

“Une fenêtre sur la ville”: pratiche dello sguardo nella Parigi prerivoluzionaria.

David Matteini

Tra il XVII e il XVIII secolo si assiste in Europa a un'imponente fioritura di tutti i campi delle scienze cosiddette applicate. Anche se la Scienza intesa come branca del sapere si sarebbe imposta solamente nei secoli successivi grazie al crescente accreditamento istituzionale, è proprio nell'Illuminismo europeo che è lecito individuare la prima traduzione pratica di molte di quelle teorie matematiche, fisiche e naturalistiche che fino a quel momento erano state elaborate, a causa della rigida censura *d'ancien régime*, in maniera perlopiù clandestina¹. Dalle scoperte astronomiche prima di Galileo, poi di Newton, Lagrange e Willian Herschel, passando per le classificazioni botaniche operate da Linneo nella prima metà del Settecento, fino ad arrivare agli innovativi studi di geologia dello svizzero Johann Jakob Scheuchzer e dello

¹ Come ha notato Vincenzo Ferrone, infatti, «il Settecento, più che una fase di transizione verso la nascita dello scienziato contemporaneo (avvenuta soprattutto nel XIX secolo), rappresenta per l'uomo di scienza una sorta di età-laboratorio della modernità. In quell'epoca giunsero infatti a maturazione processi di lungo periodo come la fase di identificazione definitiva di un nuovo sapere, la sua legittimazione, il suo consolidamento istituzionale necessario per creare le basi di una vera e propria professione, così come apparvero all'orizzonte questioni nuove e laceranti tra cui spicca, per la prima volta ufficialmente dibattuto, il gran tema della demarcazione, cioè a dire l'interrogativo su ciò che debba essere considerato scienza e ciò che invece è da considerarsi estraneo ad essa». (Ferrone 1992: 199).

scozzese James Hutton, il periodo si è distinto per un entusiasmo gnoseologico senza precedenti. Il crescente desiderio di conoscere e interpretare gli eventi dell'universo per mezzo della pura esperienza sensibile ha reso possibile l'evoluzione "sperimentale" dei campi della conoscenza e l'abbandono in via definitiva dei modelli teologico-innatisti che avevano dominato per secoli i sistemi del sapere. I sensi dell'uomo e, in particolare, la vista vanno adesso a rivestire un ruolo preponderante nella decifrazione e nella ridefinizione della realtà non solo celeste ma soprattutto terrestre.

Non è un caso che nella sua opera più celebre, il *Discours de la méthode* del 1637, Cartesio si soffermi con insistenza su quel ramo della fisica che, secondo le sue parole, avrebbe segnato maggiormente il progresso delle scienze e delle arti: l'ottica. Le prime frasi de *La Dioptrique* parlano già chiaro riguardo le potenzialità della vista:

Toute la conduite de nostre vie depend de nos sens, entre lesquels celuy de la veüe estant le plus universel & le plus noble, il n'y a point de doute, que les inventions qui servent a augmenter sa puissance, ne soyent des plus utiles qui puissent estre. (Descartes 1637: II, 1)

L'ampio sviluppo della scienza ottica avvenuto nei decenni successivi dimostra come tali parole avrebbero trovato presto un concreto riscontro nei fatti. L'esigenza di investigare il dettaglio delle cose rese infatti necessaria la messa a punto di nuovi oggetti che, partendo dalla rivisitazione della lente convessa del XIII secolo, potessero potenziare le capacità analitiche dell'occhio umano. In particolare, fu lo sviluppo della tecnologia microscopica a dimostrare come, nel Settecento, lo sguardo avesse assunto uno statuto di primo piano nelle gerarchie della conoscenza. Sempre più perfetto e preciso sul piano tecnico, il microscopio diventa così l'emblema di un mutamento epistemologico fondamentale per l'evoluzione della cultura, non solo scientifica, occidentale, sempre più tesa, continua Cartesio, a «parvenir à une connaissance de la Nature beaucoup plus grande et plus parfaite» (*ibid.*). Inizia a delinearsi una nuova direzione dell'occhio umano, una

direzione che dal cielo delle stelle si volge sempre più verso la terra e i suoi frastagliati eventi².

Da un punto di vista strettamente estetico, simile mutamento corrisponde alla crescente pretesa di realismo che si stava insinuando negli interstizi dell'ancora accreditata cultura classicista di Antico Regime: l'accelerata evoluzione della microscopia e il sorgere parallelo di nuovi paradigmi letterari, diremo, 'realisti' rendono evidente la sottile linea di continuità che all'epoca legava gli approcci scientifici più avveniristici a nuove modalità di interpretazione e descrizione del reale. Non è inoltre un caso che il modello realista iniziasse a prendere piede tra i letterati proprio nel momento in cui le monarchie assolute d'Europa si preparavano a contrastare l'ondata delle nuove correnti religiose anti-papiste ed eterodosse, primi fra tutti gli ugonotti, movimenti che, come ha fatto notare Paul Hazard (1935), vennero a coincidere con questa rivoluzione scientifica e tecnica che ha toccato, oltre agli strumenti, soprattutto le retoriche dei saperi.

Un'importante testimonianza di questo mutamento ci è fornita da una lettera di Pierre Bayle inviata da Rotterdam il 5 maggio 1692 a Jacques du Rondel³. In essa, il filosofo ugonotto illustrava la metodologia che avrebbe sorretto il suo *Dictionnaire historique et critique*, l'opera del 1697 unanimemente considerata uno degli ipotesti della più celebre *Encyclopédie* di qualche decennio dopo. È interessante notare come l'autore presenti il piano per mezzo di una terminologia specificamente inerente alla sfera semantica della vista e dell'ottica. In effetti, il *Dictionnaire* sarebbe dovuto essere un compendio di disparati casi interrogati dall'autore proprio attraverso un approfondito esame microscopico che potesse scardinare le facili generalizzazioni argomentative di alcuni dibattiti a esso coevi. Scettico di fronte alle

² Per un'esaustiva retrospettiva del rapporto tra scienze microscopiche e la cultura europea del XVIII e XIX secolo si segnala Daston-Galison 2007; Schickore 2007; Ratcliff 2009 e 2016.

³ Nella successiva edizione a stampa, la lettera sarà intitolata *Projet d'un «Diction[n]aire critique» à Mr Du Rondel, professeur aux Belles Lettres à Maestricht*.

supposte verità coniate dalla logica formale, Bayle ripone la sua fiducia gnoseologica nell'attenta disamina della realtà materiale dei fatti:

On trouvera fort étrange, que je m'amuse à censurer de petites choses, où le manque d'exactitude est comme insensible. J'ay mes raisons pour cela, Monsieur, j'ay bien prévu ce qu'on en diroit, et que le *minutissimarum rerum minutissimus sciscitator* ne me seroit pas épargné: j'ay jugé néanmoins qu'il fal[lo]it mepriser ces railleries, et remarquer jusqu'aux moindres fautes, car plus on critique de choses avec raison, plus on montre combien il est difficile d'être parfaitement exact. Or en portant si haut l'idée de la parfaite exactitude, on engage les auteurs à être plus sur leurs gardes, et à examiner tout avec un extrême soin. L'homme n'est que trop accoutumé à demeurer au deçà des regles ; il faut donc les reculer le plus qu'on peut, si l'on veut qu'il joigne de près le point de la perfection. Outre cela cet ouvrage pouvant servir à ceux qui voudront composer un dictionnaire historique bien correct, à / quoy il seroit très-nécessaire qu'on travaillât, j'ay dû descendre dans le détail avec quelque sorte de précision, et si l'on veut même, avec un peu de chicanerie. Ce n'est point par inclination que je vetille, c'est par choix, et l'on m'en devoit tenir compte, puisque c'est en quelque maniere se sacrifier à l'utilité de son prochain. On prend une route qui n'est pas celle de la louange, et on le fait pour ramener les autres à la véritable justesse: n'est-ce pas un grand sacrifice? (Bayle 1740: 611)

La propensione per il dettaglio e per la critica chirurgica di Bayle si mostra così nell'impiego di espressioni strettamente legate alla vista. È soprattutto nel verbo, ormai in disuso, *vétiller* (letteralmente "indagare cose di minima importanza") che il nuovo modo di concepire la divulgazione culturale di Bayle rende tributo all'ebrezza del particolare caratteristica della nuova cultura scientifica sei-settecentesca. Verità apparentemente immutabili si rivelano così suscettibili di una rivalutazione di sostanza che permetterà l'affermazione di un nuovo sapere scevro da qualsiasi postura dottrinale ed accademica. Ecco allora che la questione del progresso così pervasiva nei dibattiti di quegli anni

arriva a intrecciarsi con l'idea, fino a quel momento elusa, della relatività del vero: così come nella scienza, anche nella cultura umanistica si inaugura l'età della scoperta e dell'ipotetico con esiti assolutamente inediti.

La volontà di rimettere in discussione i saperi 'rivelati' del passato va di pari passo con la necessità di rendere le cose razionalmente comprensibili. Una volta accettato, dunque, il postulato secondo il quale la verità è sempre e comunque un'ipotesi, e, in quanto ipotesi, molteplice e contraddittoria, molti filosofi e letterati si spinsero, come gli scienziati, a scandagliare i particolari del mondo sensibile al fine di svelarne le illusioni scolastiche e cominciare a parlare, non tanto del vero, quanto della verità. La missione dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert si eleva a modello fondativo di questo processo d'indagine. Nell'opera, come si sa, i filosofi che vi contribuirono con articoli e glosse cercarono di realizzare l'utopia di rendere tutti gli aspetti del mondo intelligibili. La messa a fuoco dei minimi dettagli degli argomenti trattati nel corso dell'esposizione si arricchisce inoltre di molte osservazioni, per così dire, soggettive, tese cioè al personale commento dei motivi trattati. Quest'ultimo rilevante aspetto spiega in che misura lo sguardo dell'osservatore sia adesso diventato *pendant* della lente microscopica la quale, nel suo costituirsi come *medium*-schermo tra soggetto e oggetto, si fa metafora della mediazione tra la soggettività dell'autore e la realtà oggettiva dell'esperito. La parete ottica che delimita il campo del reale rispetto al dominio dell'individuo permette così al soggetto di filtrare le informazioni da lui ricevute per poi ritrasmetterle secondo la sua sensibilità. È uno schermo mai del tutto trasparente, dunque, quello di cui si parla. Corrotti dalle aberrazioni cromatiche della soggettività, il paradigma ottico e le sue metafore risultano tuttavia indispensabili per trarre giudizi riguardo fenomeni che spesso si accavallano senza continuità davanti allo sguardo e che, per queste ragioni, necessitano di un certosino lavoro di ricomposizione. Forse per la prima volta in maniera così convinta, la coscienza dell'individuo diventa allora l'autrice stessa della realtà e l'occhio umano lo strumento di scrittura privilegiato per lo svolgimento di questa missione di lucida revisione e ridefinizione.

Nella seconda metà del secolo sono da individuare due distinti fenomeni letterari che rispondono a questo nuovo approccio gnoseologico: il *Grand Tour*, inteso qui come il resoconto dei viaggi dei letterati europei, e la cosiddetta letteratura panoramica-urbanistica – definizione coniata da Walter Benjamin nel celebre saggio dedicato a Parigi, il *Passagen-Werk*. Vi è un'immagine che, crediamo, riesce a conciliare iconograficamente il senso di queste due tipologie letterarie. Si tratta di un acquarello in cui il pittore tedesco Tischbein – già celebre per il ben più famoso *Goethe in der Campagna* – raffigura l'autore dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* affacciato alla finestra del suo appartamento in via del Corso a Roma durante il suo viaggio in Italia effettuato tra il 1786 e il 1788 [Immagine 1]. È importante soffermarci sul *punctum* della raffigurazione, ovvero la finestra. Essa, come si vede, rappresenta lo schermo frapposto tra lo sguardo dell'autore e la strada, ovvero il dispositivo ottico-visivo attraverso il quale l'osservatore Goethe può trarre le informazioni necessarie a quella che sarebbe stata la messa in scena letteraria del mondo da lui osservato e vissuto. Lo schermo-finestra, come già detto, sarebbe da concepirsi allora in termini simbolici, da un lato come strumento di delimitazione del visibile, e, dall'altro, proprio in virtù della sua natura delimitativa, come *medium* privilegiato per l'impostazione e l'indirizzamento dello sguardo sulla città.

La nozione di messa a punto dello sguardo attraverso strumenti ottici che, si è visto, diventa centrale nel dibattito scientifico di quegli anni, confluisce così anche e soprattutto nelle modalità descrittive delle quotidiane realtà sociali, politiche ed economiche di quello sterminato reticolo molecolare che è la città. Come ha scritto il romanista tedesco Karlheinz Stierle (2001) con grande efficacia, insomma, nella seconda metà del Settecento inizia a imporsi una nuova generazione di intellettuali per i quali «la grande ville est l'espace sémiotique où aucune matérialité ne reste non sémiotisée» (Stierle 2001: 3). Grazie a peculiari strategie ottiche, nella letteratura odeporica così come in quella urbanistica, lo sguardo diventa allo stesso tempo lettura e scrittura dell'inesauribile testo metropolitano. Nel suo saggio *Die Lesbarkeit der Welt*, Hans Blumenberg ha messo bene in luce questo rapporto tra mondo e coscienza dell'individuo. Nel tracciare la storia della metafora

del mondo-libro, infatti, il tedesco afferma che esso sarebbe, per definizione, decifrabile in quanto contenitore della «totalité des expériences possibles» (Blumenberg 1981), ma che, proprio a causa di questa vertiginosa compresenza di segni, l'indagine dovrà svolgersi, per forza di cose, insoddisfatta nella sua pretesa di esaustività. È lo scotto da pagare al soggettivismo di quella lente d'ingrandimento che è lo sguardo. Dal "libro della natura" decifrato dalle scienze microscopiche, si passa così alla lettura del "libro della città" che la nuova letteratura mette in pratica. In questo senso, la scrittura dovrà concretizzare l'effimero della città e rendere finalmente intelligibili le differenziazioni che vi si operano in continuazione.

Solo di recente riscoperti da studiosi francesi quali Jean-Claude Bonnet (1995) e Michel Delon (1990), i due esponenti di spicco di questo innovativo approccio alla materia letteraria sono stati probabilmente Louis-Sébastien Mercier e Rétif de la Bretonne. Entrambi gli autori, nelle loro opere più celebri, rispettivamente *Le Tableau de Paris* scritto in 12 tomi tra il 1781 e il 1788 e *Les nuits de Paris* del 1788, mettono in scena una pulsante rappresentazione della realtà cittadina che, contrariamente ai loro predecessori che si erano già interessati alla questione 'metropolitana'⁴, si inserisce in un processo non più volto alla descrizione archeologico-monumentale della città o alla moralizzazione satirica del discorso, bensì a una più densa riflessione comprensivo-analitica sulle nuove problematiche che un centro nevralgico come Parigi doveva porre all'osservatore di fine Settecento: lo scrupoloso discernimento della molteplicità e frammentarietà del reale osservato si fa adesso strumento precipuo di questo esame ottico. Michel Delon ha individuato con perizia filologica il senso di simile schermatura letteraria in alcuni *almanach* degli anni 50-60 del secolo. In particolare, il critico accosta l'operazione di Mercier e Rétif de la Bretonne a quella effettuata dallo sconosciuto Monsieur Jèze nel suo *Tableau de Paris pour l'année 1759, formé d'après les antiquités, l'histoire, la description de cette ville*:

⁴ Cfr. le considerazioni presenti in Stierle 2001: 62.

Il s'ouvre [il *Tableau* di Jèze] par un tableau, c'est-à-dire un schéma semblable au tableau des connaissances humaines dessiné par Diderot et d'Alembert [...]. Jèze rappelle ceux qui ont rédigé des histoires de Paris, de Sainval et Félibien à Poullain de Saint-Foix, ou des descriptions de la ville, de Gilles Corrozet à Germain Brice et Piganiol de La Force. Son propos est autre, puisqu'il veut donner les modes d'emploi de la capitale: non seulement son passé et ses monuments, son histoire et sa topographie, mais surtout ses usages. Le titre adopté de *tableau* exprime la volonté de rationaliser le grouillement parisien, d'y mettre «tout l'ordre, toute la méthode et toute l'exactitude» dont il est susceptible. Le génie de Louis Sébastien Mercier puis de Restif de La Bretonne, vingt ans après Jèze, est de restituer ce qui manque à son état des lieux: le hasard, dont on a vu qu'il est constitutif de l'expérience urbaine⁵. (Delon 1990: VII)

⁵ Sull'utilizzo del termine *tableau* Delon va più in profondità. Ci sembra opportuno riportare per intero la lunga citazione in quanto estremamente pertinente all'argomento trattato in questa sede: «Tableau est un des maîtres-mots, déjà, du classicisme et du rationalisme. Il désigne la visibilité du monde et sa lisibilité: sa visibilité, car le monde peut être représenté, sa lisibilité, car il peut être expliqué et compris. La raison serait un regard posé sans préjugés sur les objets pour les nommer, les interpréter; l'art un regard subtil qui appréhenderait ces mêmes objets dans leurs formes et leurs couleurs, leurs bruits et leurs matériaux pour les reproduire sur la toile, dans le marbre, en notes sur une partition. La vue sert de modèle à la pensée et la représentation picturale de modèle à toute démarche artistique. Le travail humain est ainsi doublement tableau : toile de peintre et classification de savant. L'Encyclopédie au cœur du XVIIIe siècle marque l'apogée de cet idéal de tout voir et tout dire. [...] Or ce même terme de tableau sert également dans la seconde moitié du XVIIIe siècle à exprimer le besoin d'émotion. Lorsque Diderot critique la tragédie classique et, ouvrant la voie à Mercier, revendique sur scène une évocation de la vie concrète, il nomme tableau cet effet de réel: position des personnages, gestes et mimiques, décor sont expressifs avant même qu'un mot soit prononcé, ils suscitent l'émotion du spectateur. [...] Le dramaturge et le romancier empruntent au peintre les procédés de construction de la toile». (Delon 1990: 17). L'edizione qui citata è un'antologia di testi scelti dal curatore tra i molti

In questi innovativi scritti la sensibilità dell'osservatore davanti alla moltitudine parigina si riverbera dunque nel tono schiettamente testimoniale del racconto: ciò che viene narrato è in effetti ciò che è stato vissuto, processato e poi rielaborato dall'occhio e dal *pinceau* dell'autore. Nella "Préface" al suo *Tableau*, Mercier parla chiaro quando afferma: «Je dois avertir que je n'ai tenu dans cet ouvrage que le pinceau du *peintre* et que je n'ai presque rien donné à la réflexion du *philosophe*. Il eût été facile de faire de ce *Tableau* un livre satirique: je m'en suis sévèrement abstenu» (Mercier 1990: 27). D'altra parte, la scelta di Mercier e Rétif de la Bretonne di parlare di una città polisemica come la Parigi settecentesca fu dettata dal comune desiderio di afferrare un più generale spirito del tempo attraverso la ricomposizione di minimi frammenti semiotici e un'*inventio* dialogica fino a quel momento mai contemplata: «ils créent la seule langue capable de suggérer l'expérience urbaine: une langue qui renonce à la norme classique et invente chaque jour les mots nouveaux dont elle a besoin» (Delon 1990: VII). Parigi si offre così allo sguardo come metafora assoluta della totalità delle esperienze possibili, come, appunto, "libro del mondo". A Parigi, continua Delon:

Les structures traditionnelles s'assouplissent, qui donnaient à chacun sa place dans une hiérarchie rigide; elles tendent à s'effacer au profit de réalités nouvelles en rapport avec la ville: la foule, l'individu. (*Ibid.*: III)

Gli fa eco Stierle:

C'est à Paris que la ville advient à la conscience. C'est là que la conscience de la ville a pour la première fois trouvé à s'exprimer. [...] La conscience de la lisibilité de la ville, de la possibilité de trouver accès à la totalité de la ville et de la saisir comme forme de conscience fixée dans la conscience réfléchissante, prend toute sa

capitoli dell'edizione integrale in dodici volumi e pubblicata tra il 1781 e il 1788.

densité à Paris au moment où se développent, dans de nouvelles institutions du savoir, de nouvelles sciences permettant de déchiffrer la nature ainsi que la vie extra-humaine et humaine. (Stierle 2001: 1-31)

Già le prime battute del *Tableau de Paris* sono una lucida dichiarazione di intenti. La democratizzazione ontologica insita in quel concetto di 'folla' che sarebbe stato poi assunto a elemento centrale nella letteratura della prima modernità (Chateaubriand, Balzac, Baudelaire, Zola ma anche, per uscire dai confini francesi, Tieck, E.T.A. Hoffmann, Poe, Dickens, etc.) sorge qui per la prima volta in un costante rimando all'intuizione leibniziana dell'infinita diversità degli esseri. Il *Tableau de Paris* si inserisce in una tensione costante tra il generale e il particolare, l'identità e il cambiamento:

Je vais parler de Paris, non de ses édifices, de ses temples, de ses monuments, de ses curiosités, etc. Assez d'autres ont écrit là-dessus. Je parlerai des mœurs publiques et particulières, des idées régnautes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m'a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes. [...] J'ai fait des recherches dans toutes les classes de citoyens, et n'ai pas dédaigné les objets les plus éloignés de l'orgueilleuse opulence, afin de mieux établir par ces oppositions la physionomie morale de cette gigantesque capitale. [...] Quand on a dit, c'est l'abrégé de l'univers, on n'a rien dit; il faut le voir, le parcourir, examiner ce qu'il renferme, étudier l'esprit et la sottise de ses habitants, leur mollesse et leur invincible caquet; contempler enfin l'assemblage de toutes ces petites coutumes du jour ou de la veille, qui font des lois particulières, mais qui sont en perpétuelle contradiction avec les lois générales. (Mercier 1990: 25-26)

L'ausilio del *medium* dello sguardo e dei suoi diaframmi ottici a cui allude il continuo riferimento a verbi come *voir*, *parcourir*, *examiner*, *étudier*, *contempler*, si fa, come immaginabile, fondamentale in questo processo.

Anche nelle *Nuits* di La Bretonne, l'occhio diventa l'organo principe per la stesura testuale della drammaturgia cittadina. Anzi, qui forse più che in Mercier, la vista dello scrittore è considerata come il supplemento fondamentale all'indagine dell'autentica realtà urbana che le tenebre disvelano dietro le apparenze del giorno. In effetti, l'autore si raffigura proprio come un *hibou-spectateur*, un gufo-spettatore, rapace la cui particolare conformazione anatomica della retina rende possibile penetrare l'oscurità delle strade della capitale. Se la Parigi disegnata da Mercier è quella diurna dei lavoratori e delle attività dei borghesi, quella di Rétif de la Bretonne è la città del proletariato e dei bassifondi, delle prostitute e degli omicidi, visione globale che precorre di quasi un secolo certe 'basse' devianze baudelairiane:

Hibou! Combien de fois tes cris funèbres ne m'ont-ils pas fait tressaillir, dans l'ombre de la nuit! Triste et solitaire, comme toi, j'errais seul, au milieu des ténèbres, dans cette capitale immense [...]. J'errais seul pour connaître l'homme... Que de choses à voir, lorsque tous les yeux sont fermés! [...] Je voulais tout voir, et j'ai... presque tout vu: car on ne saurait être partout... Que d'autres peignent ce qui arrive le jour; moi, je vais crayonner les iniquités nocturnes... J'ai vu ce que personne que moi, n'a vu. Mon empire commence à la chute du jour, et finit au crépuscule du matin, lorsque l'aurore ouvre les barrières du jour. (Rétif de la Bretonne 1990: 620)

Al di là delle differenze di forma, persino i ritratti più celebri dei due autori colgono al meglio l'aspetto contemplativo che accomuna le loro opere: da una parte, l'alter-ego di Rétif, il viandante notturno, è raffigurato accompagnato dall'*hibou-spectateur* [Immagine 2]; dall'altra, un più posato Mercier che, dall'alto del suo studio, osserva il mondo circostante dalla finestra, delimitando lo spazio infinito dell'esterno attraverso i personali criteri descrittivi e letterari [Immagine 3]. In uno dei grandi testi di quest'ultimo, *Mon bonnet de nuit* del 1784, l'autore apre il capitolo intitolato, appunto, "Ma fenêtré" proprio con la celebrazione dello schermo-finestra:

Il faut à l'homme qui écrit, un emplacement agréable, un point de vue qui intéresse à la fois son œil et son imagination. Le hasard m'a mieux servi que le choix le plus difficile: ma *fenêtre* me présente en perspective les tableaux les plus magnifiques. (Mercier 1784: 411)

E, poco più avanti, nella sezione dedicata all'anatomia, Mercier stabilisce una significativa similitudine tra l'occhio dell'essere umano e il telescopio. In questo senso, ritornano così, in forma letteraria, quei parallelismi tra le invenzioni ottiche dell'epoca e lo sguardo indagatore dell'uomo che abbiamo in precedenza messo in risalto:

Le globe de l'œil mobile se tourne en tous sens, sous six muscles qui facilitent ses mouvements. C'est un vrai télescope: la lumière se rassemble au centre qui réunit ses rayons. Ils traversent un cristal lenticulaire, et vont dessiner l'objet sur une espèce de réseau très délié. L'âme aperçoit et juge le tableau. (Mercier 1784b: 246)

La città che Mercier e Rétif descrivono è quindi una concentrazione di individui, mestieri, abitudini, un nugolo centrifugo di contraddizioni. Se, come si è visto, il procedere retorico degli autori è dettato dalla peculiare conformazione antropologico-urbana di Parigi, già a partire dall'impianto paratestuale delle due opere è ben accentuato il carattere frammentario e discontinuo del discorso. Prendiamo come esempio Mercier. La dispersione dei capitoli ben visibile dall'Indice richiama l'intreccio di occasioni che si prestavano agli occhi dell'autore [Immagine 4]. La giustapposizione arbitraria di esperienze-capitoli è intesa insomma a riflettere lo spirito caotico della metropoli più importante del secolo. Nel "Coup d'œil général", capitolo che emblematicamente apre il libro di Mercier, leggiamo:

Partout la science vous appelle et vous dit, *voyez*. [...] En mettant la tête à la fenêtre, on considère l'homme qui fait des souliers pour avoir du pain, et l'homme qui fait un habit pour avoir des souliers, et l'homme qui ayant des habits et des souliers, se tourmente encore pour avoir de quoi acheter un tableau. On voit le boulanger et

l'apothicaire, l'accoucher et celui qui enterre, le forgeron et le joailler, qui travaillent pour aller successivement chez le boulanger, l'apothicaire, l'accoucher et le marchand de vin. (Mercier 1990: 30-32)

L'impresa letteraria di Mercier e di Rétif de la Bretonne è da guardare come una delle macchine ottiche più performanti del loro tempo, come strumento microscopico che si spinge al di là di se stesso, uscendo dalla sua orbita per dare a vedere e a leggere cose, vite ed eventi sino a quel momento rimasti celati dal *décor* classicista. C'è da aggiungere che, se l'inedito approccio di Mercier e di Rétif avrebbe costituito una grande fonte d'ispirazione per la letteratura realista dei secoli successivi, la scrittura documentaristica da loro inaugurata ha altresì fornito un'importante spinta a una nuova modalità di indagare e concepire la storia. Lo sguardo sul dettaglio e sulla vita privata dei singoli uomini 'non-eccezionali' riflette infatti quella certezza di poter comprendere la varietà e i riti del contingente storico attraverso la lente microscopica dell'analisi culturale e politica, credenza che, sebbene già avanzata qualche decennio prima dalle teorie culturaliste di Voltaire – si pensi, ad esempio, al celebre *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* del 1756 –, sarebbe stata abbracciata a pieno dalla scuola novecentesca delle *Annales* e dai suoi innovativi approcci d'indagine.

La metropoli pensata come luogo elettivo delle forme simboliche del tempo e delle pratiche socio-politiche a loro connesse diventa metonimia di più ampio respiro del processo storico generale che si profilava verso la fine del secolo diciottesimo, processo evolutivo non più condizionato dal solo gioco delle potenze dinastiche e della cultura ufficiale (Accademie, salotti letterari, corti principesche), ma soprattutto dalle nuove istanze della cittadinanza popolare e borghese. In effetti, la Parigi raffigurata da Mercier-Rétif sembra rispecchiare le dinamiche dell'evento rivoluzionario che da lì a poco avrebbe sconvolto tutte le strutture di pensiero del mondo occidentale: il tessuto di relazioni dipinto dagli autori risulta al lettore accelerato, effimero nella sua vorticosità, distruttivo nella sua forza fagocitante. È sintomatico di una precisa presa di coscienza il fatto che lo scopo di Mercier, da lui stesso

rivendicato più volte nel corso dell'opera, sarebbe stato quello di risvegliare la sopita consapevolezza che i cittadini dovevano avere della propria condizione sociale, cercando di promuovere una predisposizione pragmatica al cambiamento e di riattivare in questo modo l'opinione pubblica grazie a un dinamico processo di riappropriazione:

Beaucoup de ses habitants sont comme étrangers dans leur propre ville: ce livre leur apprendra peut-être quelque chose, ou du moins leur remettra sous un point de vue plus net et plus précis, des scènes qu' à force de les voir, ils n'apercevaient pour ainsi dire plus; car les objets que nous voyons tous les jours, ne sont pas ceux que nous connaissons le mieux. [...] Le lecteur rectifiera de lui-même ce que l'écrivain aura mal vu, ou ce qu'il aura mal peint; et la comparaison donnera peut-être au lecteur une envie secrète de revoir l'objet et de le comparer. [...] Si, en cherchant de tous côtés matière à mes crayons, j'ai rencontré plus fréquemment, dans les murailles de la capitale, la misère hideuse que l'aisance honnête, et le chagrin et l'inquiétude plutôt que la joie et la gaieté, jadis attribuées au peuple parisien; que l'on ne m'impute point cette couleur triste et dominante: il a fallu que mon pinceau fût fidèle. Il enflammera peut-être d'un nouveau zèle le génie des administrateurs modernes, et déterminera la généreuse compassion de quelques âmes actives et sublimes. (Mercier 1990: 24-28)

Allo stesso modo, Rétif De La Bretonne, nella *Première Nuit*, esorta il lettore a istruirsi attraverso la lettura del suo testo:

Citoyens paisibles! J'ai veillé pour vous; j'ai couru seul les nuits pour vous! Pour vous, je suis entré dans les repères du Vice et du Crime. Mais je suis un traître pour le Vice et pour le Crime; je vais vous vendre ses secrets... [...] Je veux t'instruire: je veux que tu frissonnes, en t'applaudissant de ton bonheur!... Je veux vous épouvanter. [...] J'ai voulu tout voir pour toi: viens, lis, instruis-toi:

je me suis sacrifié à l'avantage de mes concitoyens. (Rétif de la Bretonne 1990: 620)

Grazie a questi scritti, il mondo dei Lumi si arricchisce così di nuove problematiche. La realtà quotidiana della città in essi descritta e, in particolare, il risveglio della coscienza sociale auspicata dagli autori rappresentano infatti una grande novità per la cultura europea di quegli anni. Inoltre, la produzione letteraria di Mercier e De La Bretonne, configurandosi come una pragmatica antropologia del quotidiano, permette allo studioso di sfumare le molte generalizzazioni riguardo la storia del Settecento e della Rivoluzione francese che si sono sedimentate nell'immaginario dei secoli successivi. È un aspetto la cui portata storiografica è messa più volte in evidenza da Delon:

Avec Restif et Mercier, le détail fait une entrée massive dans l'écriture de l'histoire qui devient déambulation parmi les ruines au soir de l'événement. Ils esquissent une anthropologie du quotidien, une sociologie des sensibilités et des mentalités rejetant les explications globales et purement politiques de la Révolution comme discours du pouvoir régnant ou bien comme lucidité réservée au recul des historiens futurs. (Delon 1990: XVIII)

Sulla scia dell'operazione compiuta dai due, ricchissima fu la letteratura cronachistica sorta durante gli anni rivoluzionari. L'analisi di questa enorme quantità di pamphlet, di veri e propri diari e di 'biografie politiche' di testimoni minori della Rivoluzione francese permette, proprio per lo statuto anti-canonico e 'non-eccezionale' degli autori stessi, di afferrare uno spirito del tempo variegato e difficilmente inquadrabile ma che, proprio per questo, riversa sull'epoca un'indiscutibile aura di fascino. Si tratta di una tipologia di narrazione che ha attirato ultimamente un crescente interesse da parte di storici e studiosi della cultura e grazie alla quale è stato possibile riconsiderare nel profondo i risvolti della dinamica rivoluzionaria. È stata soprattutto la scuola della cosiddetta 'sociologia pragmatica della conoscenza' ad inaugurare e a portare avanti l'approccio analitico e microscopico alla

materia; nei loro studi, personalità come Roger Chartier, Daniel Roche, Robert Darnton, Timothy Tackett e Hans-Jürgen Lüsebrink hanno dato nuova vita a personaggi che altrimenti sarebbero stati sepolti in eterno dalla storiografia qualitativa. D'altronde, come già ha fatto notare Isaiah Berlin nel suo studio su Hamann:

Se c'è qualcosa che contraddistingue la nuova era iniziata nel Settecento, è proprio il passaggio dalla visione qualitativa a quella quantitativa, che gettò le basi non solo della fisica e della biologia, ma di tutte le scienze sociali e delle prospettive morali ed economiche connesse, con i loro sottoprodotti etici ed estetici. (Berlin 1997: 163-164)

È rilevante notare come, spesso, si presenti una curiosa ma non casuale analogia tra le metodologie di questa scuola di pensiero e l'aspirazione investigativa degli oggetti stessi di questa tipologia di indagine culturale. In entrambi i casi, infatti, la lente dell'osservatore è affinata allo scopo di cogliere i dettagli e le sfumature delle particolari occasioni che si presentano davanti agli occhi. In questo senso, l'incremento delle testimonianze dei tanti spettatori della Rivoluzione francese è un fenomeno consustanziale all'urgenza di proporre il proprio *point de vue* di fronte ai rivolgimenti storici di quegli anni, percepiti, appunto, come epocali. Prendiamo un esempio. Recentemente riabilitato dallo storico Guillaume Mazeau (2016), Adrien Duquesnoy è stato un esempio significativo di questi numerosi 'anonimi' che hanno affollato la storia del mondo. Lo studioso ha ripercorso l'esperienza dell'avvocato lorenese durante i primi mesi della Rivoluzione francese (maggio-ottobre 1789) per mezzo della riedizione del giornale personale che egli compilava quotidianamente per informare i suoi concittadini delle vicende a cui assisteva. Al di là dei giudizi personali dell'autore riguardo i primi sconvolgimenti politici dell'estate dell'89 – sarebbe necessario scrivere un intervento a parte per razionalizzare tutte le suggestioni suscitate dalle pagine del *Journal* – è rilevante sottolineare che, così come quelli di Mercier e De La Bretonne, anche lo scritto di Duquesnoy salta all'occhio come un'immersione totalizzante in un

evento – nel suo caso, la convocazione degli Stati Generali – la cui piena comprensione scappa tuttavia alla mente analitica dell'osservatore. Esattamente come nella città-teatro di Mercier, infatti, sembra che anche qui il redattore si senta intrappolato in un'accelerata vertigine storica che impedisce di afferrare il senso profondo dell'evento:

Duquesnoy ne comprend pas toujours bien ce qui arrive, surestime l'importance de certains détails, ne voit pas d'autres événements pourtant fondateurs, se trompe sur certaines informations et interprétations. (Mazeau 2016: 11)

Eppure, è proprio nella deformazione ottica, mai oggettiva, dello sguardo di Duquesnoy che risiede la ricchezza semantica delle riflessioni di varia natura presenti nel resoconto. Continua Mazeau:

Ces erreurs de jugement, ces illusions d'optique, ce doute et cette pensée qui se cherche constituent une des principales richesses de ce texte et une des marques historiques de l'événement. (*Ibid.*)

Anche qui, l'occhio di Duquesnoy diventa un vero e proprio caleidoscopio storico che permette allo studioso di rivalutare le mentalità e le idee di quella turbolenta età di rottura. Il fatto di aver fornito una visione complessa della Rivoluzione nei suoi tumulti iniziali, ovvero ancor prima che le ideologie e i partiti politici riducessero la ricezione dell'evento a una dimensione binaria e meramente morale, ci permette di scostarci dal canonico *grand récit* e di cogliere così l'infinita varietà delle possibilità che hanno smosso la coscienza dell'uomo di fine Settecento. In questo modo, ovvero attraverso il processo di appropriazione soggettiva a cui assistiamo, l'osservatore si fa carico di un'inedita missione critica. Sempre come fa notare Mazeau, infatti, il giornale di Duquesnoy (così quello di molti altri *observateurs* della Rivoluzione a lui contemporanei) è da considerarsi come un reale laboratorio scientifico-sperimentale, *pendant* dell'evoluzione tecnica che stava scardinando le secolari certezze di fede della teologia occidentale:

Se reconnaissant dans la figure émergent de l’«observateur», chargé de décrire et comprendre les sociétés humaines à l’aide des méthodes expérimentales, Duquesnoy contribue au renouvellement des savoirs qui marque la seconde moitié du XVIIIe siècle, dans le sillage des Encyclopédistes. (*Ibid.*: 18)

Il libro del rivoluzionario di Nancy mostra, in sostanza, che alla presunta ‘ricerca delle origini’ della Rivoluzione di cui si sono occupati per decenni molti storici è da preferire l’analisi minuziosa delle differenti modalità in cui questi eventi sono stati direttamente vissuti dai testimoni. In un significativo passo del 7 ottobre 1789, Duquesnoy è chiaro a riguardo:

Cette suite inconcevable d’événements présente à un observateur tranquille le tableau le plus étrange. On cherchera peut-être à donner à l’émeute de lundi et mardi une cause immédiate et prochaine, mais je crois qu’on aura tort. Je crois être sûr que rien n’était prévu, calculé ni médité. (Duquesnoy 2016: 273)

È un tipo di approccio critico storico-culturale di cui l’esperienza panottica della seconda metà del XVIII secolo ha gettato solide basi. La coscienza della leggibilità della città e della conseguente possibilità di trovare accesso ai suoi misteri acquisisce la sua importanza in Francia e, in particolare, a Parigi proprio nel momento in cui si iniziano a sviluppare nuove scienze che permisero per la prima volta di decifrare la natura e, parallelamente, la vita umana. La lente, la finestra, lo sguardo sul dettaglio, diventano così la metafora della comprensione e della discussione sugli eventi del pubblico e del privato che si stava sempre più affermando nella letteratura di fine Settecento, inaugurando sì un nuovo modo di concepire la narrazione letteraria, ma anche e soprattutto una società prossima alla sua più importante rivoluzione. Louis-Sébastien Mercier, Rétif de la Bretonne e i numerosi testimoni oculari dei tumulti del 1789-94 rappresentarono la chiave di volta di un processo di riappropriazione del reale che sarebbe stato presto determinante per i successivi sviluppi della cultura d’Occidente.

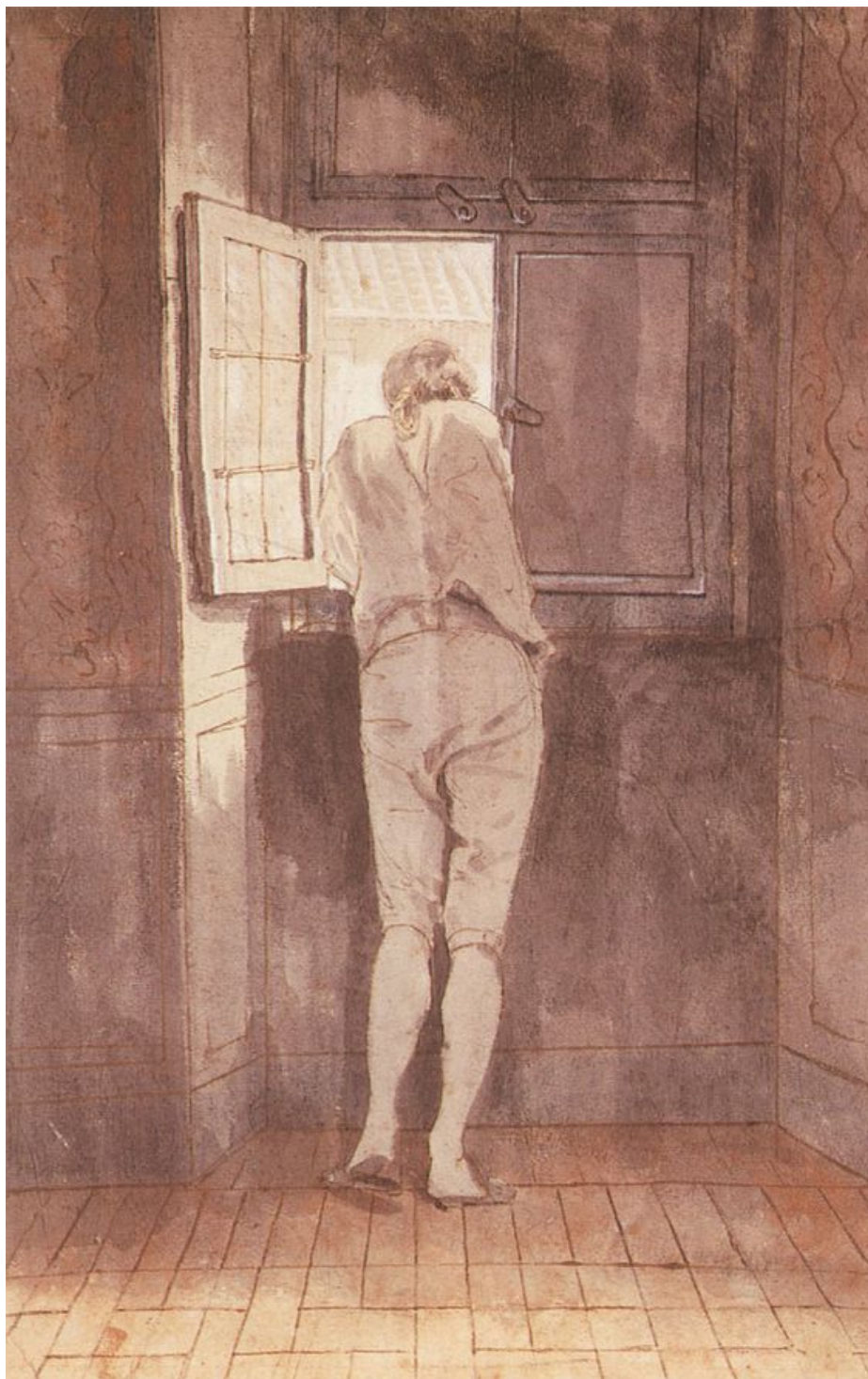


Immagine 1 – Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe am Fenster der römischen Wohnung am Corso* (1787).

David Matteini, "Une fenêtre sur la ville": pratiche dello sguardo nella Parigi prerivoluzionaria.



Immagine 2 – Jean Michel Moreau, dit le Jeune, *Frontispice de « Les Nuits de Paris »*. L'auteur est *Spectateur-nocturne*, accompagné du *Hibou-spectateur* (1788).

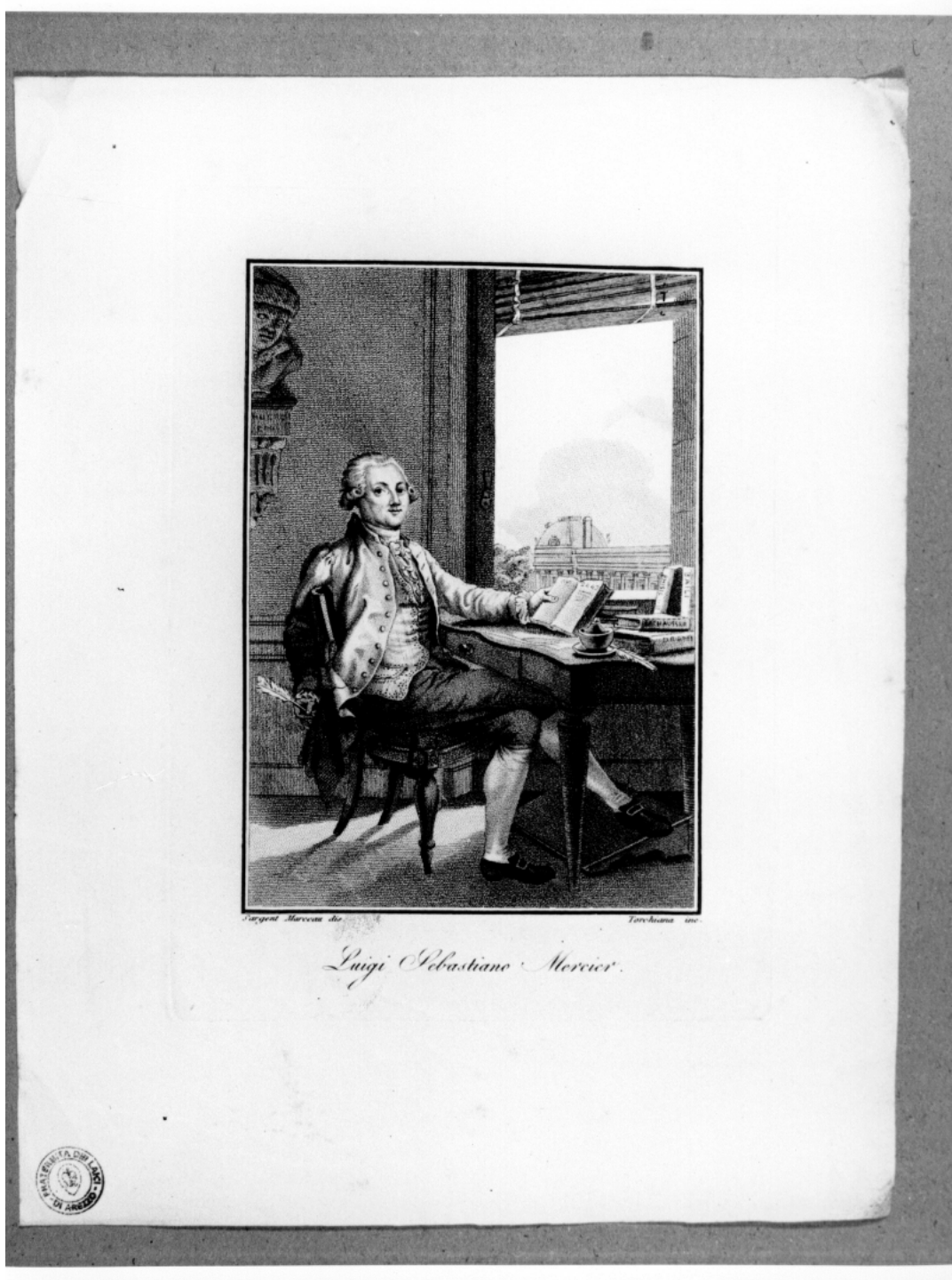


Immagine 3 – Mme Sergent Marceau, Luigi Sebastiano Mercier (inizio XIX secolo).

TABLE DES MATIÈRES		1352	1353
62. Le guet	63		
65. Réverbères	65		
66. Enseignes	66		
67. Les halles	67		
68. Marchés	68		
70. Tables d'hôte	69		
71. Cafés	70		
80. Pays latins	71		
82. Anatomie	72		
85. Le faubourg Saint-Marcel	74		
86. Le Marais	75		
88. On bâtit de tous côtés	75		
TOME II			
110. Tabagies	77		
123. Barrières	78		
124. Nouvel incendie	79		
137. Auteurs	81		
142. Libraires	83		
143. Livres	84		
144. Bouquiniste	84		
145. Brochures	86		
146. Équilibre	87		
147. La Courtille	88		
154. États indéfinissables	89		
155. L'indolent	90		
161. Les lorgneurs	90		
162. Palais-Royal	91		
165. Architecture	92		
166. Revendeurs à la toilette	94		
172. Domestiques. Laquais	95		
173. Les marchandes de modes	96		
178. Promeneurs-nous	98		
180. L'église de Sainte-Genève	104		
183. Rue Tirechappe	106		
184. Le chiffonnier	106		
185. Rue de la Huchette	107		
186. Le Gros-Caillo	107		
187. Quartier de la Cité	108		
188. L'île Saint-Louis	109		
189. Plancher d'une partie de la capitale	109		
192. Fumier	112		
193. Jardinage	113		
194. Bibliothèque du roi	114		
205. Amélioration	115		
TOME III			
215. Foire Saint-Germain	117		
217. Spectacles des boulevards	118		
220. Charlatans	119		
223. Feux d'artifice	120		
231. Liberté religieuse	122		
232. Piébiéens	124		
238. Filles publiques	125		
241. <i>Le Paysan perverti</i> par M. Restif de La Bretonne	128		
243. Sans titre	130		
246. Vente de l'eau	131		
253. Les vapeurs	132		
259. Fillets de Saint-Cloud	133		
264. Le regrat	134		
265. Falsification	135		
266. Mendians	136		
269. L'Hôtel-Dieu	137		
270. Clamart	139		
274. Mes regrets, et bien superflus	140		
276. Paris-port	141		
277. Les prisons	143		
279. Le bourreau	144		
281. Servante mal pendue	145		
282. Bastille	147		
293. Agrémistes	148		
294. Épingliers. Cloutiers	149		
TOME IV			
302. Portefaix	149		
307. Les affiches	152		
316. Portes cochères	154		
318. Savoyards	155		
325. Pain de pommes de terre	157		
329. Bureau des nourrices et des recommandresses	158		
330. Les heures du jour	159		
331. Des dimanches et fêtes	164		
332. Carnaval	165		
336. Ponts	167		
338. Balcons	168		
342. Inoculation	170		
343. Places publiques	172		

Immagine 4 – Particolare dell'Indice dell'antologia del 1990 curata da Michel Delon.

Bibliografia

- Baecque (de), Antoine (ed.), *Pour ou contre la Révolution. De Mirabeau à Mitterrand*, Paris, Bayard Compact, 2001.
- Id., *La France de la Révolution. Dictionnaire de curiosités*, Paris, Tallandier, 2011.
- Id., *Le Nuits parisiennes*, Paris, Seuil, 2015.
- Id., *La Révolution terrorisée*, Paris, CNRS, 2017.
- Barr, Philipp, *Rétif de la Bretonne Spectateur nocturne: une esthétique de la pauvreté*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique. 5. éd.*, Amsterdam, vol. 4, 1740.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- Berlin, Isaiah, *The Magus of the North: J.G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism*, London, Murray, 1993, trad. it., *Il mago del Nord*, Milano, Adelphi, 1997.
- Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.
- Bonnet, Jean-Claude (ed.), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814): un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995.
- Boucher, Geneviève, *Écrire le temps. Les tableaux urbains de Louis Sébastien Mercier*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- Bourguinat, Élisabeth, *Les Rues de Paris au XVIIIe siècle: le regard de Louis Sébastien Mercier*, Paris, Paris Musées, 1999.
- Darnton, Robert, *The Great Cat Massacre And Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1984.
- Daston, Lorraine - Galison, Peter, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.
- Descartes, René, *Discours de la méthode*, Leyde, Imprimerie de Ian Maire, 1637.
- Duquesnoy, Adrien, *Un révolutionnaire malgré lui: Journal (mai-octobre 1789)*, Ed. Guillaume Mazeau, Paris, Mercure de France, 2016.
- Ferrone, Vincenzo, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

David Matteini, *“Une fenêtre sur la ville”: pratiche dello sguardo nella Parigi prerivoluzionaria.*

- Id., "L'uomo di scienza", *L'uomo dell'Illuminismo*, Ed. Michel Vovelle, Roma-Bari, Laterza, 1992: 199-243.
- Id., *Una scienza per l'uomo. Illuminismo e Rivoluzione scientifica nell'Europa del Settecento*, Torino, UTET, 2007.
- Hazard, Paul, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin et Cie, 1935.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen - Reichardt, Rolf (ed.), *Kulturtransfer im Epochenumbruch – Frankreich-Deutschland 1770-1815*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1996.
- Mercier, Louis-Sébastien, Rétif de la Bretonne, *Paris le jour, Paris la nuit*, Ed. Michel Delon, Paris, Robert Laffont, 1990.
- Mercier, Louis-Sébastien, *Mon bonnet de nuit*, Neuchatel, Imprimerie de la Société Typographique, 2 voll., 1784.
- Ratcliff, Marc J., *The Quest for the Invisible: Microscopy in the Enlightenment*, Farnham, Ashgate, 2009.
- Id., *Genèse d'une découverte: la division des infusoires (1765-1766)*, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, 2016.
- Roche, Daniel, *Le Peuple de Paris: essai sur la culture populaire au XVIIIe siècle*, Paris, Aubier, 1981.
- Schickore, Jutta, *The Microscope and the Eye. A history of reflections, 1740-1870*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- Stierle, Karlheinz, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Munich, Carl Hanser, 1993, trad. fr. *La capital des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Tackett, Timothy, *Becoming a Revolutionary: The Deputies of the French National Assembly and the Emergence of a Revolutionary Culture (1789-1790)*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Turcot, Laurent, *Le Promeneur à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2007.

L'autore

David Matteini è Dottore di Ricerca in Letterature Comparete, titolo conseguito presso le università di Firenze, Paris Sorbonne IV e

Bonn. I suoi campi di ricerca riguardano la storia culturale e delle mentalità della seconda metà del Settecento europeo. Ha scritto articoli in riviste specializzate, tra cui «Between», «Rivista di Letterature moderne e comparate», «Studi Germanici». Attualmente è borsista presso la Fondazione Luigi Einaudi di Torino sotto la guida del prof. Vincenzo Ferrone con un progetto sulla retorica antifilosofica e antiaccademica dei gruppi politici radicali durante la Rivoluzione francese.

Email: david.matteini@unifi.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 31/10/2018

Data pubblicazione: 30/05/2018

Come citare questo articolo

David Matteini, “«Une fenêtre sur la ville»: pratiche dello sguardo nella Parigi prerivoluzionaria.”, *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>