono stato occupato nell'eludere due cose che mi hanno minacciato a Parigi: i fischi e la morte. È divertente che a ottantaquattro anni io sia sfuggito a due malattie mortali»²¹¹. Mme du Deffand commenta:

È animato come non è mai stato. Gli onori che ha ricevuto sono ineffabili; non ce n'è nemmeno uno che gli sia mancato. È seguito nelle strade dal popolo, che lo chiama *l'homme de Calas*. Solo la Corte è restia all'entusiasmo; ha ottantaquattro anni e in verità io lo credo quasi immortale; gode di tutti i suoi sensi, nessuno di essi è indebolito: è un essere davvero singolare e in verità decisamente superiore²¹².

Il 2 aprile *Irène* viene rappresentata a corte, a Versailles. Lo stesso giorno Voltaire scrive a Monseigneur Amelot, segretario di Stato del dipartimento di Parigi, proponendo di indicare sui manifesti Théâtre-Français invece di Comédie-Française, e supplicando di osservare:

che il nome dei *Comédiens du Roi* fu dato indistintamente dal pubblico, nonostante il teatro avesse cominciato con delle tragedie; che fu per rappresentare delle tragedie che il cardinale Richelieu fece costruire la sala del Palais-Royal; che il teatro francese a partire dal grande Corneille è considerato il primo in Europa e rappresenta la componente letteraria che fa più onore alla Nazione²¹³.

Voltaire chiedeva che la Comédie-Française, istituita da Luigi XIV per celebrare con continuità il repertorio classico – Racine, Molière, Corneille, ai quali nel Settecento si era affiancato lui stesso –, preservandolo dalla mescolanza dei generi, ribadisse in Europa la centralità e il primato della tragedia²¹⁴. Se la Comédie-

Française era il vertice del teatro tragico in Europa, Voltaire rappresentava il vertice degli autori della Comédie-Française, dunque era il primo autore tragico europeo. Tale era stato per molti anni. Il Patriarca sentiva che, avvicinandosi la sua morte, stava arrivando anche la morte della tragedia?

Il trionfo tributato a Parigi a *Irène* e alla persona di Voltaire pone la questione del genere tragico e il nome di Shakespeare in secondo piano. In *Irène*, che dopo la sua morte verrà ripresa solo 7 volte, si applaude il grande vecchio, il Voltaire delle battaglie civili, il difensore di Calas e di Sirven, non certo la vittoria del genere tragico. Voltaire lo sa ma finge di non vederlo. Ottenuto il riconoscimento come autore tragico, sua ossessione primaria fin dalla gioventù, Voltaire si placa. Shakespeare e gli inglesi non lo interessano più. Svanisce l'odio perché svanisce la gelosia. Ora anche Parigi non gli piace e sogna di tornare a Ferney.

Quanto a me, sono molto pacifico, non penso che a essere liberato da tutte le canaglie che mi parlano di Shakespeare, di roastbeef, di saltatori inglesi e di milord inglesi [...]. Qui c'è un lusso rivoltante e una miseria terribile. Parigi è il rendez-vous di tutte le follie, di tutte le sciocchezze e di tutti gli orrori possibili. Quando potrò rivedere Ferney?²¹⁵

L'ultima uscita è per andare all'Académie. La sua ultima iniziativa. Voleva impegnare i soci a creare un nuovo dizionario della lingua francese, come Johnson aveva fatto per l'inglese nel 1755 e sul modello di quello della Crusca. Difendendo ad oltranza il lungo e complesso lavoro da cesellatore di chi scrive e perorando la causa del ruolo centrale della lingua francese in Europa²¹⁶, voleva, per l'ultima volta, ribadire la propria identità e quella della Francia. Wagnière ricorda nelle sue memorie che in quell'occasione per reggere lo sforzo Voltaire beve per ben cinque volte una tazza e mezza di caffè²¹⁷.

La mattina del 13 maggio gli attori della Comédie-Française

chiedono di visitare Voltaire che accorda loro il permesso di vederlo²¹⁸. Il 30 maggio, 41 giorni dopo il trionfo di *Irène* che lo aveva sfinito, Voltaire muore. Mme du Deffand scrive a Walpole: «Voltaire è morto [...]. È morto di eccesso d'oppio, preso per calmare i dolori di una ritenzione di urina e, io aggiungerei, di un eccesso di gloria, che ha troppo scosso la sua debole macchina»²¹⁹.

Il curato di Saint-Sulpice gli rifiuta la sepoltura, la diocesi di Ferney lo aveva scomunicato. Alla fine, per evitare scandali, viene deciso di seppellirlo a Sellières, nella diocesi di Troyes, dove suo nipote Mignot era abate. Il suo corpo imbalsamato e vestito con vestaglia e berretto da notte viene spedito segretamente e in tutta fretta in carrozza nella cittadina della Champagne per essere sepolto nella chiesa dell'abbazia dove sarebbe rimasto fino alla Rivoluzione, quando verrà portato in trionfo al Panthéon. Tre anni dopo Mercier commenta nel *Tableau de Paris*: «per la prima volta si è visto un morto prendere la carrozza per andare a farsi seppellire»²²⁰.

Morto lo zio, Mme Denis, che Voltaire aveva lasciato incautamente sua erede universale, non mette più piede a Ferney. Dopo neppure tre mesi distrugge e disperde quanto Voltaire aveva creato nell'arco di vent'anni. Vende la biblioteca a Caterina di Russia, il castello al marchese de Villette e i manoscritti al libraio Pankousche. La proprietà agricola viene smembrata e le industrie di orologi falliscono. Un mondo svanisce con la fine di una sola persona.

¹ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 13.10.1759 (Best. D8533). Voltaire allude alla vicenda delle navi sequestrate: il 10 giugno 1755, in tempo di pace, la marina di Giorgio II si era impadronita di due navi francesi, l'*Alcide* e il *Lys*; nei mesi seguenti gli atti di pirateria si erano moltiplicati al punto che Luigi XV nel gennaio 1756 era stato costretto a dichiarare guerra all'Inghilterra.

² La prima edizione del dizionario raccoglieva un elenco di 42.773 parole, a cui solo poche altre vennero aggiunte nelle edizioni successive. Un'importante innovazione portata da Johnson fu quella di illustrare il significato delle parole elencate mediante citazioni letterarie (114.000). Gli autori più frequentemente citati da Johnson sono Shakespeare, Milton e Dryden.

³ H. Hitchings, *Dr Johnson's Dictionary. The Extraordinary Story of the Book that Defined the World*, London, John Murray, 2005, pp. 220, 212.

⁴ J. Lynch, *Introduction to this Edition*, in *Samuel Johnson's Dictionary*, ed. J. Lynch, New York, Walker & Co, 2005, p. 5.

⁵ J. Boswell, *Life of Johnson* (1791), ed. R.W. Chapman, Oxford, Oxford University Press, 1987.

⁶ Giorgio Manganelli scrisse nel 1961, pubblicata postuma nel 2008 presso Adelphi, una breve ma originale *Vita di Samuel Johnson*.

⁷ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 13.10.1759 (Best. D8533).

⁸ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 6.8.1760 (Best. D9121).

⁹ A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, cit., vol. I, p. 271.

¹⁰ A George Keate, 16.1.1760 (Best. D8716). La lettera è in inglese.

¹¹ A George Keate, 16.4.1760 (Best. D8858).

¹² A Nicolas-Claude Thieriot, 27.10.1760 (Best. D9358).

¹³ Voltaire, *Traité sur la tolérance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 105.

¹⁴ R. Pomeau, *La Religion*, cit., p. 246.

¹⁵ «Senza il "Journal encyclopédique" non saprei che ne sarebbe di me.

Voi cosa ne pensate? È in fatto di lettura ciò che è la dissipazione nella vita; non vale l'occupazione, né la società, ma le sostituisce», *Lettres de Mme du Deffand à Voltaire 1759-1775*, Paris, Rivages, 1994, p. 89 (Best. D13567).

¹⁶ *Parallèle entre Shakespeare et Corneille traduit de l'anglais*, in «Journal encyclopédique» (Bouillon, 15 octobre 1760), VII, ii, pp. 100-104. Il testo compariva immediatamente prima di una lettera inviata da Voltaire al re Stanislas. Dopo due settimane, il 1° novembre, lo stesso giornale pubblicava un secondo *parallèle* tra Otway e Racine: cfr. Th. Besterman, *Voltaire on Shakespeare*, SVEC, 54, 1967, p. 63. Il parallelo era uscito in forma anonima sul numero di giugno 1760 del «British Magazine», con il titolo *On the Merits of Shakespeare and Corneille*.

¹⁷ «Dopo esser entrato alla Camera dei Comuni, Pitt si era appassionato alla grandezza dell'Inghilterra; era stato l'avversario del pacifico Walpole. Voleva realizzare la magnificenza dell'Inghilterra attraverso la distruzione della potenza marittima francese. L'Inghilterra del XVIII secolo, l'Inghilterra parlamentare, l'Inghilterra mercantile, l'Inghilterra orgogliosa, avida di denaro e insieme di gloria, fu personificata da lui. Aveva la tenace volontà britannica, una grande forza lavorativa, il dono dell'autorità, una eloquenza nutrita di parole antiche, un po' declamatoria, impressionante. Pitt cooperò il più tardi possibile alla guerra sul continente e si dedicò interamente alla guerra di mare, reclamando e ottenendo grossi sussidi – dal 1757 al 1758 le spese crebbero di due milioni di libbre sterline – stimolando i cantieri, tenendo le flotte in perenne attività. Associò le colonie all'azione della metropoli e inviò loro flotte e truppe. Due o tre anni bastarono per assicurare all'Inghilterra la vittoria e l'impero dei mari». Bussy, ambasciatore di Francia a Londra, in una lettera dell'agosto 1761, spiegò a Choiseul, allora ministro degli Esteri, il potere di Pitt: «sostiene le sue idee con un fuoco e una tenacia invincibili, volendo soggiogare tutti con la tirannia delle sue opinioni. M. Pitt sembra non avere altra ambizione che quella di elevare la sua nazione al punto più alto della gloria e di abbassare la Francia al più basso grado dell'umiliazione», H. Carré, *La Régence et le règne de Louis XV (1715-1774)*, cit., pp. 273, 286.

¹⁸ *Parallèle entre Shakespeare et Corneille traduit de l'anglais*, cit., pp. 100-104.

¹⁹ Claude de Mesmes, conte d'Avaux (1595-1650), diplomatico e letterato francese.

²⁰ Choiseul a Voltaire, 13.7.1760 (Best. D9061).

²¹ Nella guerra di successione austriaca (1740-1748) la Francia era alleata con Prussia e Spagna, contro Austria, Gran Bretagna, Hannover, Russia. Nella guerra dei Sette anni la Francia si allea con Austria, Russia, Svezia, contro Gran Bretagna, Prussia, Hannover. Francesi e britannici fecero anche ricorso a svariati alleati locali tra le popolazioni native dell'India e dell'America settentrionale.

²² «È nelle lettere a Mme du Deffand che troviamo la più intima espressione della filosofia di Voltaire; il suo modo di affrontare la vita e di accettare la morte, le sue spiegazioni metafisiche e il suo scetticismo, le sue intense lotte in nome dell'umanità e i suoi periodici momenti di rassegnazione mistica», N.L. Torrey, *The Spirit of Voltaire*, New York, Columbia University Press, 1938, p. 170. Nel 1749 Voltaire aveva scritto di lei al presidente Hénault: «Trovo, come dice Montaigne, che le sue immaginazioni diano slancio alle mie, e quando il mio fuoco si spegnerà, andrò a riaccenderlo al suo» (Best. D3980).

²³ Pondichéry è una città affacciata sull'Oceano Indiano, oggi all'interno del Tamil Nadu. Nel 1750 era una colonia francese composta da una cinquantina di villaggi. Per mettere fine all'espansione francese in India, gli inglesi tentarono più volte di conquistare Pondichéry con una serie di assedi, di cui il primo nel 1761 è quello cui allude Voltaire. Da due lettere scritte da Voltaire nell'agosto 1761 (Best. D9925 e D9931) si capisce che, per i francesi che come lui avevano investito nella Compagnia delle Indie, la perdita di Pondichéry significa una notevole perdita di denaro.

²⁴ Nel corso del XVIII secolo, «Gille» o «Gilles», *zanni*, servo comico, è uno dei personaggi principali delle commedie delle fiere, accanto agli altri tipi derivati dalla Commedia dell'Arte. Già con Lesage (*Arlequin, valet de Merlin*, 1718) e Piron (*L'Âne d'Or*, 1724), il tipo di «Gille» comincia a confondersi con Pierrot, come attesta anche il celebre dipinto di Watteau. Voltaire attribuisce la prima volta a Shakespeare

l'epiteto Gilles in una lettera a Pierre-Robert Le Cornier de Cideville, il 3.11.1735 (Best. D934).

²⁵ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 9.12.1760 (Best. D9452).

²⁶ Voltaire all'abate Bettinelli, 18.12.1759 (Best. D8663). Diversi anni prima, in tre successive edizioni, nel 1725, nel 1730 e nel 1744, Giambattista Vico aveva pubblicato *La scienza nuova* in cui Dante da «oscuro e barbaro» veniva giudicato energico e primitivo. Anticipando il concetto romantico della poesia, Vico celebra Dante come uno dei geni primitivi dell'umanità, accostabile a Omero, considerandolo quasi una forza della natura, che esprime violente emozioni in una lingua genuina e vigorosa. Il pensiero anticipatore di Vico, che all'inizio dell'Ottocento filtrerà all'interno della cultura romantica e conoscerà una stagione di grande fortuna critica, rimase sconosciuto nell'Europa del Settecento e fu ignorato da Voltaire perché in contraddizione con la cultura razionalistica e l'ideale estetico del «buon gusto».

²⁷ G. Macchia, *Voltaire. Le idee contro gli idoli*, cit., p. 514.

²⁸ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 27.12.1758 (Best. D8004).

²⁹ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 2.8.1761 (Best. D9925).

³⁰ Lettera manoscritta inedita, Archives de la Comédie-Française, Dossier Voltaire.

³¹ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 22.10.1759 (Best. D8549).

³² A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 25.4.1760 (Best. D8873).

³³ *Ibid.*

³⁴ Voltaire cit. da H. Carré, in E. Lavisce, *Histoire de France*, cit., p. 303.

³⁵ La traduzione dei brani dell'*Appel* è di Vincenzo De Santis.

³⁶ A Henry Fox, 25.7.1761 (Best. D9912).

³⁷ A Ponce Denis Écouchard Le Brun, 5.11.1760 (Best. D9382). In

realtà la ragazza non era la nipotina di Pierre Corneille, ma la nipote di un suo cugino.

³⁸ A Cosimo Alessandro Collini, 4.8.1761 (Best. D9930).

³⁹ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, vol. V, *Inverno-primavera 1875-Primavera 1876*, Milano, Adelphi, 2009, p. 39.

⁴⁰ Voltaire, *Notebooks 2*, cit., p. 459.

⁴¹ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 18.11.1761 (Best. D10162).

⁴² Nel *Macbeth* (I, 3).

⁴³ A Charles Pinot Duclos, 20.1.1762 (Best. D10279).

⁴⁴ «Le parole delle streghe hanno la loro ragione e funzione: conta la loro qualità popolaristica e proverbiale; la loro ferocia e irrazionalità; l'immagine che suggeriscono, della cupa Scozia in cui la vicenda ha luogo; il legame che attraverso di esse si istituisce con la *imagery* del sangue, della bestialità. [...] Il male è al centro del *Macbeth* e le streghe sono solo le cupe note che lo annunciano», A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, Milano, Feltrinelli, 2010, *passim*.

⁴⁵ Voltaire attribuisce alla tragedia di Shakespeare il titolo della propria, *La mort de César*.

⁴⁶ Al marchese Francesco Albergati Capacelli, 4.6.1762 (Best. D10483).

⁴⁷ A George Keate, 8.7.1762 (Best. D10570).

⁴⁸ Charles-Jean-François Hénault (1685-1770), magistrato e scrittore, presidente al Parlamento di Parigi, membro dell'Académie Française dal 1723, sovrintendente della Maison della regina, fu personaggio autorevole (lo si chiamava «il presidente») e assiduo frequentatore dei salons parigini. Nella sua opera più importante, *Abrégé chronologique de l'histoire de France jusqu'à Louis XV* (1744), dava una lettura della storia di Francia in chiave giuridico-istituzionale.

⁴⁹ Charles-Jean-François Hénault a Voltaire, 20.6.1763 (Best. D11284).

⁵⁰ Cfr. l'edizione critica di *François II, roi de France*, éd. Th. Wynn, «MHRA Critical Texts», 8, Cambridge, MHRA, 2006.

⁵¹ A Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 19.8.1763 (Best. D11374).

⁵² Jean Calas, negoziante calvinista di 68 anni, abitava a Tolosa. Il 13 ottobre 1761 il figlio primogenito, Marc-Antoine, di 28 anni, si impiccò nel negozio di famiglia. Non volendo che fosse considerato come suicidio e soggetto ad esequie infamanti, come prescriveva la Chiesa all'epoca, inizialmente la famiglia Calas, che era di religione protestante (proibita in Francia dopo la revoca dell'editto di Nantes da parte di Luigi XIV nel 1685), non indicò alle autorità le circostanze esatte del ritrovamento. Jean Calas fu accusato dal Parlamento di Tolosa di aver ucciso il figlio perché contrario alla sua conversione al cattolicesimo. Marc-Antoine fu dichiarato martire e sepolto secondo il rito cattolico. Jean Calas fu processato e condannato a morte: dopo esser stato sottoposto alla tortura della ruota, benché non confessò, continuando a dichiararsi innocente, fu strangolato e bruciato (9 marzo 1762). La famiglia venne esiliata. Un altro figlio di Jean Calas, Pierre, si recò a Ginevra per incontrare Voltaire e convinse il filosofo dell'innocenza del padre. Il Patriarca, utilizzando la sua corrosiva ironia, diede inizio a una vasta campagna di stampa contro il fanatismo religioso per ottenerne la riabilitazione. Nel 1763 pubblicò il *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas* e nel 1765 riuscì a ottenere dal Parlamento di Parigi un nuovo processo, che si concluse con un riconoscimento dell'innocenza di Jean Calas, la cui memoria fu riabilitata. Voltaire fu il primo scrittore francese a impegnarsi pubblicamente in un caso giudiziario.

⁵³ Th.R. Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire*, cit., pp. 449-450.

⁵⁴ F.M. Grimm, in *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., éd. M. Tourneux, 16 voll., Nendeln, Kraus Reprint, 1968, vol. XII, p. 215.

⁵⁵ Sirven fu, dopo Calas, un secondo dramma di fanatismo pubblicamente smascherato da Voltaire, che nel marzo 1765 (Best. D12425) così lo racconta all'amico Damilaville: «Sirven aveva tre figlie. Dal momento che la religione della famiglia era la cosiddetta religione riformata, strappano dalle braccia della madre la più piccola delle figlie.

La mettono in convento e per farle apprendere meglio il catechismo la frustano. Lei diventa pazza e va a gettarsi in un pozzo a una lega di distanza dalla casa paterna. Immediatamente gli zelanti non hanno alcun dubbio che il padre, la madre e le sorelle abbiano fatto annegare la bambina. Era abituale per i cattolici della provincia credere che uno dei punti capitali della religione protestante fosse che i padri e le madri dovessero impiccare, strozzare o annegare tutti i bambini sospettati di avere qualche tendenza verso la religione romana. Questo accadeva giusto nel momento in cui i Calas erano *aux fers*, si stava preparando loro il patibolo. L'avventura della bambina annegata arriva immediatamente a Tolosa. Ecco un nuovo esempio di genitori parricidi. Il furore pubblico aumenta. Sirven, la moglie e le figlie vengono accusati. Sirven, terrorizzato, ha appena il tempo di scappare con tutta la famiglia malata. Privi di ogni aiuto fuggono a piedi attraversando ripide montagne in quel momento coperte di neve. Una delle figlie partorisce tra i ghiacci. E morente porta tra le braccia il suo bambino morente. Alla fine approdano in Svizzera».

⁵⁶ «È nell'ultima parte della sua vita, dopo l'affaire Calas nel 1762, fino alla morte, che Voltaire ha fatto della sua vita un capolavoro e un modello per le generazioni future», É. Badinter, *Préface à Condorcet, Vie de Voltaire*, Paris, Quai Voltaire, 1994, pp. 19-20.

⁵⁷ Stendhal, *Journal Littéraire*, 25 settembre 1803, XXXIII, in Id., *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, vol. I, p. 254.

⁵⁸ A Vernes, 25.4.1767 (Best. D13374).

⁵⁹ A Charles-Jean-François Hénault, 4.12.1763 (Best. D11529). In una lettera a Cramer del 17 maggio 1762 (Best. D10454), Voltaire parla del *Giulio Cesare* sostenendo che «il signor de La Place non l'ha fatto conoscere». «La Place non ha tradotto una sola parola di Shakespeare», scrive in una successiva lettera all'amico d'Argental e a sua moglie il 5 giugno 1762 (Best. D10489), e il 29 agosto, sempre ai coniugi d'Argental: «La Place è assai lontano dall'aver fatto conoscere il teatro inglese, tuttavia l'enorme eccesso della sua stravaganza era bene conoscerlo» (Best. D10679).

⁶⁰ H. Carré, in E. Lavissee, *Histoire de France*, cit., p. 295.

- ⁶¹ Jean Le Rond d'Alembert a Voltaire, 8.9.1762 (Best. D10697). È tuttavia importante sottolineare che la traduzione in *blank verse* del *Giulio Cesare*, molto diversa da quella della sua fase giovanile pubblicata nel 1731 nel *Discours sur la tragédie*, è stata rivalutata a partire dal giudizio ampiamente positivo che ne ha dato Gustave Lanson. Cfr. G. Lanson, *Voltaire*, cit.
- ⁶² Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, II, *Les Horaces*, III, 4, in OCV, vol. 54, 1975, p. 268.
- ⁶³ A Bernard-Joseph Saurin, 28.2.1764 (Best. D11727).
- ⁶⁴ *The Plays of William Shakespeare*, 8 voll., London 1765.
- ⁶⁵ A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, cit., vol. I, p. 464.
- ⁶⁶ S. Johnson, *Prefazione a Shakespeare*, trad. di A. Lombardo, in *Shakespeare, vostro contemporaneo*, a cura di N. Fano, Firenze, Liberal, 2002, pp. 47-48.
- ⁶⁷ Ivi, pp. 51-52.
- ⁶⁸ G. Steiner, *Morte della tragedia*, cit., p. 22.
- ⁶⁹ S. Johnson, *Prefazione a Shakespeare*, cit., pp. 47, 50.
- ⁷⁰ Ivi, pp. 50-51.
- ⁷¹ Le *Questions sur l'Encyclopédie*, nove volumi in-octavo, escono presso l'editore ginevrino Cramer tra il 1770 e il 1772.
- ⁷² Voltaire, *Du théâtre anglais, Art dramatique*, in *Questions sur l'Encyclopédie III*, in OCV, vol. 39, 2008, pp. 52-53.
- ⁷³ Cfr. Nietzsche: «Il “bello stile” certo non è altro che una nuova gabbia, una barbarie dorata», *Frammenti postumi*, vol. IV, *Estate-autunno 1873-fine 1874*, Milano, Adelphi, 2005, pensiero 37, p. 289.
- ⁷⁴ *Lettre de Monsieur Voltaire à Messieurs de l'Académie Française*, ed. critica di H. Mason, in OCV, vol. 78A, 1776-1777, 2010, p. 53.
- ⁷⁵ Shakespeare, *Enrico IV*, parte II, atto IV, scena iii, trad. di M. Bacigalupo, Milano, Garzanti, 1993, p. 155.
- ⁷⁶ Garrick era stato una prima volta a Parigi nel 1751. Collé ha scritto nel suo diario nel luglio 1751: «Ieri ho cenato con Garrick, l'attore inglese; ci ha recitato una scena di una tragedia di Shakespeare, nella

quale ci rendemmo facilmente conto che non a torto quest'uomo gode di una così grande reputazione. Ci ha abbozzato la scena in cui Macbeth crede di vedere un pugnale nell'aria che lo guida alla stanza in cui deve assassinare il re. Ci ha ispirato il terrore; non è possibile dipingere meglio una situazione, renderla con più calore, e allo stesso tempo non perdere il controllo di sé. Il suo viso esprime successivamente tutte le passioni, senza fare alcuna smorfia, sebbene questa scena sia piena di movimenti terribili e tumultuosi. Ciò che ha recitato era una specie di pantomima tragica e solo per quella scena non avrei paura di assicurare che questo attore è eccellente nella sua arte; ha trovato tutti i nostri attori pessimi, chi più chi meno, e in questo ci siamo trovati d'accordo con lui». Cfr. *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, avec une introduction et des notes par H. Bonhomme, Paris, Firmin Didot, 1868, t. I, p. 332.

⁷⁷ «Per i Parigini del 1764 Garrick non era semplicemente un grande attore inglese; era colui che faceva rivivere gli eroi di Shakespeare e che, con la sua recitazione, rinforzava l'effetto delle sue pièce; era il predicatore del nuovo vangelo o della nuova eresia alla quale da qualche anno molti nel paese di Corneille e Racine si erano convertiti. Non si faceva alcuna distinzione tra Garrick e Shakespeare: l'attore era accettato come l'erede e il rappresentante del drammaturgo, la cui missione era proteggere la gloria del suo antenato», F.A. Hedgcock, *Garrick et ses amis français*, Paris, Hachette, 1911, pp. 39-41.

⁷⁸ D.J. Garat, *Mémoires historiques sur le XVIII^e siècle, et sur M. Suard*, Paris, Belin, 1821, vol. II, pp. 128-129.

⁷⁹ *The Autobiography and Correspondence of Edward Gibbon the Historian*, London, Alex. Murray, 1869, p. 47.

⁸⁰ A Octavie Belot, 18.4.1760 (Best. D8860).

⁸¹ A Jean de Vaines, 7.9.1776 (Best. D20284). François-René Molé (1734-1802), attore della Comédie-Française. Nel 1769 ricoprì il ruolo del protagonista in *Hamlet* di Jean-François Ducis e nel 1772 quello di Romeo in *Roméo et Juliette*.

⁸² *The Letters of David Garrick*, ed. D.M. Little and G.M. Kahrl, London

1963, t. 1, p. 389.

⁸³ Voltaire ufficialmente non risente dello smacco subito e due anni dopo nella *Préface* a *Les Scythes*, pur non avendolo mai visto recitare, celebra l'arte attorica di Garrick: «È nella grande arte di parlare agli occhi che eccelle il più grande attore che abbia mai avuto l'Inghilterra, M. Garrick, che ha terrorizzato e intenerito persino quelli tra di noi che non conoscevano la sua lingua», Voltaire, *Préface à Les Scythes*, cit., pp. 268-269.

⁸⁴ G.Ch. Lichtenberg, *Briefe aus England*, 2.12.1774, in Id., *Schriften und Briefe*, Band 3, München, Carl Hanser Verlag, 1967, pp. 338-347.

⁸⁵ A La Harpe, 14.1.1778 (Best. D20986).

⁸⁶ G.E. Lessing, *Siebzehnter Brief* (16.2.1759), in *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, hrsg. von W. Albrecht, Leipzig, Reclam, 1987, pp. 52-53.

⁸⁷ G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, Roma, Bulzoni, 1975, p. 63.

⁸⁸ Ivi, pp. 61-62. Lessing coglie una caratteristica fondamentale della cultura tedesca che sarà riconosciuta centosessant'anni dopo da Thomas Mann: «Riesce ancor sempre difficile allo spirito tedesco considerar possibile, anzi lecita, l'unione tra serietà ed eleganza», Th. Mann a Charles Dubos, 3.5.1929, in Th. Mann, *Lettere*, Milano, Mondadori, 1986.

⁸⁹ Nel 1742 Sir Robert Walpole fu costretto a dimettersi da primo ministro sotto l'accusa di corruzione. Vedi cap. I, nota 31.

⁹⁰ A Horace Walpole, 6.6.1768 (Best. D15063). Il libro cui si riferisce Voltaire è: H. Walpole, *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard the Third*, London 1768.

⁹¹ M. Praz, *Introduzione* a H. Walpole, *Il castello di Otranto*, Milano, BUR, 2016⁶, p. v.

⁹² Louise-Honorine Crozat du Châtel, nipote del ricchissimo finanziere Crozat, aveva sposato nel 1750 a 15 anni Étienne-François conte di Stainville, poi duca di Choiseul (vedi cap. II, nota 55) risanando con la sua fortuna di origine borghese un patrimonio aristocratico dissestato.

⁹³ *L'Enfant prodigue* è una commedia in 5 atti e in versi di 5 piedi. Nella

prefazione pubblicata nel 1738, Voltaire afferma di voler rompere con le convenzioni drammatiche per un nuovo genere che oscilla tra la serietà e lo scherzo. *L'Enfant prodigue* ebbe un successo prodigioso: durante il corso del secolo fu rappresentata alla Comédie-Française 292 volte.

⁹⁴ H. Walpole, *Il castello di Otranto*, cit., pp. 11-13.

⁹⁵ *Préface* [de l'éditeur de l'édition de 1738], in Voltaire, *L'Enfant prodigue*, in OCV, vol. 16, *Œuvres de 1736*, ed. critica di J. Dunkley e R. Goulbourne, 2003, p. 97.

⁹⁶ *Madre sciocca*, personaggio dell'antica farsa francese.

⁹⁷ A Horace Walpole, 15.7.1768 (Best. D15140).

⁹⁸ A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, cit., vol. I, p. 305.

⁹⁹ E. Dziembowski, *La défense du modèle anglais pendant la guerre de Sept Ans*, in U. Köllving, Ch. Mervaud (dir.), *Voltaire et ses combats. Actes du congrès international Oxford-Paris 1994*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, vol. I, pp. 89-97 (cit. a p. 92).

¹⁰⁰ Voltaire tace nella sua lettera a Mme de Choiseul di aver domandato lui a Horace Walpole il libro su Riccardo III e sostiene di aver ricevuto il pacco con i due libri senza mittente.

¹⁰¹ Louise-Honorine Crozat du Châtel duchesse de Choiseul, 15.7.1768 (Best. D15141). La lettera è firmata «Du vieillard des Alpes».

¹⁰² Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand a Horace Walpole, 21.7.1768, in Mme du Deffand, *Lettres à Horace Walpole, 1766-1780*, Paris, Mercure de France, 2015, p. 133.

¹⁰³ Horace Walpole a Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand, 12.8.1768, in *Horace Walpole's Correspondence*, London-Oxford, Yale University Press, 48 voll., 1937-1983, vol. IV, p. 129.

¹⁰⁴ A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, cit., vol. I, pp. 271 sgg., vol. II, pp. 466-467.

¹⁰⁵ *An Essay on the Writings and Genius of Shakespear Compared with the Greek and French Dramatic Poets*, London, Dodsley, 1769. Il sottotitolo riportava: «Misrepresentations of Mons. de Voltaire».

¹⁰⁶ Cfr. Ch. Deelman, *The Great Shakespeare Jubilee*, London, Michael

Joseph, 1964; M.W. England, *Garrick's Jubilee*, Columbus, Ohio State University, 1964.

¹⁰⁷ P. Bertinetti, *Storia del teatro inglese*, cit., pp. 196, 222.

¹⁰⁸ H. Mason, *Introduction à Lettre de Monsieur Voltaire à Messieurs de l'Académie Française*, cit., pp. 23-24.

¹⁰⁹ «Qualsiasi cosa fosse in realtà, tra le mani dello *Sturm und Drang* il Garrick's Jubilee fu espressione di vitalismo. Nutrì la visione del Poeta quale creatore, profeta ed eroe nazionale», M.W. England, *Garrick's Stratford Jubilee. Reactions in France and Germany*, in «Shakespeare Survey», 9, 1956, p. 99.

¹¹⁰ «Mercure de France», décembre 1769, pp. 184-186.

¹¹¹ M. de Rougemont, *Un rendez-vous manqué. Shakespeare et la France au XVIII^e siècle*, in *Das Shakespeare Bild-in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, hrsg. von R. Bauer, Bern, Peter Lang, 1988, pp. 102-117.

¹¹² A. Lombardo, *Johnson e Shakespeare*, in S. Johnson, *Preface to Shakespeare e altri scritti shakespeariani*, cit., p. 181.

¹¹³ D. Diderot, *Hamlet de Ducis* (1769), in Id., *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat et M. Tourneux, revues sur les éditions originales, 20 voll., Paris, Garnier frères, 1875-1877, vol. VIII, pp. 472-476.

¹¹⁴ Mme du Deffand scrive a Walpole il 15 ottobre 1769: «Ho rivisto ieri *Hamlet*; Molé recitava splendidamente, si ucciderà. La vostra Mlle Dumesnil è abominevole, emette molte grida, e poi srotola dieci o dodici versi di seguito, come se li sussurrasse all'orecchio», *Lettres de Mme du Deffand à Horace Walpole*, ed. P. Toynbee, 3 voll., Londres 1912, vol. II (1769-1774), p. 4.

¹¹⁵ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 13.10.1769 (Best. D15950).

¹¹⁶ Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental a Voltaire, 24.10.1769 (Best D15970).

¹¹⁷ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 13.10.1769 (Best. D15950).

¹¹⁸ Suzanne Curchod (1739-1794), svizzera e protestante convinta,

moglie di Jacques Necker – banchiere, economista e futuro ministro delle Finanze di Luigi XVI – e madre di Mme de Staël.

¹¹⁹ Mme Riccoboni a David Garrick, 1.10.1770, in *The Private Correspondence of David Garrick with the Most Celebrated Persons of His Time*, London, Henry Colburn & Richard Bentley, 1732, vol. II, p. 572.

¹²⁰ Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand a Voltaire, 8.5.1770 (Best. D16337).

¹²¹ A Suzanne Necker, 19.6.1770 (Best. D16431).

¹²² Christoph Martin Wieland (1733-1813), scrittore e poeta illuminista tedesco, è stato uno dei primi traduttori tedeschi di Shakespeare di cui tra il 1762 e il 1766 pubblicò 22 drammi. La traduzione era in prosa (tranne il *Sogno di una notte di mezz'estate*) e aveva caratteristiche di adattamento simili a quelle francesi. Le note di Wieland erano nello spirito di Voltaire. Cfr. B. Seuffert, in H.L. Wagner, *Voltaire am Abend Seiner Apotheose*, Heilbronn, Henninger, 1881, p. vi.

¹²³ J.W. Goethe, *Per il giorno onomastico di Shakespeare*, in *Sturm und Drang*, a cura di N. Saito, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 286-288.

¹²⁴ J.G. Herder, *Shakespeare*, in *Sturm und Drang*, cit., pp. 153-173.

¹²⁵ Id., *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 1772, Bd. XVII, st. 1, pp. 207 sgg.

¹²⁶ Cfr. A. Carandini, *Paesaggio di idee. Tre anni con Isaiah Berlin*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015, pp. 186-196, *passim*.

¹²⁷ J.G. Herder, *Giornale di viaggio* (1769), Milano, Spirali, 1984.

¹²⁸ Id., *Shakespeare*, cit., p. 158.

¹²⁹ Ivi, pp. 159-160.

¹³⁰ Ivi, p. 160.

¹³¹ Ivi, p. 161.

¹³² In *Du théâtre* Mercier attacca prepotentemente la Comédie-Française per la sua politica conservatrice e la mediocrità degli attori.

¹³³ L'Opéra Comique nasce nel 1715 come nuovo genere spettacolare all'interno dei teatri della Foire. Inizialmente si trattava di *pièces en*

vaudeville, con orchestra, musica e canto, un genere misto in cui si mescolano linguaggio parlato, canti, danze, sinfonie, che nel corso della prima metà del Settecento si evolve sia sul piano letterario e musicale, sia sul piano istituzionale, tendendo a costituirsi in teatro regolare. L'Opéra Comique diventa così per estensione il teatro in cui si rappresenta il genere dell'*opéra comique*. Soppressa nel 1745, l'Opéra Comique riapre nel 1752, quando Monnet costruisce la sala della Foire Saint-Laurent. Nel 1762 l'Opéra Comique si fonde con la Comédie-Italienne. Voltaire, a causa della sua lontananza da Parigi, non assiste al lento processo di istituzionalizzazione dell'Opéra Comique e continua a considerarla con il disprezzo di un gentiluomo del 1715.

¹³⁴ Le ragioni per le quali Voltaire critica Shakespeare (eccessivo abbassamento del linguaggio, inconcepibile in una tragedia che per definizione in Francia non si rivolge al popolo) sono in fondo le stesse della sua polemica nei confronti di Rousseau, fautore dell'egualitarismo e convinto, a differenza di Voltaire, che il popolo andasse educato, come sostiene nell'*Émile* (1762). Secondo Condorcet, «Voltaire non rese giustizia al talento di Rousseau perché il suo spirito giusto e naturale provava una ripugnanza involontaria per le opinioni esagerate», Condorcet, *Vie de Voltaire*, 1994, cit., p. 153.

¹³⁵ A Étienne Noël Damilaville, 1.4.1766 (D13232). In una precedente lettera a Damilaville, il 19 marzo 1766 (D13212), Voltaire aveva scritto: «È giusto che il popolo sia guidato e non istruito. Non è degno d'esserlo».

¹³⁶ *Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Un Hérétique en Littérature*, sous la direction de J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1995; E. Rufi, *Le Rêve laïque de Louis-Sébastien*, cit.

¹³⁷ M. de Rougemont, *Le dramaturge*, in *Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Un Hérétique*, cit., p. 140. Allusione al celebre saggio in cui Stendhal prende posizione contro il Classicismo e a favore del Romanticismo.

¹³⁸ Cfr. P. Frantz, *Introduction à L.-S. Mercier, Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (Amsterdam 1773), in L.-S. Mercier, *Mon bonnet de*

nuit suivi de *Du théâtre*, sous la direction de J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, p. LXXXIV.

¹³⁹ L.-S. Mercier, *Du théâtre*, cit., p. 1135.

¹⁴⁰ Ivi, p. 1133.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Ivi, p. 1329.

¹⁴³ Ivi, pp. 1329-1330 nota.

¹⁴⁴ L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, cit., vol. I, cap. CCCXXXIII, p. 894.

¹⁴⁵ Cfr. H. Beriger, *Mercier et le Sturm und Drang e Mercier admirateur de l'Allemagne et ses reflets dans le préclassicisme et le classicisme allemands*, in H. Hofer, *Louis-Sébastien Mercier et sa fortune*, München, Fink, 1977, pp. 47-71, 73-116.

¹⁴⁶ Il culto settecentesco dei *Grands Hommes*, modelli di virtù piuttosto che modelli militari, comincia presto e monta nel corso del secolo. È un mito inizialmente virtuale, non ispirato da un progetto chiaramente formulato, che investe spazi sempre più aperti: dal salotto privato alla scena dei teatri, dall'istituzione accademica al forum dell'Assemblée Nationale. Visibile nei *tableaux* storici, negli *éloges académiques*, in particolare quelli dell'oratore Thomas, paradosso di un eroismo borghese, avrà come risultato la creazione del Panthéon, che nel 1791 diventa il gran tempio repubblicano. Cfr. J.-C. Bonnet, *Naissance du Panthéon, essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

¹⁴⁷ Cfr. *The First French Literary Centenary. National Sentiment and the Molière Celebration of 1773*, SVEC, 31, ed. O. Mostefai and C. Ingrassia, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 145-168.

¹⁴⁸ D. Diderot, *Réfutation suivie de L'Ouvrage d'Helvétius intitulé «L'Homme»*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. Assézat et Tourneux, cit., vol. II, pp. 331-332. *Qu'il mourût* (*che muoia!*) è la frase pronunciata da Orazio padre in *Horace* di Corneille.

¹⁴⁹ *Voltaire's British Visitors*, SVEC, 49, ed. Sir G. De Beer and A.-M. Rousseau, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967, p. 164.

¹⁵⁰ J.M.R. Lenz, *Annotazioni sul teatro*, in *Sturm und Drang*, cit., pp. 385-408.

¹⁵¹ *Shakespeare traduit de l'anglois, dédié au Roi*, Paris, V.ve Duchesne, 20 voll., 1776-1783. L'anno prima in Germania era uscito il primo volume della traduzione in prosa di Shakespeare di Johann Joachim Eschenburg (1743-1820), *William Shakespear's Schauspiele*, 13 voll., Zürich, 1775-1782. Eschenburg è anche autore di una *Difesa di Shakespeare contro le diffamazioni recenti di Voltaire* (*Shakespeare Wider Neue Voltärische Schmähungen Vertheidigt*, 1777).

¹⁵² La prefazione di Le Tourneur è stata recentemente tradotta e curata in Italia da Vincenzo De Santis: P. Le Tourneur, *La prefazione al primo Shakespeare francese*, Pisa, Pacini, «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta – i minibook», 2018.

¹⁵³ Tutte le precedenti citazioni di Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'anglois*, cit., vol. I, nella traduzione di Vincenzo De Santis, sono rispettivamente alle pp. II, III, IV, CLX, V, VII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVIII, XXXVIII-XXXIX, XCVII, C, CI, CII-CIII, XCVIII, CXXXIII-CXXXIV.

¹⁵⁴ F.M. Grimm, in *Correspondance littéraire*, cit., vol. XII, p. 215.

¹⁵⁵ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 19.7.1776 (Best. D20220).

¹⁵⁶ Voltaire sembra scoprire ora l'esistenza di Le Tourneur. In realtà, sette anni prima, in occasione dell'uscita della traduzione di Young, Voltaire gli aveva scritto: «Avete fatto molto onore al mio vecchio amico Young; mi sembra che il traduttore abbia più gusto dell'autore. Avete messo tutto l'ordine possibile in questo mucchio di luoghi comuni ampollosi ed oscuri. I sermoni non sono fatti per esser messi in versi; bisogna che ogni cosa sia al suo posto. [...] Credo che tutti gli stranieri ameranno più la vostra prosa che la poesia di questo inglese, mezzo prete e mezzo poeta». A Le Tourneur, 7.6.1769 (Best. D15680).

¹⁵⁷ Henri Lambert d'Herbigny, marchese di Thibouville (1710-1784), letterato, amante del teatro, legato a d'Argental e insieme a lui delegato da Voltaire a leggere le nuove opere in gestazione e a tenere i rapporti con gli attori facendo accettare loro le continue correzioni.

¹⁵⁸ Cfr. Th.R. Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire*, cit., pp. 441-442.

¹⁵⁹ La parola, forma inglese derivata dal latino *Gallus*, comporta una connotazione peggiorativa per designare i Francesi. Nel 1764, sotto il nome di Antoine Vadé, Voltaire aveva scritto un violento pamphlet contro i suoi compatrioti, il *Discours aux Welches*. Nell'*Avertissement* al *Supplément du Discours aux Welches*, Voltaire chiarisce il significato della parola: «Antoine pensava che i *Welches* fossero i nemici della ragione e del merito, i fanatici, gli stupidi, gli intolleranti, i persecutori e i calunniatori; che i filosofi, *la bonne compagnie*, i veri uomini di lettere, gli artisti, e per finire le persone gentili, fossero i Francesi e che spettasse a loro, sebbene non fossero i più numerosi, prendersi gioco degli altri». Secondo Jacques Gury la parola *Welche* è attribuita agli avversari di Voltaire, «ossia una folla immensa, tutti gli “altri”, molteplici e diversi, che non fanno parte del piccolo gruppo di eletti, dei *philosophes*. [...] Tutto ciò che Voltaire riprova o disapprova è *Welche*, semplice pedante o accademico, libraio o prelato, *folliculaire* o magistrato, ogni avversario indegno di essere nominato è *Welche*. Per estensione tutti i Francesi che non sono stati *éclairés* sono *Welches*. La Francia, almeno quell'Anti-Francia che Voltaire immagina, faccia nera della sua Francia ideale, è *Welche*. [...] Ma va ben sottolineato che l'invettiva è destinata soprattutto ai colpevoli di crimini o delitti contro le lettere e le arti, contro il buon gusto», J. Gury, *Voltaire contre les Welches*, in *Voltaire et ses combats*, cit., vol. II, pp. 965-967.

¹⁶⁰ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, s. d. (Best. D20232).

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² A Jean Le Rond d'Alembert, 10.8.1776 (Best. D20148).

¹⁶³ Il riferimento è alla favola di La Fontaine *Le singe et le chat* (*La scimmia e il gatto*), variazione sull'espressione familiare «tirare le castagne dal fuoco»: Raton il gatto tira delicatamente le castagne dal fuoco. Cfr. Ch. Mervaud, *On l'a voulu statufier*, in Ch. Mervaud, J. Dagen, *Voltaire aujourd'hui*, Bruxelles, Vubpress, 1994, p. 35.

¹⁶⁴ A Jean Le Rond d'Alembert, 13.8.1776 (Best. D20253).

¹⁶⁵ Jean Le Rond d'Alembert a Voltaire, 20.8.1766 (Best. D20266).

¹⁶⁶ Il Vaux-Hall di Londra era un grande giardino a sud del Tamigi trasformato in parco di divertimento, suddiviso in diversi padiglioni, conosciuto anche sotto il nome di Spring Garden. Fu imitato dai francesi che aprirono a Parigi un Vaux-Hall d'estate sul boulevard Saint-Martin (1764), dove si davano pantomime e fuochi d'artificio, e un Vaux-Hall d'inverno nella Fiera di Saint-Germain (1770), dove si svolgevano danze, balletti, concerti e lotterie.

¹⁶⁷ *Lettre de M. de Voltaire à l'Académie Française, lue dans cette Académie, à la Solennité de la Saint-Louis, le 25 Auguste 1776*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. XXX, Paris, Hachette, 1908, p. 232.

¹⁶⁸ Ivi, p. 246.

¹⁶⁹ Diderot, in *Correspondance littéraire*, cit., vol. XII, p. 382.

¹⁷⁰ Fréron, in «L'année littéraire», 6, 1776, p. 146.

¹⁷¹ Vedi cap. III, nota 159.

¹⁷² A Charles-Augustin Ferriol, conte d'Argental, 27.8.1776 (Best. D20271).

¹⁷³ Jean Le Rond d'Alembert a Voltaire, 1.10.1776 (Best. D20371).

¹⁷⁴ Voltaire a Jacques Necker, 6.10.1776 (Best. D20331). Il 4 luglio 1776, il congresso di Filadelfia aveva proclamato l'indipendenza delle colonie, divenute gli Stati Uniti.

¹⁷⁵ G.Ch. Lichtenberg, *Briefe aus England*, 10.10.1775, in Id., *Schriften und Briefe*, cit., pp. 338-347.

¹⁷⁶ D'Argenteuil sta erroneamente per d'Argental.

¹⁷⁷ *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire, par Joseph Baretti, Secrétaire pour la Correspondance étrangère de l'Académie Royale Britannique*, Londres, chez Nourse, et à Paris chez Durand neveu, 1777, cap. 2, pp. 21-34.

¹⁷⁸ *Observations à Messieurs de l'Académie Française, au sujet d'une Lettre de M. de Voltaire, lue dans cette Académie, à la solennité de la Saint-Louis, le 25 Auguste, vulgairement Août 1776, par M. le chevalier Rutledge*, s. l., s. d., p. 8.

¹⁷⁹ Su Lady Montagu cfr. F. Ritchie, *Women and Shakespeare in the*

Eighteenth Century, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

¹⁸⁰ *Apologie de Sakespeart [sic] en réponse à la critique de Monsieur de Voltaire traduite de l'anglois de Madame de Montagu*, Paris, Mérigot le jeune, 1777, p. 266.

¹⁸¹ Cfr. A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, cit., vol. I, p. 487. Vedi anche Best. D20369.

¹⁸² Per Pierre Buirette du Belloy (1727-1775) vedi cap. III, p. 112.

¹⁸³ A La Harpe, 14.1.1778 (Best. D20986).

¹⁸⁴ OCM, vol. X, p. 596.

¹⁸⁵ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 17.11.1777 (Best. D20901).

¹⁸⁶ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, s. d. (Best. D20952).

¹⁸⁷ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 27.6.1777 (Best. D20707).

¹⁸⁸ A Charles-Augustin Feriol, conte d'Argental, 30.1.1778 (Best. D21018).

¹⁸⁹ Lettre de Barthe à la Comédie, lundi 5 janvier 1778, Archives de la Comédie-Française, Régistre concernant MM les auteurs, du 25 mai 1772 au 29 novembre 1780, pp. 57-58.

¹⁹⁰ Wagnière, *Relation du voyage de M. de Voltaire à Paris en 1778 et de sa mort*, in Longchamp et Wagnière, *Mémoires*, cit., vol. I, p. 120.

¹⁹¹ La giovane repubblica degli Stati Uniti aveva ottenuto l'appoggio della Francia, un trattato era stato firmato il 6 febbraio 1778 da Franklin, dieci giorni prima della sua visita a Voltaire in compagnia del nipotino.

¹⁹² La *querelle* tra i sostenitori del tedesco Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) e quelli del barese Niccolò Piccinni (1728-1800) divise il mondo musicale parigino dal 1775 al 1779 tra i partigiani della "riforma" dell'opéra francese (Gluckisti) e i difensori della tradizione dell'opera seria italiana (Piccinnisti).

¹⁹³ Wagnière, *Relation*, cit., vol. I, p. 123.

¹⁹⁴ *Correspondance littéraire*, cit., vol. XII, pp. 53-54.

¹⁹⁵ Ivi, p. 54.

¹⁹⁶ A Charles-Augustin Ferriol, conte d'Argental, 1.1.1777 (Best. D20493).

¹⁹⁷ Théodore Tronchin (1709-1781), celebre medico ginevrino, promotore dell'inoculazione contro il vaiolo (autore della voce *inoculation* nell'*Encyclopédie*), precursore dell'igienismo e della medicina naturale, aveva curato Voltaire, di cui divenne amico, a Ginevra dal 1754 al 1766, quando, invitato dal duca di Orléans a vaccinare i suoi due figli, si trasferì a Parigi. Dodici anni dopo, appena arrivato nella capitale francese, Voltaire, malato, lo aveva richiamato al suo capezzale.

¹⁹⁸ Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand a Walpole, 22.2.1778 (Best. D21077); vedi anche *Correspondance complète de la Marquise du Deffand*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, vol. II, pp. 642-643.

¹⁹⁹ OCV, vol. 78A, cit., pp. 104-105.

²⁰⁰ Ivi, pp. 112-113.

²⁰¹ La fama di Voltaire tragediografo resiste. Nel 1778 la Comédie-Française rappresentò 10 tragedie di Voltaire per un totale di 32 repliche, alle quali se ne aggiunsero 7 di *Irène*. Voltaire fu l'autore più rappresentato dell'anno.

²⁰² *Correspondance littéraire*, cit., vol. XII, p. 70.

²⁰³ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, 36 voll., Londres, 1777-1789, vol. XI, p. 97.

²⁰⁴ *Œuvres de Boileau Despréaux (avec son éloge par d'Alembert)*, Paris, J.-F. Bastien, 1805, vol. I, p. xxii.

²⁰⁵ Dalla Pasqua 1770 fino al 1781 quando si trasferirà nella nuova sede del futuro Odéon, al Luxembourg, la Comédie-Française è installata nella sala delle macchine nel palazzo delle Tuileries.

²⁰⁶ *Correspondance littéraire*, cit., vol. X, p. 6. Sul trionfo di Voltaire vedi anche la lettera di Mme du Deffand a Horace Walpole, i *Mémoires* di Wagnière e l'incisione in bianco e nero di Moreau le Jeune.

²⁰⁷ *Correspondance littéraire*, cit., vol. XII, p. 70.

- ²⁰⁸ L.-S. Mercier, *Triomphe de Voltaire*, in Id., *Tableau de Paris*, cit., vol. II, t. VIII, p. 265.
- ²⁰⁹ A Octavie Durey de Meynières, 31.3.1778 (Best. D21129).
- ²¹⁰ Dopo la rottura del 1753 la corrispondenza tra Voltaire e Federico II era ripresa saltuariamente nel 1757 e con maggior consuetudine e distensione nel 1765. I due sapevano che non erano fatti per vivere insieme, ma ognuno di loro continuava a subire la seduzione dell'intelligenza dell'altro (J. Brenner, *Préface* cit., p. 13).
- ²¹¹ A Federico II, re di Prussia, 1.4.1778 (Best. D21138).
- ²¹² *Correspondance complète de la Marquise du Deffand*, cit., vol. II, p. 650.
- ²¹³ Ad Antoine-Jean Amelot de Chaillou, 2.4.1778 (Best. D21141).
- ²¹⁴ Anche se il nome ufficiale del teatro rimase Comédie-Française, l'uso di chiamarlo Théâtre-Français si istituì quattro anni dopo la morte di Voltaire, nel 1782, quando venne aperta la sala dell'attuale Odéon e nel linguaggio comune dura ancora oggi. Cfr. H. Lagrave, *Pour un «Théâtre-Français»: Voltaire rebaptise la Comédie-Française (1778)*, in *Voltaire et ses combats*, cit., vol. II, p. 1471-1477.
- ²¹⁵ A Philippe-Antoine de Claris, marchese di Florian e a Louise-Bernade Joly, marchesa di Florian, 15.3.1778 (Best. D21101).
- ²¹⁶ Aveva scritto 11 anni prima: «È assolutamente certo che la Francia manchi di un buon dizionario [...] la nostra lingua è molto irregolare [...]. Le lingue secondo me sono come i governi, i più perfetti sono quelli in cui ci sono meno elementi arbitrari [...] la nostra lingua si parla a Vienna, a Berlino, a Stoccolma, a Copenhagen, a Mosca. È la lingua dell'Europa, ma è grazie ai nostri buoni libri e non alla regolarità del nostro idioma. I nostri eccellenti artisti hanno saputo trasformare le pietre in alabastro», a Pierre-Jean-Jacques-Guillaume Guyot, 7.8.1767 (Best. D14340).
- ²¹⁷ Wagnière, *Relation*, cit., p. 153.
- ²¹⁸ Archives de la Comédie-Française, Dossier Voltaire.
- ²¹⁹ *Correspondance complète de la Marquise du Deffand*, cit., vol. II, p. 652.
- ²²⁰ L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, cit., vol. II, t. VIII, p. 267.

Epilogo.

Shakespeare centro del canone occidentale

Morto Voltaire, in Francia si ritorna a parlare di Shakespeare. Mercier scrive in *De la littérature et des littérateurs* a proposito del gusto: «Il teatro di Shakespeare, una volta conosciuto, lo colpirà con la sua rozzezza trionfante; e [quel vecchio gusto detestabile] cadrà, come un vecchio muro di cemento [...] si sgretola con un colpo di proiettile»¹.

Mme du Deffand scrive a Walpole l'8 ottobre 1779:

Penso che il vostro Shakespeare abbia qualche somiglianza con Omero. Troverete che questo paragone non ha senso, ma vi è una certa arditezza e una certa forza nello stile che sfida ogni considerazione e convenienza: amo in Omero che gli dèi abbiano tutti i difetti e i vizi degli uomini, come in Shakespeare i re e i grandi signori hanno il tono e i modi rozzi del popolo².

Il 4 marzo 1779 Ducis, che con i suoi adattamenti aveva introdotto per primo Shakespeare sulle scene francesi, ma edulcorandolo in base ai principi della tradizione classica cari a Voltaire, era stato accolto all'Académie al posto lasciato dal Patriarca e ne aveva pronunciato l'*éloge*³. Nel 1783 esce l'ultimo volume della traduzione di Shakespeare curata da Le Tourneur⁴.

Tuttavia in Francia, almeno per il momento, la conoscenza di Shakespeare restava limitata alla sola lettura. Con la morte di

Voltaire la tradizione classica non si spegne del tutto. La profezia di Mercier doveva aspettare ancora del tempo per realizzarsi. La tragedia neoclassica sopravvive, sostenuta dalla politica, esaltata dalla Rivoluzione e da Napoleone, e continua ad essere rappresentata fino all'Ottocento inoltrato⁵. Mme de Staël nel 1807 parlava ancora di «mostruosità shakespeariane»⁶, e quando nel 1822 una compagnia inglese viene a Parigi a recitare Shakespeare, le rappresentazioni vengono interrotte perché una parte del pubblico urla «Shakespeare aiutante di campo di Wellington».

Ci sarebbero voluti ancora molti anni per accettare il vero Shakespeare sulle scene francesi. A Parigi – ma anche in Italia e in generale nei paesi latini, sotto l'influenza francese – il pubblico continuava a vedere Shakespeare negli adattamenti in versi alessandrini di Ducis o trasformato in *mélodrame* nei teatri dei boulevard. Solo nel 1829 con *Otello* nella traduzione di Vigny – da molti ritenuta ancora non sufficientemente fedele – Shakespeare viene accolto in una versione relativamente corretta al Théâtre-Français, in una serata che segue di due anni la celebre prefazione al *Cromwell* di Victor Hugo e precede di un anno la battaglia e la vittoria dell'*Hernani*. Il Romanticismo infligge a Voltaire il colpo fatale. È a Shakespeare, ai suoi drammi storici pieni di azione nei quali si mescolano il tragico ed il comico, che si ispira il teatro di Victor Hugo. Ma la stagione romantica in Francia è relativamente breve. Ducis sostituisce Shakespeare sulle scene francesi fino al 1875, quando, a parte *Zaire* la cui ultima rappresentazione è nel 1936, smette di essere rappresentato anche Voltaire. Alla fine dell'Ottocento Shakespeare si afferma stabilmente nei teatri francesi e del teatro di Voltaire si parlerà sempre meno, anche se i francesi, poco inclini a diventare

paladini di un autore straniero e fedeli alla predominanza del gusto, non diventeranno mai del tutto shakespeareiani.

Molto diverso è il destino di Shakespeare e di Voltaire negli altri paesi europei. A parte l'Inghilterra, dove il processo di identificazione con Shakespeare iniziato da Johnson cresce e si rafforza (Coleridge equiparerà Shakespeare a Dio), la Germania è la prima a incrinare l'onnipotenza di Voltaire e a emanciparsi dalle idee che vincolavano critica e creatività. Se nell'ultima parte della sua vita l'ascendenza del Patriarca era stata a tal punto autorevole da rendere impossibile resistergli e Lessing scriveva il 2 giugno 1767: «Ma che vale sollevare obiezioni a Voltaire? Egli parla e viene creduto»⁷, dieci anni dopo, anche grazie a Lessing, tutto è diverso. Schubart scrive nel 1775: «Voltaire può sdraiarsi e dormire. Per noi è morto»⁸. Dal rifiuto del sistema classico francese e dal mito di Shakespeare ha origine la cultura tedesca. La *Shakespearomania*, che si diffonde in Germania a partire dal 1760, congela la rappresentazione delle tragedie di Voltaire sulle scene tedesche. Ottenuto uno straordinario successo con il suo adattamento di *Amleto* (1776) in cui interpretava il fantasma, nella seconda metà degli anni Settanta il grande attore Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), direttore del Teatro Nazionale di Amburgo, scatena la passione per Shakespeare adattando e interpretando *Otello*, *Shylok*, *Lear* (1778), *Falstaff* e *Macbeth* (1779). Negli anni Ottanta, mentre nei teatri tedeschi si moltiplicano le messinscene di Shakespeare, l'opera drammatica di Voltaire sembra appartenere a un'epoca tramontata⁹. Con la traduzione di Schlegel e Tieck, universalmente ritenuta superiore a ogni altra nel rendere Shakespeare in una lingua straniera¹⁰, Shakespeare si conferma «un bene tedesco».

La riscoperta di Shakespeare – ha scritto Steiner – significò il risveglio della coscienza¹¹. Nei paesi anglosassoni come in

Germania, nei paesi scandinavi e poco alla volta in tutto il mondo, Shakespeare diventa il centro del canone occidentale, l'autore supremo di ogni tempo e luogo¹². La vittoria di Shakespeare è stata la vittoria della poesia, dell'emozione e dell'ispirazione sulla logica del razionalismo e sulle norme del gusto. Ed è stata anche la vittoria, gestita e tributata dal pubblico, della libertà e della vitalità del teatro sul potere della critica letteraria. Alla fine, dopo la lenta morte dell'egemonia culturale francese, proprio ciò che di Shakespeare Voltaire aveva condannato, la lingua, diventa la ragione della continuità universale e duratura del suo successo. Se fino all'inizio del Seicento la lingua dell'Europa colta era stata l'italiano e nel Settecento il francese, la vittoria della guerra dei Sette anni, che coincide significativamente con la rivalutazione di Shakespeare da parte di Johnson, getta le basi di un cambiamento epocale: a partire dal XX secolo, soprattutto nell'ultimo dopoguerra, la lingua prevalente in tutto il mondo sarà l'inglese. La disperazione del vecchio Voltaire mostra che aveva perfettamente intuito il destino che sarebbe prevalso. Con il riconoscimento della superiorità del genio di Shakespeare il mondo culturale europeo girava pagina, entrava nella nostra modernità.

¹ L.-S. Mercier, *De la littérature et des littérateurs*, cit., p. 115.

² Marie de Vichy de Chamrond marquise du Deffand a Horace Walpole, 8.10.1779, in *Correspondance complète de la Marquise du Deffand*, cit., vol. II, p. 708.

³ J.-F. Ducis, *Œuvres*, t. I, Paris, Ladvocat et Aimé André, 1827, p. 38.

⁴ *Shakespeare traduit de l'anglais*, cit.

⁵ Cfr. M. Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico*, cit., *passim*.

⁶ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 176.

⁷ Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit., p. 57.

⁸ Ch.F.D. Schubart, «Deutsche Chronik», Jhrg. III, 1776, p. 600. Schubart (1739-1791), poeta, compositore e pubblicista, fondò nel 1774 la rivista «Deutsche Chronik», che divenne uno degli organi dello *Sturm und Drang*.

⁹ E. Jaubert, *Récupération théorique et exploitation pratique: le théâtre de Voltaire en Allemagne (1730-1770)*, in «Revue Voltaire», 7, 2007, p. 52. Nella seconda metà della sua vita (1802) Goethe traduce *Tancredi* e *Mahomet* che mette anche in scena a Weimar, ma l'obiettivo del classicismo weimariano, approdo della liberazione dallo *Sturm und Drang*, non era il ritorno alla tradizione francese. Goethe aspirava a un classicismo che non fosse copia e ripetizione, ma misteriosa e miracolosa palingenesi dei valori supremi dell'Arte e dell'Antichità. Sognava che la Germania potesse essere la nuova Ellade, la Grecia moderna, l'epicentro della cultura universale che avrebbe dovuto e potuto fondare la nuova civiltà europea occidentale nella varietà dei suoi popoli e delle sue culture. Dei francesi apprezzava la misura artistica, la capacità di conciliare l'impulso passionale con la più rigida disciplina della forma ed è in questo senso che va inteso il riavvicinamento a Voltaire.

¹⁰ La celebre traduzione in versi giambici dei romantici Schlegel e Tieck, iniziata nel 1796 da August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), fu completata dal 1812 al 1833 da Ludwig Tieck (1773-1853) e da sua figlia Dorothea Tieck, insieme a Wolf Heinrich von Baudissin.

¹¹ G. Steiner, *Morte della tragedia*, cit., p. 112.

¹² H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Milano, Rizzoli, 2008, *passim*. «Shakespeare – ha scritto Emerson in *Uomini rappresentativi* (1850) – è altrettanto estraneo alla categoria degli autori eminenti quanto lo è alla folla. È inconcepibilmente sapiente; gli altri lo

sono in maniera concepibile. Un buon lettore può, per così dire, annidarsi nel cervello di Platone e da lì pensare; non però in quello di Shakespeare. Ne siamo pur sempre esclusi. Quanto a capacità esecutiva, a creazione, Shakespeare è unico», cit. in H. Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. 35.

Ringraziamenti

Tre persone hanno partecipato in modo diverso alla nascita di questo libro: mio marito Andrea Carandini, il mio primo lettore, che ringrazio per l'incoraggiamento, le correzioni, i suggerimenti e il dialogo ininterrotto che è nato tra noi sul tema del confronto fra diverse culture; il mio amico Pierre Frantz, che nel corso di tanti pomeriggi e serate parigine generosamente ha risposto alle mie domande e ha messo a mia disposizione la sua competenza su Voltaire e la cultura francese del Settecento; e Chetro De Carolis, con cui ho condiviso tante ore di salutare silenzio alla Bibliothèque nationale de France e che mi ha aiutato, con la sua rigorosa e affettuosa presenza, dalle ricerche bibliografiche a un primo editing, nella redazione corretta del libro.

Molto devo anche alla collaborazione e alla complicità di Vincenzo De Santis (che è anche entrato nel libro con diverse sue traduzioni) e di Ilaria Lepore, ultima carissima allieva studiosa del teatro francese.

Ringrazio il mio amico Massimo Gallerani, che ha avuto la pazienza di leggermi, e Christian Biet, Lorenzo Geri, Roberto Gigliucci, per avermi aiutato a chiarire la controversa questione del *classicismo*.

E infine un grazie speciale a Benedetta Craveri e a Massimo Bacigalupo per l'attenzione che hanno messo nel leggere il libro e nel darmi consigli.