

Luca Tallone

## La filosofia va in scena: il problema della teodicea nel teatro di Voltaire

**ABSTRACT:** *The article aims to analyse Voltaire's reflection about theodicy in his production, both theatrical and theoretical. The focus is to point out the link between these two parts of his writings. Indeed, although Voltaire is now known as philosopher and writer, at his time he was considered in primis as a dramatist. In his pièces Voltaire inserts many of his philosophical ideas. In particular, Voltaire's tragedy *Sémiramis* (1748) will be considered in order to understand how the author deals with the problem of divine justice in his theatre. The problem of theodicy is present in Voltaire's thinking years before the disaster of Lisbon earthquake of 1755, and *Sémiramis* highlights this aspect. The evolution of Voltaire's consideration about the presence of evil is an important part of his philosophical production. In *Sémiramis* he anticipates some of the considerations presented in the *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) and he offers an original solution to this problem.*

**KEYWORDS:** *Sémiramis, tragedy, Lisbon, theodicy, justice.*

Nel Settecento francese la scena diviene per i *philosophes* il migliore strumento per diffondere nella società idee radicali e innovative<sup>1</sup>. Le *pièces* teatrali, messe “al servizio della filosofia, diventano un potente strumento di propaganda” (Fontaine 1967, 7). In un'epoca in cui non erano permesse “né assemblee elettive, né riunioni, né stampa indipendente” (Fontaine 1967, 8), il teatro diventa l'unica “tribuna” (Fontaine 1967, 8) in cui illustrare e discutere questioni inerenti alla società e all'attualità dell'epoca.

Tra i *philosophes*, *maître* indiscusso in questo ambito è Voltaire. Noto inizialmente soprattutto come drammaturgo, prima ancora che come romanziere o filosofo, Voltaire nutre una predilezione fortissima per l'arte drammatica, seconda solo alla

1 Per un inquadramento complessivo del rapporto tra teatro e filosofia nell'Illuminismo francese si veda: Fontaine (1878) 1967 e Gaiffe 1910. In particolare, sul teatro di Voltaire, oltre alle singole opere contenute nell'*Œuvres complètes de Voltaire* (d'ora in avanti OCV), si veda almeno: Ridgway 1961, Jacobs 1985, 51-65 e Luciani 1999, 141-156. Per un approfondimento sul rapporto tra filosofia e teatro si veda: Costazza 2010, Heller 2020 e Quintili 2021.

sua passione militante. Egli crede fortemente nel valore di questa forma d'arte, che vede sia come il mezzo più efficace per diffondere le proprie idee, sia come una vera e propria scuola di morale in grado di educare il popolo. Influenzato dai drammaturghi inglesi Dryden e Addison, che elogia nella diciottesima delle sue *Lettres philosophiques*<sup>2</sup>, e da Racine, che considera un modello insuperabile, trae da essi soprattutto la portata sociopolitica delle rappresentazioni teatrali. Il palcoscenico diventa per lui il luogo in cui rappresentare e trasmettere i temi che gli sono più cari, dalla condanna del fanatismo alla promozione della tolleranza. Quelle stesse tematiche, affrontate in maniera teorica negli scritti filosofici, prendono forma sulla scena trasformandosi in personaggi, scenografie<sup>3</sup>, versi. La tragedia *Alzire, ou les Américains*, del 1736, è un'esplicita dichiarazione di deismo; *Les Guèbres*, rappresentata nel 1769, è stata considerata un "pamphlet drammatizzato" (Ridgway 1961, 164) in cui vengono tradotti in forma teatrale tutti i contenuti teorici del *Traité sur la tolérance*. Voltaire, mescolando teatro e impegno sociale e civile, inaugura la figura del "poeta-filosofo" (Ridgway 1961, 41), o del pensatore *engagé*, che si serve della drammaturgia come di un prezioso alleato per portare avanti le proprie battaglie. Egli esprime la propria opinione in materia nelle prefazioni alle sue *pièces*, in alcune voci delle *Questions sur l'Encyclopédie* e in alcune lettere. Tra queste ultime, una particolarmente importante è quella che Voltaire indirizza a Francesco Albergati Capacelli nel dicembre del 1760, in cui scrive:

Il teatro è la migliore educazione che si possa dare ai giovani, il più nobile svago dal lavoro, la migliore istruzione per tutti gli ordini di cittadini: è quasi l'unico modo per riunire gli uomini e renderli socievoli (Best.D9492).

2 "Ecco un altro passo di un famoso autore tragico inglese, Dryden, poeta all'epoca di Carlo II, autore più fecondo che corretto, che avrebbe una reputazione senza macchia se si fosse limitato a scrivere un decimo delle proprie opere": Voltaire (1734) 2016, 81. "Il primo Inglese che abbia composto un'opera teatrale ragionevole e scritta dall'inizio alla fine con eleganza, è stato l'illustre signor Addison. Il suo *Catone Uticense* è un capolavoro per la dizione e la bellezza dei versi": Voltaire (1734) 2016, 83. Per le opere complete di Voltaire si è fatto riferimento alle *Œuvres complètes de Voltaire* (OCV) della Voltaire Foundation; tuttavia, laddove non è stato possibile consultarle si sono usate le *Œuvres complètes de Voltaire*, a cura di Louis Moland, Garnier (OCM).

3 Voltaire è uno dei primi "autori del suo tempo a occuparsi personalmente della realizzazione delle proprie opere" (Fazio 2003, 6). Particolarmente attento al gusto del pubblico, Voltaire non si limita alla stesura delle *pièces*, ma ne cura la messa in scena nei minimi dettagli. Influenzato dal teatro inglese, cerca di dare alle sue tragedie più dinamicità, ambientando l'azione in più luoghi. Per questo motivo anche la scenografia ha un ruolo fondamentale. Quella di *Sémiramis*, progettata dai fratelli Slodtz, è composta da un palazzo al centro della scena, con sotto giardini e terrazza, il tempio a destra e a sinistra il mausoleo. In particolare, tale tragedia offre "una particolarità (oltre al fondo del teatro che si apre, alla tomba e al fantasma): quella di un cambio improvviso di scenario DURANTE un atto (tra la 5ª e la 6ª scena dell'atto III)" (Peyronnet 1978, 44). Per un approfondimento sulla rappresentazione di *Sémiramis*, si veda: Bjurström 1956, 299-320.

Voltaire crede fermamente nella funzione morale ed educativa del teatro, che reputa in grado di elevare l'animo degli uomini e di migliorare la società. Tuttavia, questo connubio tra teatro e impegno pedagogico-politico non ha sempre sortito i risultati sperati. Infatti, "i critici concordano nel giudicare mediocre la resa artistica di Voltaire, proprio perché da una parte imprigionato nella gabbia delle rigide regole del teatro classico francese, dal cui scrupoloso rispetto non volle mai discostarsi, e dall'altra limitato da una sempre più invadente intenzione didattica e militante" (Sicco 2018, 171-172). Nonostante questo, è ancora estremamente interessante confrontarsi con il teatro di Voltaire, "se non altro per l'indiscutibile portata socio-politica delle idee alla cui affermazione e divulgazione ha contribuito" (Sicco 2018, 172).

### **Sémiramis: la teodicea va in scena**

Sono moltissimi i temi che Voltaire porta sulla scena durante la sua lunga carriera. Dall'*Ceipe*, sua prima tragedia rappresentata nel 1718, sino a *Les lois de Minos* (1773), considerato "il suo testamento filosofico a teatro" (Ridgway 1961, 229), la condanna di ogni forma di fanatismo, la promozione della tolleranza in ambito religioso, il rifiuto del dispotismo, la concezione deista della religione emergono a più riprese nelle sue *pièces*. Queste tematiche, di cui Voltaire tratta anche nelle altre sue opere, si tingono sul palco di un colore nuovo, con l'immediato effetto di "colpire l'anima e gli occhi [degli spettatori] allo stesso tempo" (Voltaire 2009, vol. XLIXB, 129). Tra di esse, il tema della teodicea<sup>4</sup>, ha un ruolo fondamentale. È risaputo come Voltaire rimanga profondamente impressionato dal terremoto di Lisbona del 1755, da cui prende le mosse per scrivere il *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) e *Candide* (1759), il suo più celebre romanzo filosofico. L'aspetto che però rischia di passare in secondo piano è che Voltaire aveva cominciato a occuparsi del problema della conciliazione tra la presenza di un dio buono e onnipotente e quella del male nel mondo ben prima del disastro di Lisbona. Questo risulta evidente da una tragedia che compone nel 1748, *Sémiramis*<sup>5</sup>, in cui sono riprese le vicende della mitica regina babilonese Semiramide e che è stata considerata dalla critica la "prima opera [di Voltaire] basata sulla morale del 'se Dio non esistesse'" (Ridgway 1961, 156).

Scritta inizialmente con l'intento di rivaleggiare con Crébillon père, *Sémiramis* riprende di fatto la trama di un'altra tragedia di Voltaire del 1732, *Eriphyle*. La struttura di base è la stessa: la protagonista è una regina che si rende complice

4 Sul rapporto tra filosofia e teodicea si segnalano i testi: Voltaire, Rousseau, Kant 2004 e Carassai, Guidi 2016.

5 Le opere teatrali di Voltaire sono oggi assai poco note. È paradossale se si pensa che Voltaire si considerava soprattutto un grande drammaturgo e che nella sua epoca era celebre *in primis* per le sue *pièces*. Esse hanno avuto tuttavia un buon successo e una ripresa nel teatro musicale dell'Ottocento in Italia. In particolare, Rossini porta in scena la *Semiramide* di Voltaire a Venezia il 3 febbraio 1823.

dell'assassinio del marito, compiuto dal proprio amante: Assur in *Sémiramis*. Tormentata dal fantasma del marito Ninus, Sémiramis inizia ad essere assalita dai sensi di colpa e decide di convocare a palazzo il generale Arsace, affinché la aiuti a contrastare Assur, che è sempre più arrogante. Per spodestare Assur, Sémiramis decide di sposare Arsace, che però è innamorato di Azema. Ad accrescere il turbamento è lo spettro di Ninus, che compare sulla scena per chiedere ad Arsace vendetta: una vittima dovrà essere immolata sul suo sepolcro. Nel frattempo, Arsace vede sfumare la possibilità di sposare il suo vero amore, Azema, ma proprio a questo punto la figura del sacerdote Oroès rivela ad Arsace la terribile verità: il suo vero nome in realtà è Ninia, egli è il figlio di Ninus e Sémiramis. Sconvolto, Arsace/Ninia decide lo stesso di combattere contro Assur, responsabile della morte di suo padre. Mentre però il generale è nel sepolcro di Ninus per sacrificare una vittima, Assur decide di tendergli un agguato e colpirlo alle spalle. Sémiramis scopre il piano di Assur e corre nel sepolcro per avvertire il figlio, ma quest'ultimo, nel buio del sepolcro, sentendo un'ombra alle sue spalle e pensando che sia Assur, prende la spada e uccide inavvertitamente la propria madre. La vendetta divina si è compiuta e il sangue di Sémiramis, versato sul sepolcro di Ninus, ha placato l'ira degli dèi. Questa *pièce* va in scena per la prima volta alla Comédie-française il 29 agosto 1748, con un pubblico di 1117 spettatori, il “più numeroso della stagione” (Bjurström 1956, 302).

Nonostante le strutture di *Eriphyle* e di *Sémiramis* siano molto simile, nella seconda versione lo scopo moralizzante è molto più accentuato. Nella sua *Dissertation* sulla tragedia di *Sémiramis*, Voltaire scrive che “la vera tragedia è scuola di virtù” (Voltaire 1878, vol. IV, 505)<sup>6</sup>. La finalità dell'opera è infatti mostrare che un dio vendicatore alla fine punisce i crimini segreti:

...Il est donc des forfaits  
 Que le courroux des dieux ne pardonne jamais!  
 [...]
 ...Apprenez tout du moins  
 Que les crimes secrets ont les dieux pour témoins<sup>7</sup>. (Voltaire 1878, vol. IV, 504).

Se anche i criminali possono imbrogliare gli uomini, essi “non possono ingannare l'occhio vigile degli dèi” (Voltaire 1878, vol. IV, 513).

Tra *Eriphyle* e *Sémiramis* alcune differenze ci sono: tra queste, vale la pena sottolineare quella tra il carattere delle due regine protagoniste. Se *Eriphyle* è di fatto disculpata esplicitamente da Voltaire e rappresentata come una vittima innocente del fato e del crudele amante, la colpevolezza o l'innocenza di *Sémiramis* non è del tutto chiara. Ella conosce durante lo snodo della trama dei momenti di tenerezza verso Arsace e di pentimento per ciò che è successo, ma è anche vero

<sup>6</sup> La tragedia *Sémiramis* è stata pubblicata nel volume XXXA delle OCV, che tuttavia non ci è stato possibile consultare.

<sup>7</sup> “Sono dunque i crimini / Che l'ira degli dèi non perdona mai! [...] ...Imparate almeno / Che i crimini segreti hanno gli dèi come testimoni”.

che i sensi di colpa cominciano a nascere in lei solamente dopo l'apparizione dello spettro di Ninus. Sono gli dèi a far sì che tale fantasma si presenti, per preparare il terreno alla loro terribile punizione. In fin dei conti, sono il soprannaturale e il divino i veri motori della tragedia. La domanda se *Sémiramis* sia una vittima innocente o un'assassina rimane dunque senza risposta. Voltaire sembra voler spostare piuttosto l'attenzione su un altro tema, quello della punizione divina che inesorabilmente arriva:

Du ciel quand il le faut, la justice suprême  
 Suspend l'ordre éternel établi par lui-même<sup>8</sup>. (Voltaire 1878, vol. IV, 536).  
 [...]
   
 Eternelle justice,  
 Qui lisez dans mon âme avec des yeux vengeurs...<sup>9</sup> (Voltaire 1878, vol. IV, 537).

Questa concezione della giustizia divina tradisce il suo crescente pessimismo: egli sta progressivamente abbandonando l'ottimismo della gioventù, e inizia a prendere coscienza che non sempre alle ingiustizie subite nella vita segue una giusta riparazione al danno ricevuto, e non sempre chi commette l'ingiustizia riceve la doverosa punizione. Sicuramente un momento cruciale in questo cambio di direzione è segnato dal terremoto che il 1° novembre 1755 distrugge Lisbona. Appresa la vicenda, terribilmente turbato, “dagli scaffali della sua biblioteca [Voltaire] riprende in mano il suo esemplare dell'*Essay on Man* di Pope e traccia alcune rabbiose note a margine. Le più significative sono, in inglese, ‘What can I hope, when all is right’ e, in francese, «Tout est faux dans cet ouvrage»” (Tagliapietra 2004, XXIV). Quello stesso giorno, scrive una lettera<sup>10</sup> all'amico Tronchin in cui mette in “relazione la ferrea necessità delle leggi fisiche che governano il mondo con la precarietà della vita umana, in una prospettiva nella quale il caso sembra occupare un ruolo centrale e dove l'ottimismo appare incomprensibile e assurdo” (Bianchi 2019, 185):

Ecco signore una fisica ben crudele. Si sarà ben in imbarazzo a cercare di capire come le leggi del moto operino dei disastri così spaventosi nel migliore dei mondi possibili. Cento mila formiche, nostre vicine, schiacciate all'improvviso nel nostro formicaio, e la metà morte senza dubbio in un'angoscia inespriabile in mezzo a detriti da cui non le possiamo tirare fuori; famiglie rovinare all'estremità dell'Europa, la fortuna di cento commercianti della vostra patria schiacciata tra le rovine di Lisbona. Che triste gioco del caso è il gioco della vita umana! (Best.D6597).

È presente qui la metafora delle formiche per illustrare la condizione umana, immagine che Voltaire riprenderà nel *Traité sur la tolérance*. Poiché tutti “gli uomini sono vittime di tragici eventi naturali contro i quali nulla possono, devono

8 “Dal cielo quando serve, la giustizia suprema / sospende l'ordine eterno stabilito dallo stesso”.

9 “Giustizia eterna, / che ha letto nella mia anima con occhi vendicatori...”.

10 Best.D6597.

almeno evitare di perseguitarsi gli uni gli altri impegnandosi in un esercizio di rispetto reciproco” (Bianchi 2019, 186):

La natura dice a tutti gli uomini: ‘Vi ho fatto nascere deboli e ignoranti [...]. Poiché siete deboli, aiutatevi; poiché siete ignoranti, illuminatevi e sopportatevi (Voltaire 1995, 156).

Il terremoto di Lisbona fu per l’Europa del XVIII secolo un evento epocale non tanto per l’entità del disastro, seppur immane, ma perché rappresentò, da un lato, il fallimento delle teorie sulla teodicea e, dall’altro, “l’ultima significativa protesta contro l’ingiustizia divina” (Tagliapietra 2004, XIX). Quella fede nella Provvidenza e quell’ottimismo incarnato dagli *Essais de Théodicée* di Leibniz, dalle opere di Shaftesbury e Bolingbroke e dall’*Essay on Man* di Alexander Pope, poeta che Voltaire aveva conosciuto durante il suo esilio inglese e di cui fino a quel momento aveva una stima altissima, vengono inevitabilmente incrinati. La formula di Pope, “Whatever is, is right”, tradotta poi in francese con “Tout est bien”, viene considerata da Voltaire falsa e dunque da confutare. Scioccato dal disastro di Lisbona, dalla morte di tutte quelle persone innocenti, Voltaire fa proprio il celebre “dilemma di Epicuro”, ripreso da Lattanzio nel suo *De ira Dei* all’inizio del IV secolo:

Dio, dice, o vuole eliminare i mali ma non può farlo, o può eliminarli senza però volerlo, o non può e non vuole, o può e vuole in un tempo. Se vuole senza però potere, è imperfetto, il che non può essere attribuito a Dio; se può senza però volere, è invidioso, cosa egualmente contraria a Dio; se non vuole né può farlo, è insieme imperfetto e geloso, e pertanto non è Dio; se invece vuole e può farlo, come solo si direbbe convenire a Dio, qual è l’origine dei mali e perché Dio non li cancella? (Lattanzio 2011, 97)

La conciliazione di un Dio onnipotente e buono con la presenza del male del mondo è un problema che esiste sin dall’antichità, e che ha tormentato filosofi e teologi per secoli. La questione per cui Voltaire non si dà pace è come sia possibile che Dio, se è buono e giusto, rimanga impassibile di fronte alle sofferenze degli innocenti. Anche nel caso del disastro di Lisbona, il motore che muove Voltaire è “la sincera partecipazione nei confronti delle vittime innocenti del terremoto” (Tagliapietra 2004, XXIX). Come spiega Tagliapietra, “Voltaire non si ribella all’incomprensibilità di Dio [...], ma rifiuta la pretesa propria del mondo e dei discorsi umani intorno al mondo, di dare senso a ciò che non ha e non avrà mai senso: l’ingiustizia perpetrata nei confronti dell’innocente” (Tagliapietra 2004, XXVIII-XIX).

La prima opera in risposta alla concezione del “Tout est bien” popeano-leibniziano è il *Poème sur le désastre de Lisbonne*, del 1756. In questo breve poema in versi, Voltaire si scaglia contro l’ottimismo:

Ô malheureux mortels! ô terre déplorable!  
Ô de tous les mortels assemblage effroyable!

D'inutiles douleurs, éternel entretien!  
 Philosophes trompés, qui criez, *tout est bien*  
 Accourez: contemplez ces ruines affreuses,  
 Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses<sup>11</sup>.  
 (Voltaire 2009, vol. XLVA, 335).

Voltaire, al verso 222 del *Poème*, dichiara di non levarsi “affatto contro la Provvidenza” (Voltaire 2004, 6). Egli vuole semplicemente dimostrare che “Bisogna ammetterlo, il male è sulla terra” (Voltaire 2009, vol. XLVA, 341. Tr. it. Silvia Manzoni, 6) e che questo male non può essere sempre giustificato in vista di uno sconosciuto bene superiore o in virtù degli imperscrutabili disegni divini. Il male nel mondo c'è; “ed è assurdo negarne o limitarne l'esistenza in nome di una qualche teoria filosofica” (Bianchi 2019, 195). Come giustificare la morte di centinaia di bambini sotto le macerie dei palazzi di Lisbona? “Di quali misfatti avrebbe Dio punito queste vittime innocenti?” (Bianchi 2019, 194):

Quel crime, quelle fautes ont commis ces enfants  
 Sur le sein maternel écrasés et sanglants?<sup>12</sup>.  
 (Voltaire 2009, vol. XLVA, 336)

Il grido di sofferenza di Voltaire è lo stesso di Giobbe<sup>13</sup>, personaggio biblico devoto e obbediente che, dopo aver perso i suoi dieci figli nel crollo della propria casa, deve anche sentire i giudizi dei suoi amici che si arrogano il diritto di parlare in nome di Dio, sostenendo che se quelle disgrazie gli sono successe sicuramente egli è colpevole. André Neher nota come gli elementi in questione siano due: da un lato, il silenzio assordante di Dio, che tace di fronte al dolore e alla tragedia degli uomini; e dall'altro lato, il giudizio degli uomini, che non fa che aumentare la sofferenza. Lo scandalo di cui parla Neher sta “nella struttura sostitutiva della retorica umana (...). Gli amici di Giobbe parlano *come se fossero i sostituti di Dio*. Si arrogano il diritto di parlare quando e dove Dio tace” (Neher 1983, 45). Così come Giobbe, davanti alla disgrazia e alla morte di migliaia di innocenti, Voltaire chiede ai filosofi e agli ottimisti di tacere. Di non inquinare e insultare la sofferenza dell'uomo con la massima del “*Tout est bien*”, quando è evidente che ciò che è successo può solo essere chiamato male. In questo contesto, “l'unica espressione possibile, [è] quella del grido” (Tagliapietra 2004, XXVII):

11 “O sventurati uomini! O infelice terra! / O spaventosa congerie di tutti i mortali! / Eterno sostentamento di inutili dolori! / Filosofi fallaci che gridate: «Tutto è bene» / Accorrete, contemplate queste tremende rovine, / Queste macerie, questi brani di carne e queste misere ceneri” (Voltaire 2004, 3).

12 “Quale crimine, qual peccato commisero questi bimbi / Schiacciati e ricoperti di sangue sul seno materno?” (Voltaire 2004, 4).

13 Alla figura biblica di Giobbe, Voltaire dedica una voce del suo *Dictionnaire philosophique (II)* in OCV 1994, vol. XXXVI, 243-253. Sulla figura di Giobbe e sul problema della fatalità del male nell'età dell'Illuminismo cfr. anche Baczek 1999.

Ma plainte est innocente et mes cris légitimes<sup>14</sup>.  
(Voltaire 2009, vol. XLVA, 337).

Nel giugno 1756 Voltaire invia una copia del proprio *Poème* a Rousseau, convinto di trovare la sua approvazione. La risposta di Rousseau, però, scritta il 18 agosto dello stesso anno, è una dichiarazione in difesa dell'ottimismo di Pope e Leibniz:

Quell'ottimismo che trovate tanto crudele mi consola, tuttavia, di quegli stessi dolori che descrivete come insopportabili.  
(Rousseau 2004, 24)

La concezione religiosa di Rousseau, esposta in maniera esaustiva nella *Profession de foi du vicair savoyard* nel quarto libro dell'*Émile*, è una forma di deismo sentimentale, una forma di religione del cuore, in opposizione al deismo razionalistico di Voltaire. Rousseau fa una sorta di dimostrazione a posteriori dell'esistenza di Dio, partendo dalla constatazione dell'ordine del creato. Il bersaglio polemico di Rousseau è il materialismo di Helvétius e di Holbach, con le sue derive ateistiche. Partendo dalla constatazione che la materia non è in grado di movimento autonomo, il vicario savoiardo elabora i propri tre articoli di fede: c'è una volontà che ordina e muove l'universo; tale volontà è intelligente; l'uomo, creato da Dio, è libero e la sua anima immortale. Quest'ultimo articolo di fede, in particolare, permette a Rousseau di riconoscere il valore morale delle scelte dell'uomo e di risolvere il problema della teodicea in una vita dopo la morte, in cui il merito è premiato e il vizio punito. La profonda convinzione dell'esistenza di un Dio buono e provvidente fa sì che Rousseau imputi la responsabilità del male nel mondo esclusivamente all'uomo<sup>15</sup>. Dio è buono, e ha creato il migliore dei mondi possibili; Egli, però, ha anche dato all'uomo assoluta libertà, che non sempre usa bene. Se questo ragionamento funziona per quanto riguarda il male morale, non è però assolutamente valido per un disastro naturale come quello del terremoto di Lisbona. L'aspetto che si coglie nel leggere la *Lettre* di Rousseau, è che la questione del terremoto passi "del tutto in secondo piano" (Tagliapietra 2004, XXXI); anche questa è ricondotta da Rousseau al novero delle responsabilità dell'uomo:

Restando al tema del disastro di Lisbona, converrete che, per esempio, la natura non aveva affatto riunito in quel luogo ventimila case di sei o sette piani, e che se gli abitanti di quella grande città fossero stati distribuiti più equamente sul territorio e alloggiati in edifici di minor imponenza, il disastro sarebbe stato meno violento o, forse, non ci sarebbe stato affatto.  
(Rousseau 2004, 25)

C'è in Rousseau una strenua difesa della Provvidenza e dell'ordine e della bontà della natura, contro le degenerazioni compiute dall'uomo. Non si può chiedere alla

14 "Il mio lamento è innocente e le mie urla legittime" (Voltaire 2004, 4).

15 Sul problema del male in Rousseau si veda: Cassirer 1956. Di più recente pubblicazione si segnalano: Gatti 1997; Neuhouser 2008; Mall 2008, 153-64.



terra di non tremare e non si può incolpare Dio se la terra trema dove noi abbiamo costruito città sovraffollate:

Vorrebbe forse dire che l'ordine del mondo deve assecondare i nostri capricci, che la natura deve essere sottomessa alle nostre leggi e che per impedirle di provocare un terremoto in un certo luogo basta costruirvi sopra una città?  
(Rousseau 2004, 25)

Rousseau fa propri i principi cardini dell'ottimismo: se non si può dire che 'tutto è bene', sostiene il Ginevrino, si deve dire allora che "il tutto è bene o tutto è bene per il tutto" (Rousseau 2004, 30). Nel complesso, la natura funziona bene, perché ordinata da Dio, e anche se c'è del male, questo esiste sempre e solo in funzione del bene generale.

La disputa sulla Provvidenza tra Voltaire e Rousseau parte da due presupposti totalmente agli antipodi, e dunque inconciliabili. Se Voltaire fa proprio il punto di vista delle vittime innocenti, identificandosi empaticamente con loro e denunciando con rabbia l'indifferenza di Dio verso i mali degli uomini, siano questi di matrice morale o naturale, Rousseau prende invece il punto di vista dell'osservatore esterno, impassibile, fiducioso in un disegno prestabilito imperscrutabile quanto perfetto, che fa sì che in fin dei conti *tout est bien*.

È quindi interessante notare come la denuncia e la confutazione dell'ottimismo da parte di Voltaire non passano solo attraverso il genere del romanzo con *Candide*, ma anche attraverso la poesia e il teatro.

### Arrendersi o lottare? La morale di *Sémiramis*

Nonostante la sfiducia nell'ottimismo, Voltaire non vuole arrendersi a una antropologia che condanni l'essere umano alla drammaticità del caso e che svuoti ogni singolo uomo della sua capacità di scegliere tra bene e male. Il pessimismo di Voltaire non si risolve in sterile rassegnazione, ma "diventa invece esplicita consapevolezza dei limiti della ragione umana e concreta capacità di utilizzare la critica e la polemica come strumenti di lotta" (Bianchi 2019, 202). Egli vuole continuare a credere che all'ingiustizia esista una qualche risposta correttiva e punitiva; anche a costo di scomodare la sua fede nel Dio creatore che ha impresso negli uomini un ordine naturale che non si può offendere e negare.

I problemi della teodicea all'interno della tragedia di *Sémiramis* vengono risolti con un intervento della divinità che si inserisce nelle vicende umane, per costruire una oggettiva compensazione alla giustizia positiva.

Ciò che spinge Voltaire a cercare risposte convincenti alla sua 'sete di giustizia' è pertanto il dramma dell'ingiustizia subita e dilagante nel mondo. Voltaire non parte da Dio per costruire una teoria della giustizia umana capace di infliggere la giusta punizione a chi commette l'ingiustizia. Il suo percorso è inverso: l'ingiustizia subita e testimoniata nella Storia diventa la premessa perché il filosofo chieda a

Dio di sostenere il suo bisogno di giustizia e perché proprio la giustizia divina diventi un argine e un freno alla possibilità del fare il male.

Nonostante la sua lotta contro il fanatismo, Voltaire non mette in dubbio l'esistenza di Dio, né la funzione politica della religione all'interno della società. Per lui la credenza in un Dio remuneratore e vendicatore è fondamentale al fine della pacifica convivenza civile: essa è l'unico freno ai delitti segreti degli uomini. Questa convinzione lo porterà addirittura a sostenere che, se anche un Dio non ci fosse (cosa che Voltaire non ammetterà mai), "bisognerebbe inventarlo" (Voltaire 2008, vol. XXXIX, 170) "per i bisogni della morale pubblica" (Ridgway 1961, 156).

Proprio per questo motivo Voltaire condanna con fermezza l'ateismo. Poiché la giustizia universale deriva da Dio, postulare la non esistenza di Dio farebbe venir meno anche la concezione della giustizia, con esiti terribili per la società. L'ateismo, dunque, in Voltaire è combattuto "non tanto come atteggiamento intellettuale, ma quale causa di turbamento sociale" (Carobene 2000, 73). L'aspetto importante ai fini della nostra analisi è che questa morale del Dio vendicatore e questa condanna dell'ateismo vengono elaborate esplicitamente da Voltaire solamente a partire dal 1765, dopo la scrittura del *Dictionnaire philosophique*, come mette in luce Pomeau<sup>16</sup>. Nella voce "Ateo/Ateismo" del *Dictionnaire* il filosofo scrive:

Per quale motivo pare impossibile una società di atei? Perché si ritiene che uomini privi di alcun freno non potrebbero mai vivere insieme; perché le leggi sono impotenti contro i delitti segreti; perché ci vuole un Dio vendicatore che, in questo mondo o nell'altro, punisca i malvagi sfuggiti alla giustizia umana.  
(Voltaire 2013, 565)

Questo passo sintetizza molto bene la morale di *Sémiramis*. Questa tragedia ci dimostra come Voltaire avesse a cuore queste tematiche già da diversi anni, e le porti sulla scena in tutta la loro drammaticità. In Voltaire è presente una forte esigenza di giustizia affinché chi commette il crimine, il sopruso e l'ingiustizia non rimanga impunito. Si tratta quasi di una ossessione, un anelito insaziabile che attraversa l'intera esistenza del nostro autore e che lo sprona a fare della giustizia e della risposta punitiva da dare all'ingiustizia il grande motore del suo pensare, scrivere e comporre opere teatrali.

La giustizia, sia umana sia divina, può davvero essere tale solo se premia la virtù e condanna il crimine, se punisce chi è colpevole e salvaguarda l'innocente. Il grido del sangue innocente<sup>17</sup>, dunque, che si alza dai personaggi delle tragedie di Voltaire è il filo rosso che spinge il nostro autore ad intrecciare il bisogno di giustizia sulla

16 Pomeau 1956, 202. Egli evidenzia come in Voltaire la nozione di "Dio vendicatore e remuneratore" farà la sua comparsa solamente negli anni Cinquanta; il testo più vecchio in cui l'espressione è presente è la voce "Athée" del *Dictionnaire philosophique*, che risale al 1752 (Pomeau 1956, 392). Tuttavia, la concezione dell'Essere supremo come fondamento della morale è già riscontrabile nello scritto *Du Déisme* del 1742, poi inserito come voce "Théisme" nel *Dictionnaire*.

17 L'espressione, che Voltaire riprende dalla Bibbia dalla vicenda di Caino e Abele (Gen. 4,9-12), verrà da lui usata come titolo di uno dei suoi ultimi scritti, *Le cri du sang innocent* del

terra e nei tribunali degli uomini con la realtà della giustizia di Dio per fermare i colpevoli di ingiustizia, per dare il giusto risarcimento a chi subisce il torto e per impedire che chi non ha colpa venga condannato senza motivo.

Resta però una domanda da porsi, riguardo l'intrigo di questa tragedia; il Dio di Voltaire è un Dio indifferente, estraneo alle vicende umane<sup>18</sup>. Come mai, allora, qui Voltaire inserisce l'intervento divino? Una risposta chiara e definitiva non c'è. Si può ipotizzare che in questa *pièce* Voltaire elabori "il mito di una giustizia totale" (Ridgway 1961, 157), dove l'azione di Dio in qualche modo compensa le mancanze della giustizia dell'uomo. Voltaire è consapevole che questo non è possibile, ma diventa un modo per lui, sempre nell'ottica del teatro come scuola di morale, per ricordare ai suoi spettatori che la giustizia divina, presto o tardi, in questa vita o nell'altra, farà il suo corso. Voltaire usa il teatro per presentare l'intreccio – nella storia degli uomini – tra bene e male e, più precisamente, tra giustizia e ingiustizia. Quest'ultima, e su questo punto Voltaire è lucido e deciso, non è frutto del caso, ma dipende dalla volontà dell'uomo. L'ingiustizia entra in scena perché con libere scelte il personaggio di turno la attua. Se nei confronti del destino l'eroe tragico non può fare altro che difendersi, nei confronti dell'ingiustizia il personaggio di Voltaire deve scegliere da che parte stare, se attuarla o fermarla e soprattutto deve interrogarsi su come riparare al danno dell'ingiustizia e come ricostruire giustizia.

Cercare di dare una precisa risposta alla violenza dell'ingiustizia, per impedire che questa entri nella sfera del caso, è un fine che Voltaire si propone con il suo teatro. Chi compie azioni ingiuste deve, prima o poi, assumersi le sue responsabilità. Voltaire lascia intendere che al male compiuto con l'ingiustizia segue sempre una risposta correttiva e persino punitiva. Certamente dalla Storia, ma anche – se la Storia tarda a punire – da Dio.

Instillare nel suo spettatore la certezza che all'ingiustizia segue sempre una punizione è, per Voltaire, il normale travaso che l'opera teatrale deve realizzare per immergersi sul piano della morale e dei costumi. Tutto questo crea le condizioni perché Voltaire spinga il suo teatro sul versante della filosofia e lo incarichi di affrontare il delicato, complesso e inevitabile tema dell'ingiustizia, di come e perché questa si manifesti nella complessità del vivere storico e di come rispondere ad essa.

Voltaire era consapevole di essere molto lontano dai grandi drammaturghi del passato. Per lui, Racine, Dryden, Addison, ma anche Sofocle, Shakespeare<sup>19</sup>, Corneille, erano senza dubbio dei grandi autori e dei punti di riferimento, ma Voltaire ne riconosce anche i limiti e cerca, nel portare in scena le sue tragedie, più che di imitarle, di "civilizzarle" (Ridgway 1961, 165):

1775. Per un approfondimento delle diverse declinazioni che Voltaire dà del tema del "sangue innocente", si veda: Hersant *et al.* 2019, 7-48.

18 Sulla concezione religiosa di Voltaire si rimanda a Pomeau 1956. Seppur datato, resta ancora oggi uno dei più autorevoli studi al riguardo.

19 Sull'influenza di Shakespeare sul teatro di Voltaire, e in particolare sulla tragedia *Sémiramis* si veda: Fazio 2003, 5-26.

La Grèce a des héros, injustes, cruels,  
 Insolents dans le crime, et tremblants aux autels.  
 Ce mélange odieux m'inspire trop de haine.  
 Je chéris la valeur, mais je la veux humaine<sup>20</sup>.  
 (Voltaire 2004, vol. LXXIII, 87)

La grandezza di Voltaire sta però proprio in questo: nel suo sapiente utilizzo del teatro tragico “per fini non tragici” (Ridgway 1961, 167), come cornice per mettere in risalto i temi che più gli stanno a cuore<sup>21</sup>.

## Bibliografia

- Baczko, Bronisław. 1999. *Giobbe amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male*. Tr. it. Paolo Virno. Roma: Manifestolibri.
- Bianchi, Lorenzo. 2019. “Destino, fato e libertà. Voltaire e il terremoto di Lisbona del 1775” in *Destino e libero arbitrio*, Bianchi, Lorenzo, e Antonella Sannino, a cura di, 181-202. Napoli: Bibliopolis.
- Bjurström, Per. 1956. “Mises en scène de *Sémiramis* de Voltaire en 1748 et 1759”. *Revue de la société d'Histoire du Théâtre* 8, n. 4: 299-320.
- Carassai, Marco, e Simone Guidi, a cura di. 2016. *Filosofia e catastrofe. Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n. 21, II.
- Carobene, Germana. 2000. *Tolleranza e libertà religiosa nel pensiero di Voltaire*. Torino: Giappichelli.
- Cassirer, Ernst. 1956. *Il problema Gian Giacomo Rousseau*. Tr. it. Maria Albanese. Firenze: La Nuova Italia.
- Costazza, Alessandro. 2010. *La filosofia a teatro*. Milano: Cisalpino.
- Fazio, Mara. 2003. “L'ombra di Shakespeare nella *Sémiramis* di Voltaire”. *Il castello di Elsinore* 46: 5-26.
- Fontaine, Léon. (1878) 1967. *Le théâtre et la philosophie au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Genève: Slatkine Reprints.
- Gaiffe, Félix. 1910. *Le drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Colin.

20 “La Grecia ha degli eroi, ingiusti, crudeli / Insolenti nel crimine e tremanti di fronte agli altari. / Questa mescolanza odiosa mi ispira troppo odio / Io amo il valore, ma lo voglio umano”.

21 Particolarmente interessante è la svolta materialistica che Voltaire dà al suo deismo negli ultimi anni della sua vita. In questo modo “l’immagine personalistica di un Dio paragonabile a un saggio monarca onnipotente e libero – rintracciabile negli scritti giovanili – cede progressivamente il passo all’idea di un Dio-Demiurgo immanente al mondo, inaccessibile alle facoltà umane” (Menin 2020, 196). Ciò permette a Voltaire di risolvere il problema della teodicea su un “piano naturalistico e necessitaristico” (Menin 2020, 196). Sul deismo materialistico di Voltaire si veda: Voltaire 2020, 199-213; Stenger 2011, XXII-XXXVIII e Stenger 2013, 209-237.

- Gatti, Roberto. 1997. *L'enigma del male. Un'interpretazione di Rousseau*. Roma: Studium.
- Heller, Ágnes. 2020. *Tragedia e filosofia. Una storia parallela*. Tr. it Andrea Vestrucci. Roma: Castelvecchi.
- Hersant, Marc, Fabrice Moulin, et Guo Tang. 2019. "Dossier Voltaire et le sang innocent". *Cabiers Voltaire* 18: 7-48.
- Jacobs, Eva. 1985. *Tragedy and Didacticism. The case of Voltaire in Voltaire and his World: Studies presented to W.H. Barber*, Howell Robin J., a cura di, 51-65. Oxford: Voltaire Foundation.
- Lattanzio, Cecilio Firmiano. 2011. *La collera di Dio*. Tr. it. Luca Gasparri. Milano: Bompiani.
- Luciani, Paola. 1999. "Per la fortuna delle tragedie di Voltaire. Il 'Maometto'" in *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Luciani Paola, a cura di, 141-156. Pisa: Pacini Editore.
- Mall, Laurence. 2008. "Dieu est juste; il veut que je souffre; et il sait que je suis innocent": le problème du mal dans les *Rêveries de Rousseau*" in *The Nature of Rousseau's Rêveries: Physical, Human, Aesthetic*, O'Neal John C., edited by, 153-64. Oxford: Voltaire Foundation.
- Menin, Marco. 2020. "Il deismo materialista di Voltaire". *Micromega*, n. 8: 193-199.
- Neher, André. 1983. *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*. Tr. it. Giuseppe Cestari. Casale Monferrato: Marietti.
- Neuhouser, Frederick. 2008. *Rousseau's Theodicy of Self-Love: Evil, Rationality, and the Drive for Recognition*. Oxford: Oxford University Press.
- Peyronnet, Pierre. 1978. "Voltaire "metteur en scène" de ses propres œuvres". *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* 30, n. 1: 38-54.
- Pomeau, René. 1956. *La religion de Voltaire*. Paris: Nizet.
- Quintili, Paolo. 2021. *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee*. Milano: Bibliion Edizioni.
- Ridgway, Ronald S. 1961. *La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*. Genève: Institut e Musée Voltaire Les Delices.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2004. "Lettera a Voltaire sul disastro di Lisbona (18 agosto 1756)" in *Voltaire, Rousseau, Kant, Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, Tagliapietra Andrea, cura di. Tr. it. Silvia Manzoni, e Elisa Tetamo, 23-48. Milano: Mondadori.
- Sicco, Debora. 2018. "«Je haïs le fanatique et le persécuteur»: la promozione della tolleranza nel teatro di Voltaire", in *Il Settecento e la religione*, Delpiano Patrizia, Formica Marina, Rao Anna M., a cura di, 171-183. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Stenger, Gerhardt. 2011. "Le Dieu de Voltaire" in *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. LXXII, XXIII-XXXVIII. Oxford: Voltaire Foundation.
- . 2013. "Introduction" a Voltaire. *De l'âme* (1775), in *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. LXXVI, 209-237. Oxford: Voltaire Foundation.

Tagliapietra, Andrea. 2004. “Introduzione” in Voltaire, Rousseau, Kant. *Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, Tagliapietra Andrea, a cura di. Tr. it. Silvia Manzoni, e Elisa Tetamo. IX-XXXIX. Milano: Mondadori.

Voltaire. 1877-1883. *Œuvres complètes de Voltaire*, Moland Louis, a cura di. Paris: Garnier.

———. 1968-1977. *Correspondence and related Documents*, Besterman Theodore, a cura di. Oxford: Voltaire Foundation.

———. 1968 – in corso di pubblicazione. *Œuvres complètes de Voltaire*. Oxford: Voltaire Foundation.

———. (1763) 1995. *Trattato sulla tolleranza*. Tr. it. Lorenzo Bianchi. Milano: Feltrinelli.

———. (1756) 2004. “Poema sul disastro di Lisbona” in Voltaire, Rousseau, Kant. *Sulla catastrofe. L'illuminismo e la filosofia del disastro*, Tagliapietra Andrea, a cura di. Tr. it. Silvia Manzoni, e Elisa Tetamo, 1-22. Milano: Mondadori.

———. (1764) 2013. *Dizionario filosofico*. Tr. it. Domenico Felice, e Riccardo Campi. Milano: Bompiani.

———. (1734) 2016. *Lettere filosofiche*. Tr. it. Riccardo Campi. Milano: Rusconi.

———. (1775) 2020. *Sull'anima*. Tr. it. Marco Menin. *Micromega* 8: 199-213.