

Lo specchio e il prisma. Soggetto e scrittura negli Essais di Montaigne.

Giuseppe Crivella

The mirror and the prism. Subjectivity and writing in Montaigne's Essais.

Abstract.

Subject of this study are the Essays of Montaigne. The author analyzes the work in question by examining the particular type of writing of Montaigne and the architecture of the Essays in the light of the reflections of Michel Butor. The conclusions aim to define an anthropology profoundly different from that which will become dominant during the '600 with the Cartesian philosophy.

Keywords: Montaigne, Essais, French Philosophy, Michel Butor, Theodor W. Adorno,

1. *Come se l'esperienza fosse la nittola di Minerva...*

La noia, ha scritto una volta Walter Benjamin, «è l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza»¹. Certo, è impresa ardua stabilire se Montaigne si sia mai annoiato durante il suo esilio volontario nella torre del palazzo a partire dal 1571², ma è possibile supporre che la divertita e distaccata *curiositas* con cui egli guardava e filtrava ciò che gli era più prossimo l'abbia sovente salvaguardato dall'annoiarsi. Esistono però pochi uomini la cui scrittura e il cui pensiero siano stati visitati con maggior frequenza e fecondità dall'uccello incantato di Benjamin.

Non è un caso pertanto che *Dell'esperienza* sia proprio il titolo del tredicesimo capitolo del terzo libro, capitolo posto a conclusione del tortuoso concrescere degli *Essais* su se stessi, quasi a mo' di ironica epigrafe, nella quale l'autore cerca di far convergere una serie di risposte e riflessioni, a cui tutta la trattazione precedente avrebbe già dovuto pervenire. Risposte e riflessioni sviluppate attorno a poche semplici domande: che cos'è l'esperienza, come essa diventa possibile, come è possibile inquadrala in un contesto vagamente teorico e soprattutto come diventa possibile parlarne?

¹ W. Benjamin, *Angelus Novus*, tr. It a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1974, p. 196.

² M. E. de Montaigne, *Saggi*, tr. it a cura di V. Enrico, Mondadori, Milano, 1991, p. 434. Da ora sempre abbreviato in nota con *E*, seguito dal numero di pagina. La noia a cui si riferisce Montaigne – notiamo per inciso – è tra l'altro riferita al suo rapporto con alcuni libri.

A questo punto scopriamo che Montaigne a tutto questo ha già risposto nel titolo dell'opera: in nessun altro modo che per "saggi". Ecco allora che nel breve testo posto in apertura degli *Essais* e intitolato *Al lettore*³ l'autore è già una mano trasparente prossima a scomparire lungo la fuggevole trama che, come un'agile ghirlanda manierista⁴, inizia a svolgersi dalla sua penna, pur rimanendo fisse due affermazioni di principio: io dipingo me stesso, sono io stesso la materia del mio libro.

Montaigne qui si presenta come l'irreperibile riflesso di un sottile gioco catottrico che tende a far apparire i mercuriali riverberi dell'autore ora nel contenuto direttamente trasfuso dentro la labirintica architettura degli *Essais*, ora nell'atto stesso di ritrarsene, nelle scelte stilistiche e nel mobile impianto dell'opera, in fondo alla quale la sua immagine fluttua infinite volte prima di svanire. Dov'è dunque Montaigne a questo punto? In tal senso gli *Essais* ricordano quei possenti dipinti barocchi *à clef*⁵, costruiti secondo la vasta e segreta orchestrazione di emblemi e indizi disposti in modo apparentemente casuale e disordinato attorno ad un fulcro tematico tanto più celato quanto più pulsante e strutturante.

Quello che Montaigne dunque ci offre fin dalle prime battute è un (auto)ritratto⁶ che si costruisce per sottrazione del soggetto; ma tale sottrazione è perseguita per proliferazione di atti e tratti che rimandano inequivocabilmente ad esso, il quale avanza verso di noi per deviazioni e diversioni: quando sembra che stia per presentarsi a noi attraverso una sua massima, un suo pensiero, un suo giudizio scorrono improvvisamente davanti a lui citazioni e reminiscenze colte, estratti dai *memorabilia* dell'antichità o episodi minimi della storia universale, i quali se da un lato compattano la struttura e la fluida tenuta tematica degli *Essais*, dall'altra si sovrappongono al volto di Montaigne come discrete ma tenaci maschere verbali che contaminano la sua voce.

È inoltre un ritratto ottenuto per diluizione e dissipazione calcolata dei caratteri che dovrebbero delineare, anche solo in modo compendiaro, un soggetto. Il problema allora è che qui è proprio il soggetto che scompare attraverso il censimento minuto e continuo di una pluralità incontenibile di tratti chiamati a raccolta nel tentativo di comporne l'effigie: «altri modellano l'uomo, io lo racconto

³ Lo si direbbe quasi un esergo derridiano: la dicitura "al lettore" è *dedicace* o avvertimento, flebile *captatio benevolentiae* o ironica indicazione propedeutica su come leggere quanto segue?

⁴ A tal proposito illuminanti ci sembrano le osservazioni contenute in G. Nakam, *Montaigne manieriste*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N. 6 1995, pp. 933-955.

⁵ Per questo cfr S. Peytavin, *Montaigne, philosophe baroque*, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, N. 2, *Philosophies et Baroque* 1999, pp. 139-159.

⁶ In relazione alla opportunità o meno di parlare di autoritratto cfr K. E. Tunstall, *Paradoxe sur le portrait: autoportrait de Diderot en Montaigne*, in *Diderot Studies*, vol 30 2007, pp. 195-207.

e ne rappresento uno molto mal formato [...]. Io non posso fermare il mio soggetto [...], esso va ondeggiante e tremolante, per una naturale ebbrezza [...]. Non dipingo l'essere, descrivo il passaggio»⁷.

Diamo una scorsa rapida ai titoli dei capitoli che scandiscono l'opera: *Dei cocchi*⁸ e *Del pentimento*, *Delle poste* e *Dei cannibali*, *Della coscienza* e *Degli odori*. Troviamo accostamenti repentini e imprevedibili di episodi disparati seppur consonanti, affondi riflessivi ora timidi e circostanziati ora diretti e lapidari, considerazioni sempre bloccate tra la congettura e l'esempio: il "saggio" in Montaigne è l'espressione compiuta di una eteromorfia irriducibile, poiché esso sorge in quell'inafferrabile frangente di ibridazione in cui l'esperienza si converte in esperimento infinito e capillare, in una «registrazione di diversi e mutevoli accidenti e di immaginazioni irresolute e [...] contrarie [...]. Se la mia anima potesse fermarsi, non farei prova di me, mi risolverei: essa è sempre a scuola di prova»⁹. La meditazione non si impenna mai verso punte metafisiche, ma piuttosto tende ad abbassarsi, modellandovisi, su un vissuto sfuggente e contraddittorio, attestandosi sul *discrimen* tra l'*aurea mediocritas* degli antichi e il robusto scetticismo di chi sa che non v'è definizione per ciò che costeggia da più presso le più trite e inafferrabili regioni dell'ovvio.

Prendiamo per un attimo il *Discours de la méthode* di Descartes, apriamolo alla fine della prima parte. Descartes chiude questa sezione scegliendo recisamente di allontanarsi dai libri e, nelle pagine successive, inanella una serie di "scoperte" che cementano il suo ego attraverso il reperimento di certezze inoppugnabili e verità assolute le quali, per quanto elementari, risultano comunque infinitamente più salde di quelle della filosofia tradizionale: «E così [...] senza sosta seguivo il mio disegno e progredivo nella conoscenza della verità forse più che se non avessi fatto altro che leggere libri e frequentare uomini di lettere, [cominciando] a cercare i fondamenti di una filosofia più certa di quella tradizionale»¹⁰. Descartes delinea qui un'autobiografia intellettuale netta, precisa, perfettamente compiuta. È una rappresentazione senza sbavature, sostenuta da una geometria rigorosa tutta strutturata attorno a due cardini ineliminabili: l'ego e Dio: «Dopo di ciò, ripercorrendo mentalmente tutti gli oggetti che si erano presentati ai miei sensi,

⁷ E 3, II, p. 853. Si tratta della battute iniziali del passaggio dedicato al *pentimento*.

⁸ Ritenuto da Butor uno dei momenti più significativi di tutti gli *Essais*. Cfr M. Butor, *Essai sur les Essais*, Gallimard, Paris 1968, pp. 103-105.

⁹ E 3, II, p. 853.

¹⁰ R. Descartes, *Discorso sul metodo*, a cura di M. Garin e T. Gregory, Laterza, Roma, 2001, III-30, p. 41. Da ora sempre abbreviato in nota con *DM*, seguito dal numero di pagina.

oso ben dire che nulla vi ho notato che non potessi piuttosto agevolmente spiegare coi principi che avevo trovato»¹¹.

In Montaigne tutto questo manca. In lui è assente l'idea che possa esistere una giusta scala di inquadramento ed osservazione dei fenomeni. Il suo ritratto ignora risolutamente le regole della prospettiva legittima e pertanto la composizione non può pervenire a chiudersi attorno ad un centro definito e stabile, degenerando anzi per forza di cose in una sorvegliatissima narrazione la quale sorge all'incrocio di spaccati esistenziali eterogenei, inassimilabili l'uno all'altro, reciprocamente collidenti. Il pensiero di Descartes pertanto origina dall'omogeneo; il disegno di Montaigne deriva dall'eteroclitico. Ecco quindi nascere «una nuova figura: un filosofo non premeditato e fortuito»¹².

Montaigne en mouvement non a caso è il titolo di un saggio dedicato al bordolese firmato Jean Starobinski. Ma il movimento a cui allude il filosofo ginevrino non è assolutamente quello fisico di un corpo o di una persona nello spazio. È un movimento mentale, il movimento di una scrittura e di una parola che solo a fatica sembrano riuscire a tener dietro a un'immagine attentamente frantumata secondo le prospettive incongrue di una geometria plurale di luoghi psichici ed esistenziali per i quali non esiste ordine prestabilito o linea di continuità dotati di una certa attendibilità che sappia attraversare tutti quei luoghi saldandoli in un profilo singolo. Scrivere per Montaigne significa impegnarsi in un vero *larvatus prodeo* che però anticartesianamente strappa dal volto ogni maschera svelando quel *creux ontologique* a cui Starobinski dedica pagine memorabili¹³.

Sono state queste ammissioni che hanno condotto a ritagliare il profilo di Montaigne sulla sagoma di uno scettico. Ma lo scetticismo di Montaigne non sopporta confronti e non ammette accostamenti con autori che la tradizione ci ha trasmesso come scettici¹⁴. Egli non è un pirroniano, il suo *dubium* non ha la portata iperbolica di una messa in discussione radicale della possibilità stessa di pronunciarsi sulle cose. Il suo scetticismo è anzi paradossalmente asseverativo, smonta ogni postulato dogmatico ma al tempo stesso lascia che qualcosa di ancora impensato emerga con la nuda forza di una verità che è tale proprio perché irredimibile da contraddizioni e antinomie iscritte nella sua stessa costituzione. La sua filosofia allora si condensa in una potentissima fenomenologia dell'*ambigu*¹⁵:

¹¹ *DM*, VI-65, p. 87.

¹² *E*, 2, XII, p. 582. È la vasta sezione dedicata all'apologia di Raimondo Sebond.

¹³ J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Gallimard, Paris, 1982, pp. 103-110.

¹⁴ Penetranti e decisivi in merito ci sembrano M-D Couzinet, *Notes sur la reprises de la logique sceptique par Montaigne*, in Bruniana & Campanelliana, N 10 2004, pp. 27-39.

¹⁵ A questo proposito cfr. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, pp. 250-267.

«So ben sostenere un'opinione, ma non sceglierla. Per il fatto che nelle cose umane, da qualsiasi lato si propenda, si presentano molte apparenze che in esse ci confermano [...], da qualsiasi lato io mi volga, mi fornisco sempre abbastanza di causa e di verosimiglianza per confermarmi. Così io mantengo in me il dubbio, finché l'occasione mi incalza. E allora, per confessare la verità, il più spesso getto le penne al vento, come si dice, e mi abbandono alla mercé della ventura». [E, andando a chiudere questo passo, l'autore prosegue:] la ragione umana è una spada a doppio taglio e pericolosa. E anche nella mano di Socrate, suo più intimo e familiare amico, vedete a quanti bersagli serve il bastone»¹⁶.

Gettare le penne al vento sembra un gesto di sfiducia o di insofferenza nei confronti dell'elusività dell'oggetto affrontato. In quel gettare le penne al vento in realtà c'è molto di più: c'è lo scacco di una scrittura astrattamente lineare, il fallimento di un pensiero rigidamente sistematizzante, la rottura di un certo rapporto ormai logoro con un modo di raffigurare le cose che non ha più presa sul mondo. In quel gesto c'è la liberazione del pensiero da gabbie teoretiche e concettuali che frustrano il pensiero invece di sostanziarlo, costringendolo in un quadro di conoscenze asfittiche.

Indicativo qui è l'accostamento ironico della ragione prima ad una spada, poi ad un volgarissimo bastone, utilizzato ora per percuotere, ora per minacciare, ora per tracciare segni sul terreno, ora per indicare un limite che viene puntualmente rimosso o spostato, come lo stesso Montaigne fa notare nel libro *Del mentire* a proposito dello strano rapporto di anomala reciprocità che si sta instaurando tra se stesso ed il testo all'interno del quale egli si sta trasfondendo: «modellando su di me questa figura, ho avuto tanto spesso bisogno di acconciarmi e di tirarmi fuori, che il *modello* se n'è rassodato e in ogni modo *formato da sé*»¹⁷. Il *modello* a cui qui si fa riferimento è sottratto però ad ogni ipotesi platonica: esso non è un principio da cui debbano derivare copie o simulacri, ma piuttosto si rassoda da sé, si profila *in itinere* andandosi a costituire nello ampio intervallo tra ciò che sta prendendo forma e ciò da cui esso si distacca e si distanzia¹⁸.

L'assunto da cui nasce l'idea di modello in Montaigne non sottende un paradigma imitativo, ma piuttosto allude ad un processo di autocostruzione¹⁹ che viene delineandosi come autentico proprio perché nel suo forgiarsi non assomiglia a nulla di esterno o precedente ad esso, e non assomiglia a nulla perché è una

¹⁶ *E*, 2, XII, p. 699.

¹⁷ *Ivi*, 2, XVIII, p. 710. Sottolineature nostre.

¹⁸ È stato soprattutto Michel Beaujour ad analizzare questo processo di ripresa critica del concetto di modello, cfr M. Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, ed du Seuil, Paris 1980, in particolare pp. 74-91.

¹⁹ G. Nakam, *Manière d'un autoportrait*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N 6 1997, pp. 986-1007, nonché ancora M. Beaujour, *Op cit.*, pp. 203-214.

strutturazione intensamente proteiforme. Così Starobinski delinea questo stato di cose:

«Chez Montaigne, la volonté formatrice prétend n'altérer que le plus discrètement possible l'élément mouvant et variable de l'existence spontanée. La forme «essayée» tend à se situer le plus près de l'informe; elle s'interdit de faire violence à la nature fluide et indéterminée qu'elle veut surmonter et que pourtant elle aspire à mimer. Montaigne ne peut aimer l'actio réfléchie qu'au point où elle se rapproche le plus de la perception volontaire: l'économie de l'acte formateur, veut qu'il se confond avec la simple *découverte* de l'expérience la moins apprêtée. Ainsi l'action de soi sur soi sera moins une transformation novatrice qu'une vision et une peinture de ce qui, en nous et malgré nous, est déjà livré à la transformation»²⁰.

Per questa ragione negli *Essais* la scrittura oscilla sempre tra la mistificazione involontaria e l'illuminazione difficoltosa nonché soggetta a deperibilità. Da un parte essa si addentra nella intricata identità dell'uomo quasi disgregandolo al fine di mapparne in modo ravvicinato l'identità; dall'altra parte però è proprio in questa ferrea vocazione al *disgregatum* che Montaigne riconosce il tratto specifico della propria fisionomia speculativa. L'effettività della scrittura dunque si fa tanto più palese quanto più emerge l'impossibilità di proporre attraverso di essa un ritratto compiuto dello scrivente: «lo scrivere sembra essere un certo sintomo di un'epoca disordinata»²¹. Il *moi* del bordolese diventa lo spazio interminabile di una costruzione indefessa, ma anche il piano proteiforme di una interrogazione che non smette di corrodere dall'interno quella stessa costruzione, fino a tramutarsi in una superficie che mette in vibrazione tutta la disordinata mole della tradizione a cui Montaigne attinge.

In un passo emblematico dell'*Apologia di Sebond*, l'autore si sofferma a lungo sulla necessità specifica della filosofia – ma in realtà del sapere *in toto* – di costruire il proprio oggetto di studio, piuttosto che di limitarsi a raffigurarlo così come esso appare²²:

«Anche per il resto la filosofia ci mette davanti non ciò che è, o ciò che essa crede, ma ciò che essa costruisce avente più evidenza e più eleganza [...]. Non è al cielo soltanto che essa manda i suoi cordami, e i suoi congegni e le sue ruote. Consideriamo un po' quello che essa dice di noi stessi e della nostra struttura. Non c'è retrogradazione, trepidazione, accessione, retrocessione, rapimento negli atri e corpi celesti, che [i filosofi] non abbiano costruito in questo povero piccolo corpo umano

²⁰ J. Starobinski, *Montaigne*, cit, p. 263.

²¹ *E* 3, IX, p. 1005.

²² In relazione a ciò cfr E. Limbrick, *Montaigne et le refus du discours philosophique traditionnel dans l'«Apologie de Raimond Sebond»*, in *Dalhousie French Studies*, Vol. 52 année 2000, pp. 22-28.

[...]. È un soggetto che posseggono e manovrano; è lasciata loro ogni facoltà di smontarlo, rimetterlo insieme e guarnirlo, ciascuno a sua voglia; *eppure ancora non lo possiedono*»²³.

Scrivere è produrre un movimento vasto ed inquieto, uno spostamento verso la profondità del pensiero e un'apertura a tutto ciò che eccede quest'ultimo. La scrittura di Montaigne allora non registra e non descrive; essa attraversa le cose facendone il polo di una intersezione plurale – e non sempre pacifica – di assunti che incrociano il soggetto e il mondo trasformandoli in due valori equivalenti e inclusivi l'uno dell'altro. Negli *Essais* Montaigne non è in alcun modo l'oggetto trattato²⁴, ma è piuttosto l'orizzonte di un discorso sostanzialmente inarrestabile lungo il quale si allineano come dati equipollenti e sottilmente scambievoli la storia e il mito, la cronaca minuta e la fantasia della letteratura universale, ovvero livelli diversi di realtà che concorrono tutti in egual modo a sostanziare la figura dello scrivente:

«Allo scopo di applicare la mia mente a meditare almeno con qualche ordine e disegno e di impedirle di perdersi e di volare al vento, non c'è che dar corpo a prender nota di tanti piccoli pensieri che le si presentano [...]. Io non ho affatto studiato per fare un libro; ma sotto certi aspetti ho studiato per averlo fatto seppure è studiare lo sfiorare e il tirare per la testa e per i piedi ora un autore ora un altro; non per formare le mie opinioni, sibbene per confortarle appena formate, secondarle e seguirle»²⁵.

L'istanza della fedeltà mimetica della parola alla cosa in un contesto come questo sembra essere contestata, ma in realtà risulta decisamente rafforzata e convalidata, guadagnando in profondità e sottigliezza: non si tratta più di ritrarre un aspetto dell'uomo e del mondo, ma di coglierli e sorprenderli nel loro farsi e disfarsi: la scrittura ha per compito di tenere dietro a tale mutabilità continua e imprevedibile. Certo è difficile sostenere con buon grado di attendibilità che gli *Essais* nascano dalla crisi del paradigma strettamente sostanzialista che stava dietro a buona parte della tradizione filosofica e letteraria a cui Montaigne si rifaceva²⁶; è evidente però che il bordolese fin dalle prime battute orienta il suo sguardo sul gioco delle apparenze, intese qui come i soli dati a nostra disposizione

²³ *E* 2, XII, pp. 571-572. Sottolineatura nostra. Naturalmente qui Montaigne rimarca con estrema precisione uno scarto essenziale: la sua idea di costruzione non conosce la parola fine, là dove spesso le costruzioni degli altri filosofi tendono ad essere definitive e assolutizzanti. Significativo è quindi il fatto che egli affermi *expressis verbis* «non sono filosofo», cfr *E* 3, IX, p. 1009.

²⁴ Là dove, invece, nel *Discours de la méthode* Descartes appare a tutti gli effetti quale tema unico e assoluto della riflessione sviluppatavi.

²⁵ *E* 2, XVIII, pp. 710-711.

²⁶ Eccezione fatta, naturalmente, per il filone dello scetticismo.

a cui far riferimento e da cui far partire il discorso, sempre destinato ad essere rivedibile, poiché affetto fin nelle sue più intime fibre da costitutiva *irrésolution*²⁷:

«È un'impresa difficile e anche più di quanto sembri, seguire un'andatura così vagabonda come quella del nostro spirito; penetrare le profondità buie di queste pieghe interne; scegliere e fermare tanti piccoli aspetti dei suoi impulsi [...]. Sono parecchi anni che non ho che me stesso per mira dei miei pensieri, che io non controllo e studio che me; e, se studio qualche altra cosa, è per adagiarla subito su me, o, per meglio dire, in me. E non mi sembra affatto di sbagliare se [...] io comunico quello che ho imparato in questa, sebbene non mi contenti affatto del progresso che ho compiuto. Non c'è descrizione tanto difficile come la descrizione di se stessi»²⁸.

In limine al secolo del *cogito* e delle sproporzioni barocche, al secolo delle armonie prestabilite e dello svuotamento e della frammentazione allegorici²⁹, gli *Essais* si presentano come il precipitato di un raffinatissimo manierismo enciclopedico, il quale contesta ed altera dall'interno le *formae mentis* deputate alla erezione di quelle grandi costruzioni che incasellavano il sapere sotto forma di *summae*.

In relazione a ciò, è stato Blumenberg³⁰ a notare un dato macroscopico ma paradossalmente invisibile proprio della nascente Modernità: questa ha coinciso con la crisi, e quindi col successivo crollo, del sapere enciclopedico. Nell'arco di tempo che va dalle ultime *summae* tardo-medievali all'*Encyclopédie* il sapere si frantuma, perde il proprio centro e lo riacquista spesso con segno mutato. L'ontologia aristotelica si dissolve, sostituita dalla *mathesis* cartesiana³¹, l'universo si pluralizza in un infinito attuale³², mentre empirismo, razionalismo, naturalismo e scetticismo coesistono sovrapponendosi fino a diventare le coordinate necessarie per penetrare nel panorama culturale dell'epoca.

È però l'idea dell'uomo a non trovare più uno spazio specifico, a subire quindi i contraccolpi più gravi, disperdendosi in una serie di asserti slegati, a volte collidenti l'un l'altro. La misura aurea che compaginava in una proporzione solida

²⁷ S. Prat, *Constance et inconstance chez Montaigne*, Garnier, Paris 2011. Prat sviluppa numerosi spunti presenti già nel testo di Starobinski. Rispetto a quest'ultimo però egli analizza in modo estremamente capillare i debiti che Montaigne contrae con le scuole filosofiche dell'Ellenismo, aprendo una nuovo fronte di ricerca dedicato alla rilevanza tutt'altro che secondario che anche lo stoicismo avrebbe negli *Essais*.

²⁸ *E* 2, VI, pp. 401-402.

²⁹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1980, p. 191-198.

³⁰ H. Blumenberg, *La legittimità del Moderno*, a cura di C. Marelli, Marietti, Genova, 1992, pp. 489-516.

³¹ Per maggiori indicazioni su questo cfr. J-L Marion, *Sur l'ontologie grise de Descartes*, Vrin, Paris, 1975, soprattutto pp. 71-149.

³² Cfr. A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, Paris, 1973, soprattutto pp. 83-219.

e costante i tre vertici di ciò che con Karl Löwith³³ possiamo chiamare triangolo metafisico è definitivamente infranta. L'uomo tuttavia guadagna in profondità ciò che perde in definizione. Gli *Essais* di Montaigne colgono perfettamente questo stato di cose e, a tal proposito, nota Marc Fumaroli:

«sur tous les chemins des *Essais*, la «*comparaison*» est la méthode. Au sortir de la confusion et de l'obscurité trouble de la forêt, Descartes, assuré de sa propre raison et de ses axiomes, construit une méthode déductive qui rendra la matière soumise servilement à son connaître et à son vouloir. Montaigne n'est jamais assez assuré de sa propre raison pour lui accorder un tel empire sur la Nature. Il veut voir clair, mais dans la forêt obscure du naturel humain. Dans les *Essais* on ne se sent jamais indemne de confusion, d'obscurité et d'erreur. Au contraire, en regardant Montaigne découvrir les siennes dans les cours d'anatomie qu'il professe sur son propre esprit, son propre coeur, son propre corps, on prend inlassablement la mesure de celles dont, lecteur, on est capable. Cette *inquisition* toujours recommencée de notre faiblesse à voir et à savoir nous montre la vérité définitive toujours hors de notre attente: cette indéfinition même qu'il nous faut bien reconnaître pour nôtre dégonfle, notre «suffisance»: elle calme notre zèle à punir les insuffisances réservées à autrui, elle rend cohabitable notre humanité imparfaite et mortelle. La «*comparaison*» implicite entre l'essayiste qui se déshabille et son lecteur tenté de se croire revêtu «d'habits de roi» est la grande affaire des *Essais*. Cette grande affaire avance en se dépliant et se multipliant en une multitude de micro-comparaisons qui, diétonnement et d'application, laissent sans voix»³⁴.

È come se Montaigne stesse dicendo che è necessario disperdersi affinché il *moi* possa concentrarsi in una distribuzione variata di aspetti. Ma qui è forse rischioso parlare di concentrazione. Se fino a Montaigne il soggetto è stato pensato come un centro, negli *Essais* esso va pensato come una circonferenza³⁵ dalle dimensioni altamente mutevoli, nel cui campo di forze e di attrazioni entrano in gioco i più disparati elementi della realtà.

2. Caratteri della forma-saggio.

Ma tale minuto smontaggio e rimontaggio della nozione di soggetto non può in alcun modo essere rappresentata nelle canoniche forme letterarie che al bordolese arrivavano dalla tradizione. *Summae*, trattati, enciclopedie, opere a carattere meramente compilativo sono tutte opzioni inattuabili, generi inaffidabili, modalità di approccio e di inquadramento della materia in questione troppo rigide. Egli non

³³ K. Löwith, *Dio, uomo e mondo da Cartesio a Nietzsche*, Morano, Napoli 1966.

³⁴ M. Fumaroli, *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Gallimard, Paris, 2006, p. 301. Corsivi nostri. Cfr anche Y. Delègue, *Les Comparaisons dans les Essais de Montaigne*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N. 4 1966, pp. 693-618.

³⁵ Immaginare il soggetto come una circonferenza permette di dare ad esso una estensione indeterminata e indeterminabile, garantendogli però al tempo stesso una contrattilità fisiologica, la quale, se da una parte gli attribuisce un centro, dall'altra gli assegna molteplici dimensioni di sviluppo, seppur tutte sempre provvisorie e caduche.

cerca una forma di espressione letteraria che raffiguri l'uomo, ma piuttosto aspira ad una forma che esprima in modo preciso la intrinseca difficoltà di rappresentarlo. Se il *moi* è un elemento instabile e capillarmente ramificato, la scrittura chiamata a rappresentarlo non potrà che rispecchiare questi connotati³⁶.

Il *moi* è affine a uno specchio liquido: esso non riproduce e non riflette, ma piuttosto riceve delle immagini dal mondo e le assimila nelle pieghe delle sue infinite increspature. In egual modo la scrittura recepisce questi piccoli spostamenti, li incamera e li trasforma in narrazioni circoscritte, in brevi apologhi i quali, più che tentare di definire una identità dell'uomo, la sfocano in una raggiera di episodi, in un reticolo di inferenze e interferenze tali da renderlo una specie di retablo a pannelli mobili e sovrapposti. È ancora una volta Starobinski a esplicitare magistralmente questa situazione:

«La conscience est, parce qu'elle s'apparaît. Mais elle ne peut s'apparaître sans faire surgir un monde auquel elle est indissolublement intéressée. Il lui faut un espace, et au besoin elle le créera, s'assurant ainsi qu'elle détient un libre pouvoir d'éloignement et de rapprochement. Elle se cherche et se fuit parmi les choses; elle est là pour constater une rupture et pour établir des liens, pour subir et pour vouloir, pour accuser sa propre *légèreté* et pour se faire *plénitude* d'expérience. Elle s'établit dans l'éloignement de Dieu (auquel elle fait sa confiance) et dans la présence du monde; dans l'horizon de la mort et dans l'intimité de la vie. Elle affronte se fin et découvre en elle-même la puissance d'un inlassable recommencement»³⁷.

Da questo stato di cose nasce l'esigenza di inventare una forma nuova, che sarà quella del *Saggio*. Per capirne bene la genesi³⁸ è bene tornare ancora una volta a Descartes e al suo *Discours*. La struttura di questo testo è rigorosa, calibrata fin nei minimi dettagli; lo sviluppo è compatto, lineare, conseguente. Il ritratto intellettuale che ne emerge è perfettamente bilanciato in tutte le sue parti, delineato con estrema perizia speculativa. Vi è inoltre una simmetria inflessibile che scandisce il testo, diviso in sei parti, a loro volta raggruppate in due grandi nuclei paralleli e equivalenti. La prima parte riporta la decisione di Descartes di dedicarsi allo studio di se stesso allontanandosi dalle scuole; le altre due enunciano invece le regole generali (II parte) e quelle morali (III parte). Qui è l'ego ad essere scandagliato,

³⁶ Molto preciso nel tratteggiare questo aspetto è L. Marin, *L'écriture de soi: Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, PUF, Paris 1999. Va detto che le analisi che Marin dedica a Montaigne assumono un rilievo decisivo nella comprensione degli *Essais* soprattutto se vengono messe in relazione e in contrasto con il volume che egli ha dedicato a Pascal e alla *Logique de Port-Royal*. Cfr inoltre S. Prat, *Op cit*, pp. 356-371.

³⁷ J. Starobinski, *Montaigne*, cit., p. 290.

³⁸ Sebbene risalente agli anni '40, impeccabile ci sembra qui la ricostruzione di Atkinson in G. Atkinson, *La forme de l'essai avant Montaigne*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, T. 8 1946, pp. 129-136.

insieme alle sue certezze e ai suoi punti di forza, attraverso un sapere in fieri regolato da un procedere deduttivo. La stessa cosa avviene con le altre tre parti: le analisi qui vertono sul mondo (V parte) e sulle nozioni proprie della fisica (VI parte); la conoscenza non poggia più direttamente e solamente sull'io, ma si radica in Dio (IV parte). L'ordine del discorso è così serrato e coeso che il testo riesce a fondare le proprie assunzioni nell'atto stesso del suo farsi, in un sistema di richiami interni che ruotano tutte attorno alla IV sezione la quale non occupa il centro materiale dell'opera, ma costituisce un doppio speculare ed inverso della prima parte, quella in cui Descartes iniziava dubitando di tutto, del proprio ego e della propria *Bildung* scolastica.

In Montaigne invece tutto questo è assolutamente impossibile³⁹. Gli *Essais* esibiscono una "precarietà dimostrativa" ineliminabile. In essi tutto improvvisamente coesiste in un piano di allineamento infinito e infinitamente sfrangiato⁴⁰. Se nel *Discours* Descartes, tassello dopo tassello, forgia la propria immagine e quella del mondo nell'atto stesso di dispiegare le potenzialità del proprio metodo, in Montaigne la forma scelta deve rintracciare le movenze di un pensiero che fa e disfa continuamente se stesso⁴¹. Il soggetto non viene a plasmarsi sotto i nostri occhi secondo un sistema di dimostrazioni in cui *tout se tient*, ma piuttosto

«Il se découvre sans cesse, mais chaque apparition le manifeste et le dérobe aussitôt. Il est, il paraît et il se cache presque en même temps. Il nous faut consentir à ce plein et à ce vide (que nous porton en nous, que nous découvrons hors de nous), épouser le mouvement qui nous désagrège, y plonger, et retrouver dans le geste de cette plongée une plénitude sensible, un corps ferme et heureux, éveillé au bonheur de sentir son geste. Alors, à la fois tendus et nonchants, actifs et passifs, indestructibles et emportés par la durée, passionnées et indifférents, nous faisons confiance à ce qui nous est donné, et nous nous contentons du peu que nous pouvons en saisir»⁴².

Gli *Essais* esibiscono una strutturazione attentamente e intimamente ripercossa in una serie di riflessi infiniti⁴³. Le parole stesse sono potenziate dalla loro stessa vaghezza, arricchite quasi per via di indebolimento. Potremmo parlare allora a proposito degli *Essais* di "parola ripercossa", quale luogo geometrico di un

³⁹ A tal proposito cfr R. A. Imlay, *Descartes, Montaigne, Beyssade et le critère de la Vérité*, Studia Leibnitiana, 1986, pp. 52-59. Va detto che la lettura di Imlay, forse troppo rapida, privilegia la prospettiva cartesiana facendo apparire gli *Essais* come una sorta di *opera aperta* in cerca di una forma compiuta ravvisabile solo nella precisa architettura del *Discours*.

⁴⁰ Convergente con questa lettura anche F. de Buzon, *L'homme et le langage chez Montaigne et Descartes*, in *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, N 4 1982, pp. 451-466.

⁴¹ Cfr. ad esempio M. Jeanneret, «*Et la forme se perd*»: *structures mobiles à la Renaissance*, *Littérature, Forme, Difforme, Informe*, N. 85 1992, pp. 18-30.

⁴² *Ivi*, p. 291.

⁴³ Su questo L. Marin, *De la représentation*, ed du Seuil, Gallimard, Paris 1994, pp. 75-83, soprattutto per lo scarto lessicale /emprunt/-/citation/.

impervio dialogo che reca in sé ogni singola enunciazione sul mondo, come un retaggio irriducibile di verità sedimentate e calcificate che si tratta di rianimare, in una mossa polifonia di prospettive incrociate⁴⁴. È ancora Fumaroli a tratteggiare con somma sapienza tale situazione: «leur [degli *Essais*] monologue est en réalité un incessant dialogue. Il contient et il rapporte tout le cycle des «conférences» de leur auteur avec lds partenaires à sa hauteur, Socrates, Lucrèces, Sextus Empiricus, Épictète, Épicure»⁴⁵. Mentre è Butor ad osservare con estrema precisione come il sistema delle citazioni sia sostanzialmente vitale e ineliminabile all'interno della economia generale degli *Essais*. Se questi infatti trasformano la parola monologica del pensiero in un crocevia multifocale di assunzioni sul mondo e sulla realtà, allora scrivere vorrà dire far penetrare all'interno della trama argomentativa propria del testo un congruo patrimonio di prestiti altrui che vanno tanto più a compattare l'architettura del libro, quanto più tali prestiti concorrono a sfumare le verità personali, soggettive, "private" di Montaigne mettendole sempre a confronto con il pensiero di altri autori che abbiano affrontato gli stessi problemi⁴⁶. Osserva quindi Butor:

«À l'égard du savant véritable, les citations vont permettre une stratégie plus subtile, car au réseau déjà fort complexe de noyaux rayonnants elles vont en superposer un second. Celui qui pourrait reconnaître chaque vers de Lucrèce, par exemple, va nécessairement chercher plus ou moins, au cours de sa lecture, à les replacer dans l'oeuvre originelle telle qu'il s'en souvient, chacune, par conséquent, va renvoyer au vers qui la précède ou qui la suit, aux pages des *Essais* où ceux qui sont cités, vont suggérer d'autres trajets dans la forteresse-jardin, d'autres rapprochements, d'autres possibilités d'interprétation»⁴⁷.

Ma quali sono i tratti salienti della forma del *saggio*? In uno studio scritto tra il 1954 e il 1958 e pubblicato in apertura delle sue *Noten zur Litteratur* Adorno individua almeno sei caratteri specifici dell'*Essay*⁴⁸. Nel corso del testo Montaigne viene evocato come una sorta di anti-spinoza, come colui che rifiutando ogni radicalismo, astenendosi da qualsiasi riduzione ad un unico principio, preferendo

⁴⁴ Cfr soprattutto N. Kelly, *La part du dire dans le contredire ou l'incostance des paroles humaines*, Sizième siècle, N. 4 2008, pp. 255-287.

⁴⁵ M. Fumaroli, *Exercices de lecture*, cit, p. 305.

⁴⁶ Cfr H. Friedrich, *Montaigne*, Gallimard, Paris 1986, pp. 392 e sgg, nonché M. Metschies, *Zitat und Zitierkunst in Montaignes Essais*, Minard, Droz/Paris, 1966.

⁴⁷ M. Butor, *Essais*, cit, p. 117.

⁴⁸ Lo scritto si intitola *Essay als Form*. In maniera più specifica sul significato del termine /essai/ in Montaigne cfr E. V. Telle, *A propos du mot /essai/ chez Montaigne*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, N. 2 1968, pp. 225-247.

piuttosto porre l'accento sul particolare contrapposto alla totalità, ha scelto di non accettare le regole del gioco condotto dalla scienza e dalla teoria organizzata⁴⁹.

Alla luce di ciò Adorno enuncia i segni di riconoscimento della forma saggio. Brevemente noi ora riporteremo questi sei connotati facendo seguire alla loro enunciazione alcuni estratti degli *Essais* per mostrare quanto le analisi di Adorno colgano in profondità la natura intimamente rivoluzionaria dell'opera del bordolese.

1) Il *saggio* esprime compiutamente quella libertà di spirito che non accetta la sottomissione a istanze superiori o assolute, non tollera che le vengano prescritte sfere di competenza e pertinenza asfittiche, non si riconosce né nella scienza né nell'arte, dal momento che il suo sforzo rispecchia unicamente il lavoro indefesso di un *otium* che si pone dinanzi alle infinite spire del reale più per sprofondarvi che per distillarne una *ratio* mestamente provvisoria. Da qui una *vis* narrativa forse disordinata, ma certamente puntuale nel ritrarre l'imponderabile ricchezza delle cose e delle interpretazioni a cui queste si prestano⁵⁰:

«Io so bene, quando sento qualcuno fare osservazioni sulla lingua dei *Saggi*, che preferirei che tacesse [...]. Per darle miglior ordine io non ne raccolgo che i testi. Se li mettessi uno dopo l'altro, moltiplicherei molte volte questo volume. E quanti racconti non vi ho messi che non dicono nulla di per sé, ma chi li vorrà esaminare un po' a fondo ne potrà trarre infiniti *Saggi*. Né essi, né le mie citazioni non servono sempre soltanto di esempio, di prova o di ornamento. Essi portano spesso, anche oltre il mio proposito, il seme di una materia più ricca e più nobile»⁵¹:

2) Da quanto appena detto, deriva che nel *saggio* non c'è risultato interpretativo il quale al tempo stesso non sia proiezione dei suoi stessi effetti all'interno dell'opera. In tal modo l'interpretazione viene sempre da capo conciliata – ovvero simultaneamente suffragata e smentita – col testo da cui nasce, col contesto a cui ritorna, senza trovarvi però mai elementi definitivi di conferma o contestazione oggettiva. Il *saggio* possiede una sorta di autonomia euristica che lo rende lontanissimo rispetto ai secchi protocolli di veridicità propri della scienza:

«Quanto spesso e sciocamente per avventura, non ho portato il mio libro a parlare di sé [...]? Il mio tema si ripiega su se stesso [...]. Per rispondere a dubbio, me ne offrono tre: è la testa dell'idra [...]. Eravamo in cerca di una virtù, ed eccone uno sciame. Esponiamo una questione, ci danno un

⁴⁹ Cfr. Th. W. Adorno, *Note per la letteratura I*, ed it a cura di E. de Angelis, Einaudi, Torino, 1979, p. 13.

⁵⁰ Aspetto, questo dell'*otium*, tanto più evidente in Montaigne quanto più lo si raffronta col periodo di *negotium* durante il quale egli aveva rivestito la carica di sindaco di Bordeaux.

⁵¹ *E*, 1, XL, p. 277. Più o meno negli stessi anni in cui Adorno scriveva il suo testo sulla forma-saggio usciva in Francia J. Thomas, *Sur la composition d'un essai de Montaigne*, Humanisme et Renaissance, N 2 1938, pp. 297-306.

alveare pieno [...]. Io mi studio più che ogni altro soggetto. È la mia metafisica, è la mia fisica [...]. Le indagini e meditazioni filosofiche non servono che ad alimento della nostra curiosità»⁵².

3) Nel *saggio* pertanto non può non essere centrale la coscienza della non-identità del soggetto con se stesso, delle cose con le definizioni che noi approntiamo di esse, del mondo con le idee che noi ci facciamo di esso. Il *saggio* non mira a costruzioni chiuse, né di carattere induttivo né di carattere deduttivo:

«io non posso fermare il mio soggetto. Esso va ondeggiante e tremolante, per una naturale ebbrezza. Io lo prendo in quel punto, come esso è, nell'istante in cui mi interessa di lui [...]. Bisogna che adatti la storia al momento»⁵³.

4) Alla luce di ciò il *saggio* conferisce alla mobile esperienza personale tanto peso quanto le teorie scientifiche ne conferiscono alle mere categorie e concettualizzazioni. Esso inoltre fa riferimento non solo alla vicenda soggettiva dello scrivente, ma chiama in causa tutta la storia, tutta l'esperienza pregressa degli uomini, in un vasto disegno in seno al quale ogni pretesa metafisica viene debitamente smantellata, smascherata come surrettizia e ingannevole:

«per lo studio che faccio dei nostri costumi e dei modi di comportarci, le testimonianze fiabesche, dato che siano possibili, servono come quelle vere. Accaduto o non accaduto, a Parigi o a Roma, a Giovanni o a Pietro, è sempre un tratto della capacità umana. Io lo vedo e ne faccio profitto ugualmente, sia esso fantasma o cosa concreta»⁵⁴.

5) Pertanto il *saggio* sospende e rende impraticabile ogni idea di metodo. L'*objectum* è soggetto a fluttuazioni infinite, a sollecitazioni imprevedibili e eterogenee. Esso dunque non può essere irreggimentato in un'armatura di nozioni fisse, ma necessita di un approccio plurale e ibrido tra il concetto e l'empiria. Il *saggio* nasce dunque da una sorta di "alessandrinismo dell'esperienza":

«appena le mie idee mi si presentano, io le ammasso; ora esse si accalcano in folla, ora si mettono in fila. Voglio che si veda il mio andare naturale e consueto, per quanto scomposto sia. Mi lascio andare come sono: così qui non ci sono argomenti che non sia permesso ignorare e parlare a caso e senza preparazione»⁵⁵.

6) In ultimo il *saggio* va configurandosi quale campo di forze in continua tensione, in indefinito e fertile sbilanciamento, in serrata interconnessione; esso

⁵² *Ivi*, 3, XIII, pp. 1137 e 1141-1142.

⁵³ *Ivi*, 3, II, p. 853.

⁵⁴ *Ivi*, 1, XXI, p. 124.

⁵⁵ *Ivi*, p. 433.

non crea costruzioni o strutture verticali, basate cioè su di un fondamento da cui siano derivabili in linea deduttiva le varie componenti. Il *saggio* opera con elementi discreti, diversificati, difformi e reciprocamente estranei, i quali però vengono di volta in volta raccolti in contesti specifici onde svilupparne figurazioni che rimandano ad un arcipelago di visioni del mondo. Il *saggio* non è una cristallizzazione di *clarae et distinctae perceptiones*, ma piuttosto si comporta come un organismo vivo, che non smette di farsi nell'atto stesso di conoscersi:

«Una piccola cosa ci distrae e ci distorna, perché una piccola cosa ci occupa. Non guardiamo mai i soggetti all'ingrosso e da soli; sono le circostanze o le immagini minute e superficiali che ci colpiscono, e le varie apparenze che zampillano dalle cose [...]. Plutarco stesso rimpiange in sua figlia le smorfie della sua fanciullezza. Il ricordo di un addio, di un gesto, di una graziosità particolare, di un'ultima raccomandazione ci rattrista. La veste di Cesare sconvolse tutta Roma, cosa che non aveva fatto la sua morte»⁵⁶.

Attraverso l'enucleazione di questi sei assunti possiamo affermare che alla forma del *saggio* appartiene costitutivamente un certo sforzo di continua relativizzazione dei valori in gioco, dei molteplici sistemi di pensiero a cui essi fanno riferimento e entro cui si muovono; essi pensano per interruzioni e frammenti perché frammentaria è la realtà. L'unitarietà dell'ordinamento logico di un procedere come quello cartesiano sarebbe per Montaigne una palese e insostenibile mistificazione, dal momento che il reale stesso vive di insanabili antinomie le quali non smettono di riprodursi a tutti i livelli. La discontinuità è la sostanza stessa del *saggio*: i concetti non vengono sintonizzati tra di loro alla ricerca di una sistemazione minuta dei loro rapporti, ma piuttosto vengono utilizzati per mettere in luce in modo sempre più marcato ed evidente la loro riposta ma inestirpabile fallibilità e provvisorietà.

Gli *Essais* a questo punto diventano ai nostri occhi l'interfaccia voluminosa e contrattile tra le scalene identità dell'autore e la magmatica massa del mondo, messe tuttavia non tanto in relazione speculare, ma piuttosto in dialogo, secondo le linee di una comunicazione che vede i due termini in gioco scambiarsi di posto, diventare a rotazione, ora l'uno ora l'altro, il fattore esplicativo e l'elemento enigmatico di questo infinito fronteggiarsi di irriducibili incognite. Posti dunque tra questi due poli così mutevoli e affini, gli *Essais* assumono una fisionomia proficuamente indefinita e indefinibile: «ma la nostra condizione porta con sé che la cognizione che abbiamo per le mani è tanto lontana da noi e così al di sopra delle nuvole, quanto quella degli astri»⁵⁷.

⁵⁶ *Ivi*, 3, IV, p. 887.

⁵⁷ *Ivi*, 2, XII, p. 573.

Probabilmente nessuno meglio di Butor⁵⁸ ha colto in modo più chiaro questa caratteristica saliente: gli *Essais* possono essere considerati un simbolo perfetto della torre stessa in cui Montaigne scelse di autoesiliarsi; ma nello stesso tempo questa torre è una figura cangiante all'interno dell'avventura intellettuale tratteggiata dagli *Essais*: dapprima luogo di ritiro dal mondo, frontiera al di là della quale lasciare società e famiglia, rapporti d'amicizia e ogni forma di contatto umano; poi spazio di approfondimento e scandaglio della propria personalità, specchio interiore sulla cui travagliata superficie affiorano aspetti e tratti di una identità sentita sempre come un volume in fuga, luogo senza limiti, per cui non esiste unità di misura e metodo di trascrizione che possa mapparne il territorio; infine privilegiato osservatorio da cui tornare a guardare il mondo, ad aprirsi ad esso, osservandolo con distacco ma non con superiorità, tentandone ogni volta un approccio nuovo e diverso, senza alcuna presunzione di pervenire a pronunciare una verità definitiva o assoluta su di esso. Ma, proprio in forza di quest'ultimo assunto, le metamorfosi non si fermano qui: ve n'è soprattutto una – forse l'ultima – che non smette di imporsi ai nostri occhi ed è quella che colpisce gli *Essais* stessi, destinati a trasformarsi incessantemente ora in sterminato e sistematico mausoleo, in cui tumulare senza alcuna remora ogni forma di dogmatismo grezzo e pertinace, ora in formidabile cenotafio elevato a celebrare l'inossidabile *Gaia Scienza* messa a punto da Montaigne.

⁵⁸ M. Butor, *Essais*, cit, pp. 187-189.