
L'esperienza dell'arte

Un percorso estetico tra moderno e postmoderno

A cura di

Marco Gatto
Luca Vigliani

Galaad Edizioni


Coliana Gi-Alberi "Saggi"



Il teatro di Descartes
Sulla funzione della "teatralità" nella Prima Meditazione

Simone Guidi

Premessa

Rintracciare la presenza di specifiche fonti letterarie nelle *Meditazioni* è un'impresa audace e per certi versi poco utile. Considerata la riluttanza di Descartes a sottomettere il proprio pensiero a qualsivoglia genealogia e preso atto dello straordinario eclettismo che anima il Barocco (categoria culturale oltretutto sfuggente per definizione), sembra vano un tentativo di fissare definitivamente i richiami e le atmosfere che attraversano l'opera. Il rischio di mantenere indistinto ciò che è nell'autore da quanto è nel suo tempo è pari a quello di smembrare il pensiero cartesiano in una sequenza di rimandi semplicemente *possibili*. Non si può negare legittimità alla questione, tuttavia, laddove il campo di indagine sia ristretto all'eventualità di una *funzione* – narrativa, scenica, simbolica – assegnata da Descartes ad alcuni aspetti della visione barocca del mondo che sembrano proporre, in decisivi punti di snodo delle *Meditazioni*, momenti di autentico teatro. Questa impostazione della ricerca ci spinge a considerare il capolavoro cartesiano ancor prima che una dissertazione di metafisica – e difficilmente questa definizione ne esaurisce l'essenza – come un vero e proprio elaborato filosofico-letterario, non privo di peculiarità narrative e stilistiche tipicamente barocche, quali l'uso strategico

della "dissimulazione"¹, un sapiente impiego della scena e una certa ispirazione ermetica.

Nella seconda metà del Novecento un'attenzione degna di nota si è concentrata sui rapporti intrattenuti dal filosofo francese con la cultura a lui contemporanea. A partire da Jurgis Baltrušaitis, che già nel 1955 dedicava a Descartes e all'*homme-machine* un capitolo del suo studio sull'anamorfosi², una certa continuità tra i grandi temi del cartesianesimo e quelli del barocco è stata ulteriormente messa in luce³ e l'autore delle *Meditazioni* si è rivelato meno disattento ai propri contemporanei di quanto apparisse a un primo avviso. Questo riavvicinamento offre l'occasione per una lettura forse nuova e sicuramente più completa degli obiettivi e degli strumenti del pensiero di Descartes, non ultimo quello stilistico. Le *Meditazioni*, ancor prima che il frutto di uno straordinario sforzo intellettuale, sono la prova dell'invidiabile padronanza che il pensatore francese poteva vantare rispetto al linguaggio e alle sue categorie espressive, per prime quelle del proprio tempo. Sotto questo aspetto l'evidente incedere narrativo che a tratti caratterizza il *corpus* dei

¹ Sulla quale v. Jean-Pierre Cavaillé, *Dissimulations, Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machou et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVIIe siècle*, Champion, Parigi 2002; Emanuele Zinato (a cura di), *La scienza dissimulata nel Seicento*, Liguori, Napoli 2005, di cui v. l'Introduzione di Paolo Rossi. Per un Descartes "dissimulatore" rimane un classico Maxime Leroy, *Descartes, le philosophe au masque*, Rieder, Parigi 1929, 2 voll.

² V. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Flammarion, Parigi 1955 (seconda ed. ampliata e rivista, 1984), tr. it. *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Adelphi, Milano 2004, pp. 77-86.

³ V., per esempio, Geneviève Rodis-Lewis, *Machineries et perspectives curieuses dans leur rapport avec le cartésianisme*, «XVII siècle», 32, 1956 (recentemente tradotto in italiano in «Lo Sguardo», II, 2010); Ettore Lojcono, *Descartes e le "culture" barocche*, in «Giornale Critico di Filosofia Italiana», 1991, I, pp. 1-14.

suoi scritti⁴, e in particolare l'ambientazione fittizia delle *Meditazioni*, non è da considerarsi un mero esercizio di stile. Nella forma adottata, nelle sue variazioni, tra i suoi elementi fondamentali, è forse possibile reperire uno degli strumenti del mestiere di Descartes.

Questo intervento si costituisce di una serie di osservazioni sulle funzioni assegnate a elementi scenici in atto nella *Prima Meditazione*. Ci soffermeremo preventivamente – e certo senza pretendere completezza – a tracciare le linee fondamentali della “teatralità” barocca, al fine di fissare gli estremi di un nucleo tematico che Descartes sembra impie-

⁴ E che d'altra parte non è sfuggito agli interpreti. Sul rapporto tra la *fable* barocca e la *fable* adottata da Descartes nel *Monde* e nel *Discours* v. Guido Canziani, “Histoire” autobiografica e “fable” del *Monde* tra le “Regulae” e il “Discours”, in Giulia Belgioioso, Guido Cimino, Pierre Costabel, Giovanni Papuli (a cura di), *Descartes, il Metodo e i Saggi. Atti del Convegno per il 350° anniversario della pubblicazione del Discours de la Méthode e degli Essais*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 163-184; e Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes. La fable du monde*, Vrin, Parigi 1991. Dello stesso Cavaillé v. «Veillé-je ou si je dors?», une question sceptique entre théâtre et philosophie, in Nathalie Dauvois - Jean-Philippe Grosperin (a cura di), *Songes et songeurs (XIII-XVIII siècle)*, Les Presses de l'Université Lavall, Canada 2003, pp. 113-128, che analizza l'argomento scettico dell'indistinzione tra sonno e veglia in relazione al *topos* barocco del *theatrum nudum* (v. *Infra*). Una dettagliata analisi stilistica del *corpus* cartesiano è fornita da Pierre-Alain Cahné, *Un autre Descartes. Le philosophe e son langage*, Vrin, Parigi 1980. V. inoltre Marc Fumaroli, *Ego scriptor: rhétorique et philosophie dans le Discours de la méthode*, in Henry Méchoulan (a cura di), *Problématique e réception du Discours de la méthode et des Essais*, Vrin, Parigi 1988, pp. 31-46. Interessanti anche le annotazioni sul latino di Descartes che Giulia Belgioioso riporta nella sua *Premessa* a René Descartes, *Opere 1637-1649*, Bompiani, Milano 2009, pp. XLII-XLVIII. Per un avvicinamento tra Cervantes e Descartes, v. Steven Nadler, *Descartes's Demon and the Madness of Don Quixote*, in «Journal of the History of Ideas», n. 58, 1997, pp. 41-55. Segnaliamo poi il recente studio di Claus Zittel, *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Akademie Verlag, Berlino 2009, di cui v. il ricco *Literaturverzeichnis*.

gare strategicamente in funzione narrativa. Porremo a confronto la forma degli esercizi spirituali, rivisitata dalle *Meditazioni*, con la forma-teatro che, evocata implicitamente dal filosofo francese, sembra avviare una sorta di gioco di rimandi tra i suoi luoghi classici, gli elementi letterari propri della *devotio* cristiana e l'incursione del dubbio nella cosmologia tradizionale. La conversione del dubitare in strumento epistemologico si pone infatti come l'obiettivo preminente dell'impresa cartesiana e al tempo stesso come la condizione necessaria al raggiungimento, negli sviluppi successivi, del *cogito*. L'impiego di richiami desunti dalla "teatralità" barocca sembrerà svolgere una funzione significativa entro le più ampie coordinate dell'elaborazione (e in particolare dell'introduzione) di uno "scetticismo metodologico" volto a una rifondazione stabile del sapere.

La trasgressione della somiglianza: "antimetafisica" barocca

L'immagine del mondo come palcoscenico è probabilmente tra le sintesi più felici della cultura barocca⁵. Questa straordinaria analogia, la cui prima formulazione compiuta

⁵ Sul *theatrum mundi* si v. Mario Costanzo, *Il "gran teatro del mondo"*, Scheiwiller, Milano 1964; Jean Jacquot, *Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderon*, in «Revue de littérature comparée», 1957, 3, pp. 341-372; Emilio Orozco Díaz, *Teatro y teatralidad del barroco*, Planeta, Barcellona 1969, tr. it. *Teatro e teatralità del barocco*, Ibis, Pavia 1995; Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes. La fable du monde*, cit., pp. 11-56; José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Editorial Ariel, Madrid 1975, tr. it. *La cultura del barocco*, Il Mulino, Bologna 1999, in particolare le pp. 249-334; Andrea Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Salerno, Roma 2000, pp. 82-86 (con relativa bibliografia) e, nonostante il rovesciamento di prospettiva, Frances Amelia Yates, *Theatre of the world*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1969, tr. it. *Theatrum Orbis*, Aragno, Torino 2003. Sul "metateatro" shakespeariano v. Agostino Lombardo, *I drammi storici e il metateatro*, in «Annali di Anglistica» 1987, XXX, pp. 29-44.

si fa risalire a Seneca, fissa i termini di una «filosofia della realtà artificiosa»⁶ che dissolve il mondo governato da qualità, essenze, influssi, concepito dalla tradizione medievale e rinascimentale, proponendo in suo luogo una «metafisica della teatralità», i cui privilegiati strumenti di descrizione del reale sono la contraddizione e il paradosso: una «mort baroque», che è innanzitutto «le signe d'une défaillance ontologique, le signe de la faillite de l'ontologie aristotélicienne et de son alternative néoplatonicienne»⁷. Sul palcoscenico di un mondo ridotto a «gran teatro» si svolge il dramma di una «crisi cosmologica», che cancella l'immagine di un universo omogeneo e monolitico⁸, sostanziato da una metafisica della verosimiglianza. Questa inveterata logica del «rispecchiamento», convertita in un labirinto di identità illusorie ed equivoche, si rovescia per opera del barocco in una «poetica» dell'illusione, della distorsione e della «cangianza», che fissa nitidamente l'immagine di una vera e propria rivoluzione.

Michel Foucault ha magistralmente sottolineato come

⁶ Desumo l'espressione da Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfosi*, cit., p. 15.

⁷ Jean-Pierre Cavallé, *Descartes. La fable du monde*, cit., p. 31. Cfr. José Antonio Maravall *La cultura del barocco*, cit. p. 297: «L'idea del mutamento diventa così acuta e decisiva, nell'organizzazione della visione del mondo barocca, che finisce per ispirare alcuni motivi in cui vacilla il principio di identità e con esso la nozione stessa di essere, minacciando così l'immutabilità dell'ordine ontologico che il pensiero tradizionale aveva così fermamente fondato».

⁸ Alexandre Koyré, *From the closed world to the infinite universe*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1957, tr. it. *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Feltrinelli, Milano 1970, a questo proposito parla di una «distruzione del Cosmo», ovvero della «sparizione, come concetti scientificamente e filosoficamente validi, delle idee che costituivano il mondo come un tutto finito, chiuso e gerarchicamente ordinato (e nel quale la gerarchia dei valori determinava la gerarchia e la struttura dell'essere, risalendo dalla terra oscura, pesante e imperfetta, alla via via crescente perfezione delle stelle e delle sfere celesti), sostituendolo con un universo indefinito o infinito» (p. 11).

«sino alla fine del XVI secolo la somiglianza [abbia] svolto una parte costruttiva nel sapere della cultura occidentale». È essa, secondo Foucault, «che ha guidato in gran parte l'esegesi e l'interpretazione dei testi; è essa che ha organizzato il gioco dei simboli, permesso la conoscenza delle cose visibili, ed invisibili, regolato l'arte di rappresentarle». Una metafisica della similitudine, che «si offriva come ripetizione», «specchio del mondo»¹⁰, garantendo, tra realtà e rappresentazione, essenza e nozione, una stabile *coordinatio* e al contempo un'invalicabile distinzione, «predeterminazioni» fondamentali per una sovrapposizione tra verosimiglianza e verità. Per via di questo «gioco delle somiglianze»¹¹ le potenzialità eversive, de-formanti, della relazione metaforica erano neutralizzate in un accordo tra immagine e cosa; i termini di questo rapporto, attentamente e *sostanzialmente* distinti, venivano così a intrecciare un rapporto scervo da ambiguità, condivisibile e rassicurante, in cui il sapere, pur considerando il proprio oggetto dall'esterno, intrecciava con esso un rapporto reale perché mimetico. La «sostanzialità» della distinzione e della somiglianza tra i termini di questo puntuale «rispecchiamento» attribuiva validità al giudizio – scientifico e comune, pensato come *adaequatio* dell'intelletto alla cosa – credibilità alla percezione sensoriale, realtà e definibilità agli enti conoscibili, solidità a una complessa cosmologia e, a partire da quest'ultima, riconosceva autorevolezza a una gerarchia dei luoghi, delle cose, delle azioni e delle persone.

Ma «alla soglia dell'età classica, il segno cessa di essere una figura del mondo; e cessa di essere legato a ciò che distingue mediante i vincoli solidi e segreti della somiglianza e

⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Parigi 1966, tr. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 2009, p. 31

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 45.

dell'affinità»¹². Un tentativo barocco di elevare la finzione a paradigma metafisico e gnoseologico dissolve questa complessa logica del significato e «nel vanificarsi del rassicurante-oppressivo sistema concettuale di analogie che fino ad allora aveva sancito l'inamovibilità delle gerarchie, saldando la terra ai cieli, il suddito al regnante, il figlio al padre, il servo al padrone [...], si fa sfuggibile ogni criterio certo per distinguere apparenza da realtà, ingiusto da giusto, per cogliere un nesso univoco tra parole e cose»¹³. Un gioco di sguardi, manifestazioni, pieghe, dal quale straborda una dinamicità eccedente e antimetafisica, astrae il reale e il fittizio dall'innocua complementarità e li colloca in un'equivalenza destabilizzante, che «considera lo spettatore come un interlocutore, come una parte integrante del prodotto artistico»¹⁴, trasgredendo innanzitutto ogni rigorosa distinzione fra soggetto e oggetto, reale e rappresentato, «quasi si producesse un radicale sovvertimento dei valori dell'opera d'arte»¹⁵.

Il teatro è assunto a emblema e modello di questa reciproca *reductio* tra opposti, un paradosso che coordina, in una sorta di rovescio del mondo tradizionale, i più significativi *topoi* della *Weltanschauung* barocca: quello della "follia del mondo", già di matrice cinquecentesca e ulteriormente evoluto in funzione di una riscoperta filosofica del tema dell'*insania* e del *contemptus mundi*, quello del "contrario", dell'universo speculare, del "doppio", così come il motivo del mondo come piazza, locanda, teatro di un vorticoso vivai di maschere. «Le monde devient alors théâtre de la vanité, de la défaite de l'homme, théâtre de la mort, de la cruauté et de deuil [...]»: esso «conduit à la révélation du

¹² Ivi, p. 73.

¹³ Cfr. Vanna Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Einaudi, Torino 1978, p. 3.

¹⁴ Emilio Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del barocco*, cit., p. 45.

¹⁵ Ivi, p. 27.

néant que dissimulent les faux semblants du monde» in una «expérience extrême, radicalement nihiliste, de la théâtralité»¹⁶. L'adozione del "modello teatrale" non prescinde inoltre da una decisiva riscoperta dell'*esperienza*, scientifica ed estetica, che, astratta dal suo oggetto e sciolta degli obblighi nei confronti di una "metafisica della somiglianza", è assunta a paradigma gnoseologico per eccellenza e per certi versi a sostanza stessa delle cose, prefigurando un clamoroso rovesciamento dell'essere sulla sua manifestazione¹⁷. Non si può dimenticare, d'altra parte, che la riduzione del mondo alla "teatralità" si giova di una precedente riconduzione dell'*esperienza* alla sfera psicologica, riguardo alla quale il Barocco appare in debito con i progressi degli esercizi spirituali e delle *artes* mnemotecniche del Rinascimento¹⁸. La mente, convertita dalla meditazione in *luogo*, spazio, scenario interiore di manifestazioni, si anima come una camera oscura di illusioni e artifici scenici, proponendo un mondo potenzialmente già tradotto in un "teatro mentale", pronto a ospitare una "poetica" dell'artificioso.

La ricerca dell'impatto visivo, di un realismo che ammutolisca e confonda, prepara per l'opera d'arte barocca un territorio ambiguo tra realtà e rappresentazione, che reinterpretata la categoria del vero-simile oltrepassando i limiti della finzione. L'ipnosi del colore e dell'ombra, l'incessante intrico di sovrapposizioni e vedute che rovesciano lo sfon-

¹⁶ Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes. La fable du monde*, cit., p. 39.

¹⁷ Cfr. ancora Idem, *Descartes. La fable du monde*, cit., p. 31. Cavaillé ritiene che sia un aggiramento «de la question de l'être», «qui permet le développement de la science moderne». Egli nota infatti come «la physique mécaniste requiert un monde "désubstantialisé", "déréalisé", réduit à un ensemble de phénomènes soumis aux lois de la raison».

¹⁸ A questo proposito v. il classico di Frances Amelia Yates, *The art of memory*, University of Chicago Press, Chicago 1966, tr. it. *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972, in particolare le pp. 297-341, dedicate al "teatro di memoria" o teatro mentale sviluppato da Robert Fludd nell'*Utriusque Cosmi* [...] *Historia*.

do sul primo piano, testimoniano la violenza di un'irruzione che sparpaglia i termini di una semantica determinata e formalmente riconoscibile lungo lo spazio scenico, delegittimando la zona franca di quel territorio intermedio nel quale, finora, era neutralizzata la carica eversiva dell'informe e dell'illusorio. Una cosmologia del "meraviglioso" e del prodigioso, sinora imprigionata nelle pagine dei bestiari, dei resoconti di viaggio e dei manuali di demonologia, per di più distribuita secondo una "geografia" del sacro, è improvvisamente sprigionata sul palcoscenico del *theatrum mundi* con una rinnovata funzione allegorica e metaforica. E innanzi al manifestarsi perfetto e imperscrutabile del *phantasma*, del riflesso¹⁹, di un identico radicalmente diverso, un mondo che tradizionalmente si determinava per *quiddità*, sostanzialità – *somiglianza*, ma mai identità, con il proprio doppio – soccombe alla confusione con esso. L'introduzione di un'equivalenza tra mondo e teatro, realtà e rappresentazione, segna così uno dei vertici della rivoluzione intrapresa dalla "cangianza" barocca nei riguardi di una sostanzialità metafisica ancora rinascimentale.

Il palcoscenico-reale

Se le arti figurative, fissando nella *contradictio* dell'illusione visibile l'icona di un paradosso superiore, si rifanno esplicitamente a questa "poetica" del teatrale, il palcoscenico materiale si apre viceversa a questo mondo "raffigurato", eletto protagonista della scena. Un rinnovato impiego della scenografia, l'utilizzo di un'inedita contaminazione tra azione e parola, scenario e dramma, evento e poesia contribu-

¹⁹ V. a questo proposito Jurgis Baltrušaitis, *Le miroir: révélations, science-fiction et félicités*, Seuil, Parigi 1979, tr. it. *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi, Milano 2007.

scono alla sovrapposizione di figurazione ed espressione verbale, e concorrono a tradurre il reale nel linguaggio dello psichico e dell'onirico²⁰. «Se la realtà è teatrale e lo spettatore si trova immerso nel gran teatro del mondo, ciò che è sul palcoscenico è un teatro di secondo grado»²¹, che mette in scena la tragicità e gli elementi essenziali di questa "feno-

²⁰ Emblematica, in questo senso, è la conversione delle aberrazioni della vista – distorsioni, anamorfosi, *troupe l'oeil*, tipici mezzi espressivi delle arti visive seicentesche – in elemento narrativo e poetico, procedimento largamente impiegato da Calderón de la Barca. Cfr. Elisabetta Cancelliere, *Le aberrazioni della vista come tecnica poetica nel teatro di Calderón*, in Silvia Carandini (a cura di), *Meraviglie e orrori dell'aldilà: intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 177-201: 179, «Ne sono strumento tutte le figure retoriche atte a produrre relazioni e sostituzioni d'immagini, dunque tutte le figure produttrici della metafora che sono al tempo stesso atte a produrre la visione aberrata. Il *Paragone*, la *Similitudine*, l'*Allegoria*, la *Sineddoche*, la *Metonimia*, l'*Ossimoro*, la *Sinestesia*, non fanno, per il poeta barocco, che specificare in maniera diversa un comune e incessante processo di sostituzione offerto alla vista dalla mente, per il quale qualcosa diviene suscettibile d'apparire come qualcos'altro e ogni cosa può perciò esibire un suo teatro, come scena in cui si offre al punto di vista in forma illusoria e nell'ordine dell'alterità, proprio secondo l'ideologia barocca di matrice stoica e senecana, del teatro come doppio del mondo e della sua verità». Interessante anche quanto segue: «La tecnica dell'aberrazione costituisce, dunque, in poesia il punto terminale delle pratiche delle citate figure metaforiche: essa si dà quando, almeno momentaneamente e nell'atto della visione, si produce la totale dimenticanza o non conoscenza dei termini della supposta realtà, quando cioè l'immagine d'arrivo si propone come *Imago* che ha in sé il proprio statuto autonomo di verità. La figura dell'*Imago* che risulta da un'aberrazione convalida l'*errare* della visione e l'*error* che ne è il risultato, nell'ordine di un'apparenza assoluta, in base alla quale il soggetto della visione – autore, personaggio o lettore-spettatore – risulta determinato nelle sue scelte sensitive, intellettuali, etiche e pratiche».

²¹ José Antonio Maravall, *La cultura del barocco*, cit., p. 327. Prosegue Maravall a p. 328: «si arriva al punto che gli stessi personaggi di quella realtà, i cortigiani, i re medesimi, escano sulla scena a rappresentare in quanto tali il proprio ruolo: un'illusione fatta reale è la più efficace testimonianza del carattere illusorio della realtà».

menicità" totalizzante e annichilente. Giacché la realtà è riproposta mediante il "paradigma" teatrale, l'ossimoro di un palcoscenico-reale, che mette in atto una «realizzazione dell'irrealtà»²², si fa apice della visione barocca del mondo, che proprio sulla scena rievoca a suo uso e consumo la consolidata opposizione e indistinzione di sogno e veglia²³, eletta a momento-simbolo del dramma: «i sogni, la follia: sono grandi temi in cui si esalta ininterrottamente l'irrazionalismo del [XVII] secolo. Essi danno al personaggio come un'apertura sensibile verso tutto ciò che sfugge al calcolo: forze sotterranee che scavano oscuri labirinti nella nostra coscienza»²⁴. Con l'istituzione, a fianco dell'equazione mondo-teatro, di quella teatro-sogno, la *vanitas* delle cose mondane è raffigurata come una "totalità" onirica e fenomenica, nella quale il protagonista è ridotto a maschera, ma sotto la cui scorza, tuttavia, una trascendenza irrazionale del destino, della libertà e della volontà divina ordisce una "so-stanzialità" morale. Questa tendenza "nichilista" dell'anti-metafisica barocca, della quale riscontreremo un magistrale impiego narrativo da parte di Descartes, è magnificamente

²² Riprendo l'espressione da José Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, in *Meditaciones del Quijote*, Residencia de Estudiantes, Madrid 1914, tr. it. *Idea del teatro*, Medusa, Milano 2006.

²³ Di cui una delle prime formulazioni filosofiche si deve già a Platone (cfr. *Tiroteto*, 158 b-d); fondamentalmente argomento "pirroniano", presente in Sesto Empirico e Cicerone ma rilevante anche in Agostino di Ippona, Montaigne e molti altri autori.

²⁴ Giovanni Macchia, *La letteratura Francese dal Medioevo al Classicismo*, Sansoni, Firenze 1970, p. 200, che prosegue: «Il tema classico del sogno ha così uno sviluppo che l'antichità non conosceva. Su di esso si era riversata la scienza medica cinquecentesca, preoccupata del trattamento delle cosiddette malattie malinconiche. [...] Di sogni, come di fantasmi che turbano la serenità razionale del personaggio e interrompono il suo cammino verso la logica certezza, è ricco il teatro francese secentesco, da Mairêt (*Sophonische*) a Tristan l'Hermitte (*Mariane*), a Rotrou (*Saint Genest*), a Corneille, fino a Racine dell'*Atbalien*».

sintetizzata dalla sovrapposizione di illusione e destino, condizione umana e volontà divina, che attraversa due capolavori di Calderón de la Barca.

Quella dell'*Auto sacramental* del 1635, *El gran teatro del mundo*²⁵, è una delle più esplicite e limpide riduzioni del mondo a teatro "teologico", in cui è impostato – in antitesi al predestinazionismo protestante – il problema del libero arbitrio e della Grazia. In un mondo ridotto a recita, l'esercizio della buona volontà e della buona azione è recuperato – quale vero e proprio valore ultimo delle cose – nell'impegno morale alla *buona interpretazione*, alla *buona recita* del proprio destino, e «il libero arbitrio [è] tradotto in dispositivo drammaturgico»²⁶. Allo stesso modo, la riduzione del mondo all'esperienza onirica, proposta da Calderón nella sua opera più celebre, *La vida es sueño*, scopre le nervature pratiche e soteriologiche che animano un mondo solo apparentemente sostanziato da una metafisica definitiva e fruibile per la conoscenza. Ogni pretesa da parte di un modello di realtà statico e teoreticamente limpido è negata dalla paradossale analogia finzione/sogno-realtà/veglia: «Se ciò che ho visto per certo/ è stato tutto sognato», scrive Calderón, «tutto incerto è ciò che vedo;/ e quindi, ormai arreso/ se vedo in pieno sonno/ sveglia, non fo che sognare»²⁷. Sigismondo, protagonista dell'opera, è scaraventato in «un mondo così bizzarro/ dove vivere è sognare», uno scenario che richiama direttamente quello del *Gran teatro del mondo*.

e l'esperienza mi insegna/ che l'uomo vive e sogna/ quel che è, fino al ri-

²⁵ Sugli *autos sacramentales* di Calderón v. Alexander Augustine Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Ariel, Barcellona 1983.

²⁶ Cfr. Silvia Carandini, *La rivolta di demoni e titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco*, in Eadem (a cura di), *Meraviglie e orrori dell'aldilà: intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, cit., pp. 139-155: 141.

²⁷ Cito da Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, tr. it. a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 2003, p. 157.

sveglia./ Sogna il re il suo stesso regno,/ e vivendo in quest'inganno/ regna,
dispone e governa;/ [...] Sogna il ricco la ricchezza,/ che tanti affanni gli reca/
sogna chi accresce i suoi beni,/ sogna chi cerca e s'appena/ sogna chi opprime
e offende/ e nel mondo, in conclusione,/ tutti sognano ciò che sono,/ ma nes-
suno lo comprende [...] Cos'è la vita? Delirio./ Cos'è la vita? Illusione./ Appe-
na chimera e ombra,/ e il massimo bene è un nulla,/ che tutta la vita è sogno,
e i sogni, sogni sono²⁸

Una tensione di fondo, «che scaturisce [...] dal contrasto tra la razionalità di un'austera ideologia applicata con rigore sillogistico e lo scatenarsi di passioni e sentimenti», «esacerba il violento conflitto drammatico insito nell'essere stesso del personaggio»²⁹ e disloca i termini di una puntuale metafisica in un orizzonte etico-pratico. Non a caso Sigismondo, proprio in seguito alla constatazione della paradossale "equivocità" di realtà e apparenza, scopre il reale valore della virtù, che, oltrepassando il dominio della metafisica, «neppure in sogno si perde»³⁰.

Un complesso meccanismo di immagini coordina la *vanitas* del mondo transeunte con lo scaturire di una dimensione etica rinnovata, restituita alla fede e all'azione; e la *devotio* cristiana, con i suoi stilemi, è assorbita dallo sviluppo della "teatralità" seicentesca, legato a sua volta all'approvazione e al dissenso nei confronti della Compagnia di Gesù³¹. Il teatro barocco fa propri i meccanismi psicologici, gli interrogativi morali e le atmosfere meditative tipiche di quella letteratura ascetica cristiana che, a partire dal Cinquecento, aveva vissuto un'epoca di straordinaria fortuna editoriale. L'ascesa del gesuitismo aveva determinato quella

²⁸ Ivi, p. 159-161.

²⁹ Emilio Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del barocco*, cit., p. 71.

³⁰ Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, cit., p. 159.

³¹ V. Maria Chiabò - Federico Doglio, *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa: Convegno di studi, Roma, 26-29 ottobre 1994, Anagni, 30 ottobre 1994*, Torre d'Orfeo editrice, Viterbo 1995; Giovanna Zanzalonghi, *Teatri di formazione. Astio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola³², sintesi d'altra parte di un lavoro sulla preghiera e sulla spiritualità "meditativa" che fin dal XV secolo aveva indaffarato buona parte dell'Europa cristiana³³. A seguito di questa compenetrazione, teatro e "meditazioni" originavano ancor più una sovrapposizione di luoghi, e in particolare *luoghi mentali*, immagini, stili, per la quale gli elementi riconoscibili dell'uno e dell'altro divenivano condivisi. Perciò sembra ben difficile, per quanto riguarda l'età pre-barocca e barocca, ritenere il teatro completamente estraneo agli aspetti psicologici, drammatici e "scenici" degli esercizi spirituali. La rinnovata attenzione che la "teatralità" e la spiritualità cinque-seicentesca si dimostrano reciprocamente avvia un processo di "traduzione" dei *topoi* fondamentali della *devotio methodica*, che mette a disposizione del teatro stesso strumenti concettuali riccamente elaborati, mediante i quali descrivere le conseguenze psicologiche, teologiche ed esistenziali della *vanitas* delle realtà mondane, in particolar modo nei lunghi e complessi soliloqui dei protagonisti, paragonabili a vere e proprie introspezioni spirituali. Al tempo stesso alla cerimonia sacra e all'oratoria sono forniti mezzi comunicativi nuovi e suggestivi, che ribadiscono specularmente questa

³² Cfr. Silvia Carandini, *La rivolta di demoni e titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco*, cit., pp. 143-144: «Soprattutto nella estesissima pratica teatrale dei gesuiti, la messa in scena, [che] liberamente attinge a modelli classici e a tradizioni medievali, si alimenta anche delle tecniche introspettive e immaginative perfezionate da S. Ignazio negli *Esercizi spirituali*. Cielo e Inferno in questo teatro sono ancora *loci* di un'ars memorativa interiormente praticata nell'esercizio di meditazione, tradotta e spettacolarizzata sulle scene allestite nei collegi».

³³ Cfr. la prima parte di Giulia Belgioioso, Franco Meschini, *Descartes. Filosofare come meditare*, in Graziella Federici Vescovini, Valeria Sorge, Carlo Vinti (a cura di), *Corpo e anima, sensi interni e intelletto dai secoli XIII-XIV ai post-cartesiani e spinoziani*, Brepols, Turnhout 2005, pp. 361-392.

contaminazione³⁴.

Come in numerosi altri aspetti, l'estetica degli scrittori mistici, con i suoi moduli espressivi, precorre il barocco [...], proprio per questa invadenza comunicativa. Nei suoi libri di meditazione, lo scrittore ascetico si rivolge direttamente e con veemenza all'anima del lettore, non tanto per fargli contemplare una scena, quanto, per così dire, per introdurvelo, facendolo sentire testimone e parte di essa [...]. Le insistenti esortazioni al lettore, affinché fermi la sua attenzione su quanto accade, sono paragonabili alle figure di un gruppo scultoreo o di un dipinto che si rivolgono all'osservatore indicandogli l'evento rappresentato. È indubbio che tale tendenza degli scrittori ascetici, che pare giungere al suo vertice nel *Libro de la Oración y Meditación* di Fray Luis de Granada, sarà ancor più pronunciata negli scrittori dell'età barocca, momento in cui questo schema compositivo ed espressivo si impone in tutte le arti³⁵.

Spesso il protagonista della *mise en scène* barocca, come quello degli esercizi di spiritualità, avvia in un mondo "interiorizzato" e animato dal "meraviglioso" un *iter* ascendente di consapevolezza, per il quale prende coscienza di una dimensione morale che trascende quella reale, dissolta nell'illusione e nella caducità. Con funzione analoga il tema della malinconia, che con costanza aveva occupato la letteratura mistica cristiana fin da Ildegarda di Bingen³⁶, è con-

³⁴ Sulla "teatralizzazione" di tempi e spazi della cristianità "barocca", v. Emilio Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del barocco*, cit., pp. 109-126 (in particolare la ricca ricognizione sul *retablo* e la sua evoluzione scenografica).

³⁵ Ivi, p. 46.

³⁶ Per una puntuale e rapida storia dell'*atrabile* (nell'immenso panorama bibliografico) v. Raymond Klibansky, Ernst Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and melancholy*, Basic Books, New York 1964. V. anche Mario Galzigna, *L'enigma della malinconia. Materiali per una storia*, in «Aut-Aut», 1983, 2, pp. 75-97 (più orientato sull'aspetto foucaultiano della questione). Relativamente interessante anche per gli studi cartesiani è Pedro García Martín, *Le malattie del corpo e le malattie dell'anima in Don Juan Huarte de San Juan*, in Giovanna Motta (a cura di), *"In bona salute de animo e de corpo". Malati, medici e guaritori nel divenire della storia*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 108-118.

vertito in favore di quello dell'*insania*, assunto con Shakespeare e i suoi epigoni a elemento distintivo del teatro seicentesco³⁷. Allo stesso modo, l'ossessione della possessione demoniaca, che inquietava le meditazioni spirituali di Ignazio di Loyola e Teresa d'Avila, così come una sterminata trattatistica teologica e demonologica quattro-cinquecentesca, è trasportato sulla scena da una folla di spiriti maligni che, invasi i palcoscenici europei, ammonisce lo spettatore sulla vanità, l'illusorietà e persino la "malignità" del sapere umano³⁸. Lo stesso motivo della vita come sogno, con le sue implicazioni riguardo l'*insania* e la demonologia, non prescinde dalla sistematizzazione cristiana (e soprattutto agostiniana) dell'onirologia, che fornisce alla letteratura, spirituale e non, complessi strumenti ermeneutici per orientarsi nell'onirico. Difficilmente, inoltre, questo classico argomento scettico vanta la medesima carica drammatica che conservava nel XVII secolo, se astratto dal contesto "teologico" in cui è riproposto e nel quale costituisce, con i *topoi* della possessione demoniaca e dell'*insania*, una monolitica unità tematica.

Questa commistione tra una "teatralità annichilente" e una spiritualità meditativa si propone come un rilevante punto d'avvio per un'indagine sulle potenzialità narrative di entrambe che Descartes sembra intrecciare nella *Prima Meditazione*. A partire da quanto abbiamo riassunto a proposito della "filosofia della finzione" fissata dalla "poetica" del teatro, è possibile leggere con differente attenzione la funzione svolta in favore del dubbio metodico dalle atmosfere onirico-teatrali nelle *Meditazioni*. Non pretenderemo, ovviamen-

³⁷ V. Vanna Gentili, *La recita della follia*, cit. e, sotto una prospettiva filosofica, il classico di Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Parigi 1961, tr. it. *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1998.

³⁸ Cfr. Silvia Carandini, *La rivolta di demoni e titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco*, cit.

te, di stabilire nella “teatralità” barocca la fonte – che viceversa sembra del tutto filosofica e della quale non ci occuperemo – degli argomenti di dubbio cartesiani. Si tratta piuttosto di individuare gli strumenti stilistici con i quali Descartes accompagna e intreccia in un’unità di senso i differenti momenti del dubbio, realizzando un tessuto narrativo omogeneo e al tempo stesso ambiguo.

Osservazioni sulla funzione della “teatralità” nella Prima Meditazione

La finzione scenica sembra aver esercitato fin dalla gioventù un notevole fascino su Descartes, i cui appunti personali tradiscono, negli ultimi anni di vita, persino qualche velleità poetica, certo non estranea agli intellettuali del tempo³⁹. In alcuni scritti sembrano disseminate «larghe prove dell’interesse che il filosofo ha sempre riservato al teatro»⁴⁰, oltre a quelle che attestano un’attenta ricezione della poetica della “teatralità” e della sua portata culturale. D’altro canto non si potrà considerare Descartes del tutto disinformato rispetto a quella corrente ermetica che, proprio durante gli anni della sua formazione e delle sue letture più “curiose”, fondeva teatro e meditazione sul “palcoscenico” della mente.

Già nel primo dei *Pensieri privati*, databili intorno al 1619, Descartes evoca segnatamente la similitudine tra teatro e

³⁹ Oltre alla commedia incompiuta del 1649, di cui fa menzione Baillet (René Descartes, *Opere postume 1650-2009*, a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano 2009, p. 923), va annoverato, tra i frutti letterari dell’*otium* al quale Descartes è costretto da Cristina di Svezia, il testo di un balletto, dello stesso anno, *La nascita della pace*.

⁴⁰ *Introduzione* di Ettore Lojacono a René Descartes, *La ricerca della verità mediante il lume naturale*, a cura di E. Lojacono, Editori Riuniti, Roma 2002 (d’ora in poi indicata come *Ricerca*), p. 21.

mondo: «Come gli attori, accorti a non far apparire l'imbarazzo sul volto, vestono la maschera, così io, sul punto di calcare la scena del mondo, dove sinora sono stato spettatore, avanzo mascherato»⁴¹. E d'altronde anche l'esperienza onirico-ermetica aveva rivestito, negli stessi anni, un ruolo piuttosto rilevante, dato che tra i frammenti giovanili riportati da Baillet⁴² figura una celebre descrizione di tre sogni avuti da Descartes, sempre nel 1619, connessi all'*inventio* del nuovo metodo e probabilmente riconducibili all'immaginario rosacrociano⁴³. Ma è in un passo della *Recherches de la vérité*⁴⁴ che l'esperienza onirica e il modello teatrale originano per la prima volta quella stringente sintesi che caratterizzerà la *Prima Meditazione*: «Non avete mai udito nelle commedie», scrive Descartes, «questa espressione di stupore: *Dormo o son desto?*». E aggiunge, riprendendo Calderón, o più probabilmente Jean de Rotrou⁴⁵: «Come potete

⁴¹ René Descartes, *Opere postume 1650-2009*, cit., p. 1061.

⁴² Ivi, p. 879 e sgg.

⁴³ I primi due dei sogni presentano infatti sorprendenti analogie con quelli delle *Nozze Chimiche di Christian Rosenkreutz*. Sul "rosacrocianesimo" di Descartes v. l'intervento di Gabriel Persigout, *L'illumination de René Descartes rosacrocien*, in AA.VV. *Etudes Cartésiennes. Travaux du IX Congrès International de Philosophie*, Hermann, Parigi 1937, II parte, pp. 123-130; Arrigo Bortolotti, *Saggi sulla formazione del pensiero di Descartes*, Olschki, Firenze 1983, alle pp. 47-62 e 114-124; William Shea, *The magic of numbers and motion*, Science History Publications, Canton 1991, tr. it., *La magia dei numeri e del moto*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 107-129; John Richard Cole, *The Olympian Dreams and Youthful Rebellion of René Descartes*, University of Illinois Press, Chicago 1992, in part. pp. 214-226. Paul Arnold, nel suo *Histoire de Rose-Croix*, Mercure France, Parigi 1955, tr. it. *Storia dei Rosacroce*, Bompiani, Milano 2000, ha dedicato un approfondito capitolo a Descartes (pp. 277-298).

⁴⁴ Testo, come è noto, di difficile datazione, probabilmente redatto negli anni '30 del '600. V. l'*Appendice* di Lojacono alla *Ricerca*, cit., pp. 152-172.

⁴⁵ Come segnala lo stesso Lojacono (cfr. *Ricerca*, cit., p. 130-131, nota 92) Descartes fa probabilmente riferimento a *Les occasions perdues*, di Ro-

essere certo che la vostra vita non sia un perenne sogno?»⁴⁶. Difficilmente si potrà sottovalutare questa esplicita dichiarazione di debito verso il teatro per quanto riguarda una decisiva figura del dubbio metodico: una riduzione “poetica” del mondo a finzione che riattualizza il *topos* scettico dell’indistinguibilità di sonno e veglia e che caratterizzerà inconfondibilmente le *Meditazioni*.

La prima delle *Meditazioni* è relativamente breve, ma è certamente il frutto di un approfondito lavoro di preparazione e stesura, nonché di una minuziosa vigilanza sui termini, sulle immagini impiegate, su determinate e strategiche evocazioni. Una dovizia rivendicata dallo stesso Descartes, che in molteplici occasioni ricorda l’importanza di comprendere a fondo i meccanismi mediante i quali il dubitare è convertito nel fondamento della vera scienza. Tuttavia, nonostante la critica si sia intensamente concentrata sugli aspetti dichiaratamente teoretici di questo “rovesciamento”⁴⁷, meno si è soffermata sugli strumenti narrativi⁴⁸ me-

trou, messo in scena nel 1635. Cfr. Jean-Pierre Cavallé, «*Veillé-je ou si je dois?*», *une question sceptique entre théâtre et philosophie*, cit., p. 113, secondo il quale «Rotrou offre la source possible de ce qui est présente chez Descartes comme un motif théâtral».

⁴⁶ *Ricena*, cit., p. 81. Inoltre, in due lettere alla principessa Elisabetta, del 18 maggio e del 6 ottobre 1645, il filosofo francese fa menzione, a proposito della propria teoria delle passioni, delle «storie tristi e lacrimevoli che vediamo rappresentare a teatro», René Descartes, *Tutte le lettere*, a cura di G. Belgioioso, Bompiani, Milano 2005, p. 2009. A questo proposito v. Philippe Hamou, *Descartes: le théâtre des passions*, in «*Études Épistémè*», 1, 2002 e «*Lo Sguardo*», 2, 2010. Per un’analisi dell’argomento del sogno che tiene in considerazione il riferimento al teatro della *Recherche*, ma anche l’origine scettica ed epicurea della questione e le sue implicazioni rispetto alla questione del “teatro del mondo”, v. ancora Jean-Pierre Cavallé, «*Veillé-je ou si je dois?*», *une question sceptique entre théâtre et philosophie*, cit.

⁴⁷ La letteratura secondaria sulla *Prima Meditazione* è ovviamente sterminata. A titolo esemplificativo, escludendo la “disputa” sulle “verità eterne”, quella tra Foucault e Derrida sulla *folie* e le “classiche” interpre-

dianze i quali una filosofia «nuova ed illecita»⁴⁸, che propone un impiego radicale e sistematico del dubbio, è progressivamente introdotta nel cuore di un sapere ritenuto indubitabile.

La *Meditatio Prima* si presenta come una sorta di *climax* ascendente, per il quale elementi eterogenei sono via via coinvolti e interconnessi in una costellazione di ragioni di dubbio sempre più ampia. Al contrario di quanto spesso si sostiene, Descartes non esordisce con l'arbitraria deliberazione di mettere in questione ogni cosa. La "macchina da

tazioni monografiche, come quelle di Guérout, Leroy, Laporte, Gouhier, Alquié, Marion e Rodis-Lewis, segnaliamo: Tullio Gregory, *Dio ingannatore e genio maligno*, in «Giornale Critico di Filosofia italiana», n. 53, 1974, pp. 477-516; Peter Markie, *Dreamers and deceivers in Meditation One*, in «The Philosophical Review», 1981, 2, pp. 185-209; Leo Groarke, *Descartes' First Meditation: something old, something new, something borrowed*, in «Journal of the history of philosophy», 1984, 3, pp. 281-301; Zbigniew Janowski, *How to Read Descartes' First Meditation*, in «The southern Journal of Philosophy», 1997, 35, pp. 321-328; Harry Gordon Frankfurt, *Demons, dreamers, and madmen: the defense of reason in Descartes's Meditations*, Princeton University Press, Princeton 2007. V. anche l'approccio meta-teoretico di Luigi Scaravelli, *La Prima Meditazione di Cartesio*, recentemente ripubblicato in Luigi Scaravelli, *Scritti su Cartesio*, Franco Angeli, Milano, 2007. Nello stesso solco, eppure sensibile alle posizioni di Alquié e Marion, v. Paola Rodano, *L'irrequieta certezza*, Bibliopolis, Napoli 1995, pp. 21-146.

⁴⁸ Alcuni rilievi su questa linea in Massimiliano Biscuso, *Descartes e il genere letterario della "Meditazione"*, in «Itinerari», 1, 1996, pp. 19-32. Per Biscuso «nel testo cartesiano sono all'opera, e in modo niente affatto accessorio, un serie di tecniche che contrastano con singolare forza con l'intento di ricondurre il discorso filosofico a principi assolutamente evidenti, cioè chiari e distinti, i quali escludano perentoriamente nella dimostrazione filosofica ogni ricorso al probabile e al verosimile [...]; il tentativo di introdurre novità, che in Descartes diviene sforzo di operare una rottura netta e irrevocabile con il passato e il ricorso a figure retoriche e schemi argomentativi tradizionali, per giustificare e fondare quella rottura, sono particolarmente evidenti» (p. 20).

⁴⁹ L'espressione con cui l'università di Utrecht definisce la filosofia di Descartes negli anni della celebre *querelle*.

guerra" del dubbio è alimentata, piuttosto che da un estrinseco e immotivato proposito – quello che Hegel definirebbe un cominciamento «con un colpo di pistola» –, da un complesso meccanismo di contraddizioni, che portano a disvelare la *vanitas* del conoscere tradizionale, rivelatosi sprovvisto di un fondamento *firmum et mansurum*. Alla fine di questa "fuga" un dubitare oramai "iperbolico" annienterà nel "gorgo" con cui esordisce la *Seconda Meditazione* tutto il mondo precedentemente conosciuto, comprese le assunzioni della "nuova scienza" galileiana⁵⁰, lasciando terreno libero alla rifondazione metafisica del sapere. È importante rilevare da subito che la *Prima Meditazione* sottolineerà, riguardo questa *destructio mundi*, un'analogia con l'«expérience extrême» del "nichilismo" barocco, con la quale condivide la messa in crisi di un'antica *coordinatio* di nozioni, di una metafisica istituita sulla *verosimiglianza* del sapere e sorretta con gli strumenti della pedagogia⁵¹, dell'*auctoritas* e dell'esegesi, per di più confermata dalla condizione "psicofisica" dell'uomo e da una inevitabile filosofia del "buon senso". E similmente Descartes sembra prendere di mira anche la vacuità di uno sguardo sulla natura, quello della neonata scienza moderna, privo di un lavoro preparatorio sul conoscere stesso e sui suoi presupposti. Un iniziale ma già significativo riscontro riguardo all'inutilità degli insegnamenti tradizionali avvia un percorso di "decostruzione" di questa corrispondenza di saperi:

Animadverti jam ante aliquot annos quam multa, ineunte aetate, falsa pro veris admiserim, et quam dubia sinte quaecunque istis postea superextaxi, ac proinde funditus omnia semel in vita esse *evertenda*, atque

⁵⁰ V., ovviamente, Jean-Luc Marion, *Sur la Théologie blanche de Descartes*, PUF, Paris 1981, pp. 161-227.

⁵¹ Sulla critica di Descartes all'infanzia e alla pedagogia tradizionale v. Francesca Bonicalzi, *A tempo e luogo. L'infanzia e l'inconscio in Descartes*, Jaca Book, Milano 1998.

a primis fundamentis denuo inchoandum, si qui aliqui firmum et mansurum cupiam in scientiis stabilire⁵².

Un tentativo di delegittimazione, sottolineato dallo stesso Descartes mediante l'impiego del termine «vertenda», che rimanda, piuttosto che a una violenta rimozione della tradizione, all'esigenza di un accurato lavoro di "sovversione". Giacché l'antico sapere – quello consolidato e garantito dell'*ancioritas* – costituisce un ricco e complesso edificio di corrispondenze, il suo effettivo e legittimo superamento prescrive una sommossa intestina che ne scaldi le fondamenta, isolandone, selezionandone e in ultimo riordinandone i contenuti. Il compito del filosofo è pertanto quello di smuovere dall'interno l'atteggiamento ingenuo di un conoscere che materializza innanzi a sé l'oggetto verosimile del suo sapere quale *analogo* del vero: spirituale, nel caso del sapere teologico che convalida i propri insegnamenti affollando il cosmo con una pletera di entità intermedie; fisico-naturalistico, nel caso della nascente scienza moderna, che si configura, nonostante la pretesa rivoluzionarietà delle sue rivelazioni, come un acritico assemblato di osservazioni ed esperienze, anch'esse sconfinanti in un immaginario cosmologico. Perciò la *Prima Meditazione* è presentata da Descartes come il tentativo di legittimare, con «valide e meditate» ragioni di dubbio, intrecciate in una sorta di dialettica tra *ratio* scientifica, metafisica e senso comune, questa destituzione della tradizione e dell'evidenza. Mentre un percorso verticale conduce progressivamente il lettore a una nascente co-

⁵² «Mi sono accorto ormai da diversi anni di quante cose false avessi, sin da giovane età, ammesso come vere, e di quanto dubbio fosse tutto ciò che, in seguito, vi avevo costruito sopra, e di come, quindi, se desiderassi un giorno stabilire qualcosa di solido e di duraturo nelle scienze, fosse necessario una volta nella vita rovesciare tutto sino in fondo e ricominciare dalle prime fondamenta» (René Descartes, *Opere 1637-1649*, a cura di G. Belgioioso, cit.).

scienza della vulnerabilità di ogni sapere progressivo, una spontanea e istintiva fiducia in esso si oppone continuamente al tentativo di demolizione.

È generata una dinamica "dialogica", che detta il ritmo al "monologo" delle *Meditazioni* in una sorta di "cronaca" del crollo che il sapere tradizionale subisce per mano delle progressive e sempre più decise incursioni del dubbio. La somma di queste due tendenze, una che mira a difendere lo *status* vigente ribadendo la definitività dei nessi che lo tengono insieme, l'altra che spinge per la sua destituzione individuandone i punti di scissione (gli argomenti *filosofici* di dubbio), sembra manifestarsi, sotto l'aspetto stilistico, come un continuo rimando tra due usi della narrazione monologica: una *mise en scène* teologico-ascetica, ostentata molto chiaramente ai lettori fin dal titolo⁵³, e un impiego "sovversivo" della "teatralità" barocca, che, dissimulato dietro la prima, traspare tuttavia in controluce.

La forma stilistica principale, ovvero la scelta di assegnare fittiziamente all'opera l'aspetto degli esercizi spirituali dell'epoca, non si esaurisce dunque in un mero *escamotage* letterario, in un omaggio alla spiritualità coeva. Essa fornisce piuttosto alle *Meditazioni* il materiale narrativo, ma anche

⁵³ Sul rapporto tra Descartes e la tradizione spirituale cristiana v. Leslie John Beck, *The metaphysics of Descartes a study of the Meditations*, Clarendon Press, Oxford 1965, p. 29; Arthur Thomson, *Ignace de Loyola et Descartes*, in «Archives de philosophie», 1972, 1, pp. 61-85; Rubidge Bradley, *Descartes's Meditations and Devotional Meditations*, in «Journal of the History of Ideas», 1990, 51, pp. 27-48; Massimiliano Biscuso, *Descartes e il genere letterario della "Meditazione"*, cit.; Giulia Belgioioso - Franco Meschini, *Descartes. Filosofare come meditare*, cit., in particolare le pp. 370-391; cfr. inoltre Domenico Farias, *Teologia e cosmologia nelle "Meditazioni" cartesiane*, in «Rivista di filosofia neo-scolastica» 1962, pp. 267-288, Kenneth Dorter, *Science and religion in Descartes' Meditations*, in «Thomism», 1973, 2, pp. 313-340 e, per certi versi, anche Madeleine Roy, *Descartes on God and evil*, in Stanley Tweyman (a cura di), *Studies in early modern philosophy*, New York, 1993, pp. 49-74.

un assemblato di nozioni e immagini pregresse (quelle del sapere tradizionale fossilizzatosi in *consuetudo*) a partire dal quale questa "sovversione" prende le mosse. Jean-Luc Marion ha dedicato una significativa attenzione alla coppia *meditazione-prima philosophia*, che compare così apertamente nel nome dell'opera⁵⁴. Descartes sembra sottolineare un'esplicita opposizione tra la meditazione nella sua forma più classica, ovvero quella condotta nel solco della teologia e della spiritualità tradizionali, e un'alternativa forma-meditazione, quella "metafisica", che "soverte" la precedente servendosi degli strumenti di una rinnovata "filosofia prima", *in primis* l'insolita risoluzione di dubitare di ciò che è certo per autorità, "buon senso" e addirittura per fede. Questa stessa *contradictio* tra *meditatio* e *prima philosophia* mette perciò ancora più in luce una tensione che, attraversando tutta la *Prima Meditazione*, contrappone da una parte la *mise en scène* "meditativa" e l'inerzia che il sapere tradizionale oppone alla sua delegittimazione e dall'altra una spregiudicata affermazione del sapere filosofico-razionale, che trova la sua originale applicazione già in una rielaborazione epistemologica del dubbio. È così possibile "aggredire" e "sovertire" la conoscenza consueta, irrompendo nell'atmosfera contemplativa della forma-meditazione, tradizionalmente illuminata da elementi estranei al sapere "chiaro e distinto", quali l'autorità, la Grazia e la fede.

Se le *Meditazioni* si limitassero a ricalcare acriticamente, come a un primo sguardo vogliono far credere, le atmosfere dell'ascetica cristiana, esse seguirebbero una trama lineare, già da tempo svolta e confermata. Il protagonista del-

⁵⁴ Il titolo latino completo delle *Meditazioni* è *Renati Des-Cartes Meditationes de Prima Philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur*; cfr. Jean-Luc Marion, *Sur le prisme métaphysique de Descartes. Constitution et limites de l'onto-théologie dans la pensée cartésienne*, PUF, Parigi 1986, tr. it. *Il prisma metafisico di Descartes*, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 51-86.

l'opera si troverebbe a compiere un immaginario viaggio di rivelazione spirituale, toccando le tappe obbligatorie della cosmologia tradizionale. Al termine di questo percorso, a seguito di un'esperienza di illuminazione interiore, quella della Grazia divina, ogni dubbio e oscurità costituirebbero, in definitiva, la dimostrazione della vacuità e dell'imperfezione del mondo transeunte, di contro alla perfezione di quello trascendente. L'*iter* meditativo, insomma, aprirebbe e chiuderebbe un cerchio, quello costituito dall'esperienza di fede e dalla concessione della Grazia, che passa per la negazione della verità di questo mondo e termina con una riconferma per fede dell'attendibilità di esso.

Ma le *Meditazioni metafisiche* sono, da questo punto di vista, ben poco aderenti a un tale modello. Il loro protagonista, al rovescio, prende le mosse da un'apparente verosimiglianza – proprio quella proposta dalla classica immagine del mondo – nei confronti della quale un susseguirsi di esperienze gli fa perdere progressivamente la fiducia. Se le meditazioni tradizionali trovavano il loro compimento nell'intima consapevolezza dell'esistenza di un Dio vero, onnipotente e insieme buono, i meccanismi dubitativi della *Prima Meditazione*, non appena coinvolgono la *vetus opinio* riguardo all'esistenza di «un simile Dio», danno luogo a una sorta di cortocircuito, per il quale la *sapientia* tradizionale (e con essa la tradizionale idea di “certezza”) implode definitivamente su sé stessa e scopre lo spazio per la rifondazione del sapere. Un crollo riguardo al quale lo stesso Descartes sembra stabilire un'analogia, perlomeno stilistica, con la riduzione del reale al fittizio messa in atto dalla *théâtralité* barocca.

Tentando di isolare le nostre considerazioni al piano narrativo, possiamo affermare che la forma-meditazione non è semplicemente rivisitata da Descartes: essa è richiamata per essere “contraffatta” e dunque rovesciata, “sovertita” da un meditante sottratto alla passività della con-

templazione e presto coinvolto in un'attiva dubitazione. Nella trama della *Prima Meditazione* il classico percorso di ascesa, che abbandonando le cose materiali è direttamente condotto alla verità di quelle spirituali, è come deviato e incanalato dall'innovativo impiego del dubbio, "dissimulato" per via di un'analogia con le atmosfere della "teatralità" barocca.

Volendo considerare, nella *Meditatio Prima*, la sola narrazione di una graduale "epifania" del dubbio, si noterà come i medesimi *topoi* che richiamano gli esercizi spirituali intrecciano complementariamente una sorta di *drame* barocco dell'antimetafisica, che sovverte la forma-meditazione in favore degli argomenti filosofici di dubbio, accompagnando il superamento e la destituzione della cosmologia oggetto dei tradizionali esercizi spirituali. Se, insomma, la rievocazione dell'ascetica cristiana fornisce gli elementi narrativi di una finzione letteraria, alcuni di questi sembrano sapientemente messi in risalto al fine di convertire la meditazione in un dramma, la cui ambientazione è un esercizio spirituale e la cui trama si sviluppa intorno alla focalizzazione di motivi filosofici di dubbio. Come nota Biscuso, infatti, i «sei atti della rappresentazione del discorso filosofico» si compiono entro le tre unità teatrali di spazio, tempo e azione, a cui «corrispondono, nella *Prima Meditazione*, tre luoghi comuni del discorso filosofico: la solitudine [del meditante], il momento opportuno [per la meditazione] e l'esercizio propeudeutico del dubbio»⁵⁵. Questa "ambiguità" stilistica permette a Descartes di "sovvertire" la "trama" della forma-meditazione, proponendo un'esercitazione spirituale radicalmente "metafisica" e incentrata su una "conversione" in chiave epistemologica delle «ragioni degli scettici».

D'altra parte il filosofo francese non sembra inconsape-

⁵⁵ Massimiliano Biscuso, *Descartes e il genere letterario della "Meditazione"*, cit., p. 24.

vole di aver adottato una *mise en scène* teologico-ascetica già dotata di alcuni attributi "scenici" (e pronta dunque a rovesciarsi *ad hoc* in teatro), che ambienta l'azione "filosofica" in una sorta di "teatro della mente", simile a quelli studiati da Frances Yates⁵⁶:

a) Le *Meditazioni* presentano un *incipit*, uno svolgimento e una conclusione, che danno luogo a una vera e propria trama, non certo estranea ai "cammini interiori" e agli "itinerari della mente a Dio" dell'ascetica cristiana. Tuttavia nella letteratura spirituale il *topos* del "percorso" è allegoria dell'*iter* di perfezionamento o di consapevolezza dell'anima, dell'*imitatio* della passione di Cristo, oppure concorre alla rivisitazione in chiave cristiana di elementi neoplatonici. Al contrario nelle *Meditazioni metafisiche*, dove brilla di luce ri-

⁵⁶ Frances Amelia Yates, *L'arte della memoria*, cit. Molto efficace, a proposito di un'interpretazione "dualistica" della gnoseologia cartesiana, la definizione «cartesian theatre», coniata da Daniel Dennett nel suo *Consciousness Explained*, Little Brown & Co., Boston 1991. L'idea dell'esperienza psicofisica come "teatro mentale", in cui il soggetto è "spettatore" delle passioni (e sensazioni) corporee, prospettiva che per motivi di linearità e omogeneità del discorso è stata posta in secondo piano da questo intervento, è ripresa da Philippe Hamou, *Descartes: Le théâtre des passions*, cit., ma già riccamente contestualizzata da Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes. La fable du monde*, cit. La potenzialità scenica messa in campo da Descartes non sfuggirà, paradossalmente, proprio all'interlocutore meno stimato dal filosofo francese, Pierre Bourdin. Nelle sue *Settime Obbiezioni*, il padre gesuita riproporrà le *Meditazioni*, peraltro aggiungendovi molto del suo, immaginando un dialogo fittizio tra sé e il loro autore. Il risultato è una sorta di *pièce* filosofica, con cui Descartes sembra raccogliere, pur scherzosamente, il confronto. Egli, ironizzando, si dichiara «spettatore silenzioso», sostenendo che «il Reverendo Padre, con la sua troppa voglia di cavillare, abbia calzato il socco dei comici; e che [...] abbia qui voluto imitare non gli Edipici o i Parmenoni dell'antica commedia, ma quel personaggio vilissimo della commedia di oggi che cerca di far ridere con le sue sciocchezze», ovvero il *clown* elisabettiano (René Descartes, *Opere 1637-1649*, cit., p. 1303).

flessa, l'immagine del percorso ascensionale sembra svolgere un ruolo letterario, funzionale alla messa in scena meditativa. La scansione "narrativa" delle *Meditazioni* appare come ambientazione, cornice, correlato stilistico del progredire che la mente meditante intraprende verso la verità, consustanziale, di per sé, all'andamento dimostrativo della geometria, piuttosto che a quello ermetico-narrativo del "percorso"⁵⁷.

b) Nelle *Meditazioni* riscontriamo una scenografia "dinamica", un "palcoscenico mentale" localizzato dalla stanza, dal camino, dal tavolo – addirittura da un "costume di scena", la vestaglia – che via via, seguendo il movimento generale del testo, prima svanisce con l'insieme delle cose materiali e poi ricompare con esse. Lo studio in cui si svolge l'*incipit*, che suggestivamente riporta ad ambientazioni classiche (ad esempio l'esordio del *Faust* di Marlowe, con tanto di apparizione improvvisa di un demone malvagio), rappresenta il luogo fondamentale dal quale l'azione si diparte, ma al quale, continuamente, tutto ritorna. Da qui la *Prima Meditazione* si sposta bruscamente in un'ambientazione esterna: la natura, «il cielo, l'aria, la terra, i colori, le figure, i suoni e tutte le cose esterne»⁵⁸, repentinamente dissolta dalla comparsa del genio maligno. L'inizio della *Seconda Meditazione* si svolge così nello scenario tetro – ma assai suggestivo – di un «gorgo profondo», nel quale è impossibile «appoggiare i piedi sul fondo, né risalire a nuoto in superficie»⁵⁹.

La conclusione della *Meditatio Secunda* – e il reperimento, nel frattempo, dell'argomento-chiave del *cogito*, che restitui-

⁵⁷ Per l'andamento "temporale" delle *Meditationes*, v. Giulia Belgioioso, Franco Meschini, *Descartes. Filosofare come meditare*, cit., pp. 383-384 oltre al già citato passo di Massimiliano Biscuso, *Descartes e il genere letterario della "Meditazione"*, cit.

⁵⁸ René Descartes, *Opere 1637-1649*, cit., p. 709.

⁵⁹ Ivi, p. 713

sce una decisiva sostanzialità, almeno “mentale”, alle percezioni – ricolloca Descartes nelle atmosfere del suo studio, con in mano il celebre *morceau de cire*. Tuttavia la funzione svolta da questo scenario è ben differente dalla precedente. La fisicità della stanza, la spazialità scenica dell’ambiente, è come neutralizzata dalla sconvolgente conclusione della meditazione – ovvero che «i corpi non sono propriamente percepiti dai sensi, o dalla facoltà di immaginare, ma dal solo intelletto, e non vengono da esso percepiti in quanto sono toccati, o visti, ma soltanto in quanto sono intesi»⁶⁰. Il luogo materiale è convertito in uno scenario onirico e mnemonico, territorio indistinto tra il chimerico e il reale, lo psichico e il fisico, nel quale si svolge anche la *Terza Meditazione*. Sembrano sovrapporsi perciò a questo livello due spazi scenici: uno, la camera reale, dotata di una presenza fisica concreta, l’altro uno spazio ideale, sospeso dal dubbio in un universo di sogno e di ricordi. Al contrario la *Sesta Meditazione*, recuperando l’orizzonte reale dell’esistenza di «cose materiali», sembra restituire una progressiva solidità all’impianto scenico. Le ultime righe, nelle quali è stabilita definitivamente la differenza tra sogno e percezione – pur senza alcuna descrizione dell’ambiente che circonda il protagonista – contribuiscono a ripristinare l’ambientazione iniziale, che è stata progressivamente distinta da un mondo di illusione, e il lettore è portato, proprio dalla *mise en scène* precedente, a ricollocare Descartes nel suo studio, «seduto accanto al fuoco, con addosso una vestaglia da inverno».

In questo scenario cangiante si svolge una sorta di “monologo anamnestic” che rievoca il percorso svolto fino a quel momento. Tutti gli elementi sinora reperiti (l’esistenza di Dio, le cose materiali, etc.), sono coinvolti in questo lavoro mnemonico, e allo stesso tempo gettati sullo sfondo da una intensa focalizzazione sul protagonista.

⁶⁰ Ivi, p. 725.

c) Le *Meditazioni* presentano un narratore autodiegetico, che cioè riferisce (per via di una sorta di monologo, simile a quelli caratteristici del teatro barocco⁶¹) le vicende di cui è protagonista: un filosofo fittizio, che funge da *alter ego* di Descartes ed è determinato a risolvere definitivamente le questioni affrontate. Egli è sempre cosciente di quanto è avvenuto in passato, tuttavia è all'oscuro di quanto avverrà negli sviluppi successivi dell'opera ("focalizzazione interna").

d) Una intensa carica drammatica, a tratti lirica, attraversa la prima parte dell'opera. Il lettore è travolto da un incedere tragico che, a partire dalla *Terza Meditazione*, è progressivamente superato a vantaggio di uno stile comunque autobiografico ma ormai denotato da un'oggettività "chiara e distinta". Un confronto della *Prima Meditazione* con la *Sesta* sottolinea efficacemente l'impiego complementare, nella narrazione del dubbio, di atmosfere teatrali e spirituali. Sebbene le due meditazioni siano poste, riguardo ai contenuti, in un rapporto di similarità "speculare" (i medesimi argomenti di dubbio sono proposti e risolti prima e dopo la rifondazione metafisica del sapere), dal punto di vista stilistico esse sembrano costituire un'antitesi.

La *Meditatio Prima* si serve infatti di un intreccio narrativo fitto, quasi ridondante e a tratti ermetico, in cui i singoli elementi si dispongono reciprocamente in un complesso di significato continuamente mutevole, fissato solo dalla risoluzione definitiva di dubitare di ogni certezza. Al contrario, se si fa eccezione per l'accento conclusivo alla debolezza

⁶¹ Che appunto consisteva «nel manifestare con parole proprie [...] il conflitto interiore del personaggio quando commenta un avvenimento, quando racconta, quando palesa dubbi o decisioni prese, lasciando fluire attraverso le parole i suoi stati d'animo» (Emilio Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del barocco*, cit., p. 59).

della natura umana, che ricalca nuovamente le chiusure degli esercizi spirituali, la *Sesta Meditazione* consiste in una trattazione diffusa, nitida, completamente priva di riferimenti letterari e simbolismi, molto più simile all'incedere di un trattato di metafisica. Descartes si sofferma a esemplificare le sue affermazioni, addirittura descrivendo i meccanismi della "macchina del corpo", esponendo con la chiarezza che la *Prima Meditazione* "dissimulava" con una carica scenica, i motivi della plausibilità e quelli dell'inconsistenza del dubbio. Le stesse atmosfere spirituali sono completamente smantellate dalla *Sesta Meditazione*, in cui la contemplazione è ridotta a una consapevole e lucida anamnesi delle falsità finora ritenute nozioni verosimili, o alla considerazione stoica dell'errore e dell'imperfezione quali visioni parziali di una totalità del creato. Anche la figura del genio ingannatore, la cui ipotesi atterrava e sconcertava il protagonista della *Prima Meditazione*, compare, nella *Sesta*, in un innocuo *cameo* finale, privato di qualsiasi funzione scenica, ridotto dalla trattazione onto-teologica della *Terza* e della *Quinta Meditazione* a una maschera delle ragioni "iperboliche" del dubbio.

Entro i margini di questa forma-meditazione riproposta nel ruolo passivo di "palcoscenico", luoghi riconoscibili del teatro e della *reductio* del mondo a finzione avviano una strisciante "sovversione" della scena. Una vera e propria "trama" dell'evolversi del dubbio, che rievoca in funzione "dissimulativa" e narrativa momenti e atmosfere dell'annichilimento del mondo nella "teatralità", è generata dal sovrapporsi di tre argomenti: 1) il tema dell'*insania*, 2) il *topos* del sogno e 3) la figura del genio maligno:

1) Il tema dell'*insania*, a partire da Shakespeare largamente presente nel teatro pre-barocco e barocco è reintrodotta da Descartes come primo elemento "scenico" a favore del dubbio. Nello scenario della *Prima Meditazione* la condizione di «non so quali folli ai quali il vapore ribelle dell'atrabile ha

tanto guastato il cervello»⁶² non si limita a una passiva comparsa, né alla sua evocazione appartiene una funzione semplicemente illustrativa. Al contrario la sua apparizione determina un'azione che ci costringe ad annoverarlo tra i veri e propri protagonisti di una sorta di trama. Quello dell'*insania* è il primo atto di una *reductio* che in breve tempo dissolverà, in un'equivalenza "antimetafisica" (di mondo, sogno, teatro e illusione, analoga a quella della "teatralità" barocca), l'oggetto di contemplazione delle meditazioni tradizionali. Ma è anche l'accadimento tragico che introduce nel "monologo", finora fedele alla forma-meditazione e privo di momenti lirici, una carica drammatica travolgente, per la quale l'esercizio spirituale è bruscamente volto in teatro:

Praeclare sane, tanquam non sim homo qui solem noctu dormire, et eadem omnia in somnis pati, vel etiam interdum minus verisimilia, quam quae isti vigilantes. Quam frequenter vero usitata ista, me hic esse, toga vestiri, foco assidere, quies nocturna persuadet, cum tamen positus vestibus jaceo inter strata!⁶³

2) L'impiego del *topos* del sogno ribadisce le conseguenze

⁶² Tra i casi esemplari di malinconia citati da Descartes figura quello di «ces insensés» che «s'imaginent être des cruches, ou avoir un corps de verre» (nell'originale latino «se totos esse cucurbitas, vel ex vitro conflatos»). L'accenno, piuttosto vistoso, sembra essere al *Licenciado Vidriera*, protagonista dell'omonima delle *Novelle Esemplari* di Cervantes, vittima di una grottesca *insania* per la quale riteneva di essere fatto di vetro. Tuttavia, riferimenti a questa forma di follia sono presenti nella immensa letteratura sui guasti dell'*atrabile* fin da Rufo di Efeso, e riportate dallo stesso Wier nel celeberrimo *De prestigiis daemouum*.

⁶³ «Certo che sì! Come se non fossi uomo e di notte non sia solito dormire, patendo nei sogni tutte le cose, e talvolta anche meno verosimili, di costoro [gli *insani*] da svegli. E quanto spesso la quiete della notte mi persuade di queste solite cose, che io sono qui, indosso una vestaglia, siedo vicino al fuoco, quando tuttavia, me ne sto fra le coperte, dopo aver tolto i vestiti» (Trad. dall'ed. Belgioioso).

dell'assunzione precedente, quella dell'*insania*, e rimarca con nettezza l'analogia con le atmosfere teatrali, accompagnando la dissoluzione del mondo tradizionale nel dubbio. A seguito dell'ingresso in scena dell'indistinzione tra sogno e realtà, mediante gli elementi della forma-meditazione è definitivamente imbastita, in funzione antimetafisica, una narrazione "scenica" del dubbio⁶⁴. La destituzione del sapere tradizionale, passando per la messa in crisi delle funzioni dell'immaginazione e del valore universale delle matematiche, si compie con l'introduzione di un terzo e conclusivo protagonista dell'azione scenica (ovvero della messa in dubbio universale del sapere).

3) La figura del genio maligno fissa definitivamente il motivo della vita come sogno e illusione, riassumendo in sé tutte le «valide e meditate» ragioni del dubbio. Il personaggio dello spirito ingannatore, presente in molti frangenti "demonologici" del teatro barocco, spesso, come ricordavamo, in unità tematica con il tema dell'*insania* e dell'illusorietà delle cose mondane, è l'elemento figurativo la cui "teatralità" è più esplicitamente confessata da Descartes: evocato come maschera "epistemologica" del dubitare iperbolico (ovvero come stratagemma per la "sovversione" della volontà, che ancora gioca a favore del sapere consueto) esso svolge, su una meditazione spirituale ridotta ad ambientazione, un'esplicita e determinante azione, scenica e filosofica (rispettivamente l'inganno, il dubbio), che si protrarrà nelle *Meditazioni* seguenti e addirittura ricomparirà, con un piccolo *coup de théâtre*, nell'ultima di esse, per essere definitivamente debellato.

⁶⁴ Sulla stessa linea Massimiliano Biscuso, *Descartes e il genere letterario della "Meditazione"*, cit., p. 28: «Ciò che accomuna profondamente Descartes a Calderón è il valore funzionale attribuito al luogo dell'indistinzione fra sogno e veglia: anche nelle *Meditations* l'indistinzione è finzione scenica, rappresentativa».

Conclusioni

“Sovvertite” le atmosfere contemplative delle meditazioni e del sapere tradizionali, la *Seconda Meditazione* potrà proseguire nel solco della *Prima*, esordendo nel *profundus gurgis* di un dubitare ormai iperbolico, che ha completamente scisso i nessi tra gli elementi che costituivano l'antica *sapientia*. Ma soprattutto sarà possibile, disfacendosi dell'impianto “scenico” con cui il dubbio è stato introdotto, proseguire in un'anomala e “sovversiva” forma-meditazione, che porrà il *cogito* al cuore di un nuovo sapere e scarterà dalla rifondazione della scienza molto di quel che la tradizione aveva posto al fondamento del mondo conoscibile. L'antimetafisica della “teatralità” barocca, impiegata come espediente narrativo per rovesciare in delegittimazione la contemplazione del sapere tradizionale, raffigurata dall'ipotesi “scenica” del genio maligno, diverrà a partire dalla *Seconda Meditazione* l'oggetto di una seconda dissoluzione. Il “teatro mentale” utilizzato per la riduzione della realtà a finzione sarà progressivamente smantellato da Descartes e infine ricondotto a una “sostanzialità” ontologica, recuperata prima nel *cogito* e dunque nella dimostrazione dell'esistenza di un Dio garante di realtà e definibilità delle cose. Con ciò sarà riscoperta un'oggettività decisamente anti-barocca – ma non per questo analoga a quella della cosmologia tradizionale – e un pensare condotto con metodo ricollocherà la verosimiglianza della rappresentazione del mondo in una nuova logica e in una rinnovata ontologia, vincolandola definitivamente alla “vigilanza” della ragione.

Proprio per questa dismissione che segue un oculato utilizzo, sembra dunque plausibile l'ipotesi di una specifica *funzione* svolta dalle suggestioni teatrali nelle *Meditazioni*; meno credibile è, viceversa, l'alternativa di una semplice divagazione letteraria. Una funzione narrativa “dissimulativa”, complementare e contraria a quella svolta dalla più e-

splicita *mise en scène* "meditativa", impiegata viceversa come ambientazione. La possibilità che questa rievocazione faccia parte, come altre sfumature stilistiche e linguistiche nell'opera, di una precisa scelta, non sembra d'altra parte che confermare l'esistenza di una categoria di strumenti filosofici cartesiani, quelli linguistici e stilistici, sui quali il dibattito è forse ancora aperto. Nello specifico, l'impiego di queste strategie contribuisce a inquadrare Descartes tra gli esponenti di una letteratura "dissimulativa" largamente in voga tra i suoi contemporanei. E l'invito a un'analisi attenta, sotto questo aspetto, di un'opera che influirà sui successori non solo per le innovazioni filosofiche, ma anche per quelle stilistiche e lessicali, è il reale obiettivo e la sola ambizione delle presenti osservazioni.

Più le si esplorano, infatti, più le *Meditazioni* sembrano ampliare il raggio d'azione del loro messaggio, dimostrando una straordinaria flessibilità concettuale e un'autentica "reattività" agli strumenti interpretativi contemporanei, grazie alla quale rappresentano, ancora oggi, un inesauribile patrimonio filosofico. Più le si leggono in controluce, tuttavia, più esse rivelano l'impiego, da parte di Descartes, di attenzione ed esattezza, ma anche un sapiente uso dell'oscurità e della reticenza sul quale, probabilmente, c'è ancora da indagare.