

Contributi/1

«*Et qu'allaient-ils faire à Lisbonne ?*» Diderot e la catastrofe come filosofia

Matteo Marcheschi

Articolo sottoposto a doppia *blind-review*. Ricevuto il 30/07/2015. Accettato il 20/10/2015

The aim of this essay is to show how the narrative philosophy of Diderot's *Jacques le fataliste et son maître* is grounded in the conception of temporality as linear and irreversible. It was 1755 Lisbon earthquake to give birth this conception. The argumentation will be divided in three main parts: at first, I will consider the reception the Portuguese events in a narrative form, sub specie *tragœdia*, by highlighting the semantic polyvalence of the term "*catastrophe*"; secondly, I will discuss the conception of temporality in Diderot's works, starting from a passage of *Le rêve de d'Alembert*; finally, I will address the idea of knowledge that Diderot proposed in *Jacques le fataliste* by relating it to Lisbon earthquake.

Premessa

Il terremoto di Lisbona del 1755 segna, metaforicamente, nell'immaginario filosofico francese settecentesco, un momento di passaggio da una concezione della temporalità ciclica e reversibile a una lineare e irreversibile. Prendendo in esame il *Jacques le fataliste* di Diderot, testo nel quale il riferimento agli eventi portoghesi è esplicito, si cercherà di mostrare come la concezione della temporalità e l'idea di narrazione romanzesca e di conoscenza che si propongono in esso si confrontano e si intrecciano con gli eventi del 1755.

L'argomentazione sarà suddivisa in tre momenti principali: inizialmente si prenderà in esame la ricezione degli eventi portoghesi in forma narrativa, *sub specie tragœdia*, richiamandosi alla polivalenza semantica del termine "*catastrophe*"; in un secondo momento si tratterà della concezione della temporalità in Diderot, a partire da un riferimento a *Le rêve de d'Alembert*; in ultima istanza si prenderà in esame l'idea di conoscenza che Diderot propone, in relazione al terremoto di Lisbona, in *Jacques le fataliste*.

1. *Sub specie tragœdia*

«*Et qu'allaient-ils faire à Lisbonne ?*» – domanda il Maître a proposito del «malheureux voyage» di Jean, il fratello di Jacques, e di Père Ange. «Chercher

un tremblement de terre – risponde Jacques –, qui ne pouvait se faire sans eux, être écrasés, engloutis, brûlés, comme il était écrit là-haut»¹. È così che l'entrata in scena del terremoto di Lisbona in *Jacques le fataliste* pare condurre con sé alcune tra le questioni filosofiche e narrative che attraversano tutto il testo: il conflitto tra libertà umana e necessità universale, e il ruolo della scrittura e della parola – del romanzo – nell'offrire, di quel conflitto, un'immagine più o meno adeguata. Sullo sfondo di ciò, obiettivo del presente studio è comprendere quali siano le ragioni della prossimità tra il terremoto del 1755 e la *fiction romanesque* di Diderot: occorrerà però procedere con ordine.

In primo luogo, si deve notare come il terremoto di Lisbona assuma nell'indagine del *Philosophe* un valore paradigmatico: il sisma lusitano è «exemple» – argomento retorico che connette ciò che è simile² – di una «grande catastrophe»³. “*Catastrophe*” è, a sua volta, termine che merita attenzione: l'articolo omonimo dell'*Encyclopédie* ne dà, infatti, una definizione che rimanda il lettore a una regione di significato particolarmente distante da quella del disastro naturale. “*Catastrophe*”, scrive infatti Mallet, «c'est le changement ou la révolution qui arrive à la fin de l'action d'un poëme dramatique, & qui le termine»⁴. Tale significato è quello originario del termine, come attesta anche il *Dictionnaire universel* di Furetière (1690), sottolineando però allo stesso tempo come si possa intendere “*catastrophe*” in senso figurato (*figurément*), volendo con ciò indicare «une fin funeste & malheureuse». Sono state formulate ipotesi su come sia accaduto che tale termine sia passato a indicare, a partire dalle sue origini teatrali, l'esito tragico di una vicenda individuale e poi, nel XVIII secolo, un disastro naturale⁵. Si è individuato nelle *Lettres Persanes* di Montesquieu il primo testo nel quale “*catastrophe*” assume un significato analogo a quello contemporaneo – «je ne parlerai pas de ces Catastrophes particulieres, si communes chez les Historiens, qui ont détruit des Villes, & des royaumes

¹ Citerò le opere di Diderot da D. Diderot, *Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris 1975- in corso, da ora DPV. D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, in DPV, cit., XXIII, p. 64.

² Cfr. D. Diderot, J.-B.L.R. d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751-72, VI, p. 236. Da ora *Enc.*

³ D. Diderot, *Pensées détachées. Contributions à l'Histoire des deux Indes*, a cura di G. Goggi, Siena 1976, I, p. 66. Sul ruolo della catastrofe in Diderot cfr. M. Brot, *La vision matérialiste de Diderot*, in *L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle: du châtimeut divin au désastre naturel*, a cura di A.-M.M. Faivre e T. Chantal, Genève 2008, pp. 75-90. Brot, concentrando la sua analisi sull'*Histoire des deux Indes*, valuta soprattutto il valore politico della catastrofe.

⁴ *Enc.*, II, p. 772.

⁵ Cfr. M. O'Dea, *Le mot «catastrophe»*, in *L'invention de la catastrophe*, cit., pp. 35-48. O'Dea avanza l'ipotesi che “*catastrophe*” assuma, in francese, il valore di sconvolgimento naturale, a partire dalla lettura di Montesquieu della *Telluris theoria sacra* di Burnet. Per l'autore inglese, catastrofi sono il Diluvio Universale e la conflagrazione finale al momento dell'Apocalisse. Si potrebbe ipotizzare che il Diluvio Universale sia una sorta di mito di fondazione del valore naturale di “*catastrophe*”. Diderot, nell'*Histoire des deux Indes*, sostiene che il Diluvio sia una «fable emblématique». Su questo cfr. M.S. Seguin, *Au commencement, le déluge*, in *L'invention de la catastrophe*, cit., pp. 49-62. Per una ricostruzione del significato classico di catastrofe e dell'analogo, anche se non identico, mutamente semantico avvenuto per il termine italiano, cfr. A. Placanica, *Catastrofe*, in Id., *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Roma 1993, pp. 67-93.

entiers», scrive Usbek nella lettera CIX – ma a essere significativo ai fini della presente ricerca è il fatto che, così come nota M. O’Dea sulla scorta di A. Saada e J. Sgard, «le terme «catastrophe» est employé assez souvent dans les gazettes pour rendre compte du tremblement de terre de Lisbonne. [...] Il est même possible que cet événement ait servi incidemment à rendre le mot courante dans un nouveau sens»⁶. In questa prospettiva, Lisbona avrebbe segnato un punto di svolta nell’affermarsi del nuovo significato di “catastrophe”. Del resto, ciò è comprensibile quando si consideri come il sisma lusitano non si esaurì nella sua natura di evento storico, trasformandosi ben presto in metafora, capace di coagulare tensioni filosofiche e morali⁷, scientifiche⁸ e letterarie, e suscitando l’interesse, tra gli altri, di Voltaire e di Rousseau, di Kant e di Goethe⁹.

Come è stato notato, il nuovo utilizzo del termine “catastrophe” non fu veicolato però in prima istanza dalla ricezione del terremoto di Lisbona dei grandi filosofi europei: ad avere un ruolo centrale furono le gazzette e con esse i sermoni – quelli di J. Wesley –, i romanzi – il *Das Erdbeben Von Chili* di H. von Kleist, che riferiva gli eventi cileni a quelli lusitani, o il *Das Erdbeben von Lissabon* di W. Oertel –, le opere in versi – quelle, ad esempio, di Zimmermann e di Lebrun – e le pièce teatrali – *Le Tremblement de terre de Lisbonne* di Maître André o il *Die Lissabonner* di C. G. Lieberkühn¹⁰. Nel tentativo di dar forma – filosofica, religiosa, morale e scientifica – al terremoto di Lisbona del 1755, quest’ultimo moltiplicava le immagini di sé, venendo a costituirsi all’altezza della narrazione. «Si nous avons été exempts du tremblement de terre – commentava causticamente Grimm dalle pagine della *Correspondance Littéraire* –, nous ne serons pas assez heureux pour l’être aussi de mauvais brochure qui paraîtront à ce sujet»¹¹.

Si potrebbe allora ipotizzare che, nel momento in cui si cerca una forma rappresentativa adeguata a descrivere il terremoto di Lisbona, la *catastrophe* quasi si richiami alle sue origini etimologiche, fondendosi con i modi della teatralità. Tutto ciò sembra trovare conferma quando si prenda in considerazione *Le tremblement de terre de Lisbonne*, pièce di Maître André, *perruquier* con la passione

⁶ M. O’Dea, *Le mot «catastrophe»*, cit., pp. 44-45.

⁷ Vd. *infra* n. 34.

⁸ Cfr. A. Placanica, *Il filosofo e la catastrofe: un terremoto del Settecento*, Torino 1985; Giovanni Cristani, *D’Holbach e le rivoluzioni del globo. Scienze della terra e filosofie della natura nell’età dell’Encyclopédie*, Firenze 2003.

⁹ Cfr. F.-M.A. Voltaire, J.-J. Rousseau, I. Kant, *Sulla catastrofe. L’illuminismo e la filosofia del disastro*, a cura di A. Tagliapietra, Milano 2004, pp. IX-XXXIX. Le ragioni di un tale interesse non sono da ascrivere all’evento tellurico in sé, dato che il sisma lusitano non fu sicuramente il più violento e il più distruttivo dell’epoca (Cfr. *Tremblemens de terre*, in *Enc.*, XVI, pp. 580-583). A muovere l’interesse intellettuale può avere contribuito la centralità di Lisbona nella cultura dell’epoca: quarta città europea per numero di abitanti, la capitale portoghese era sede di un importantissimo porto commerciale (cfr. *Lisbonne*, in *Enc.*, IX, pp. 572-573).

¹⁰ Sulle forme in cui venne recepito nel XVIII secolo il terremoto di Lisbona del 1755, cfr. J.P. Poirier, *Le tremblement de terre de Lisbonne*, Paris 2005.

¹¹ F.-M. von Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, III, febbraio 1756.

per la scrittura¹². La vicenda, ambientata in una Lisbona e in una Costantinopoli alquanto somiglianti a Parigi – si ha paura di essere internati a Bicêtre e la locanda nella quale i protagonisti si trovano a passare porta il poco turco nome di Grand Cerf¹³ –, altro non è se non una storia d'amore tra due giovani, osteggiata però dai rispettivi genitori. Quando, dopo numerose peripezie, i tasselli della narrazione paiono ricomporsi e il matrimonio tra il Comte e Théodora sta finalmente per celebrarsi, la catastrofe teatrale e quella naturale irrompono. La sesta scena del quinto atto, che prelude al monologo conclusivo dell'unico personaggio che sopravvive al terremoto, si apre infatti con un'indicazione scenografica di Maître André – «Le fond du Théâtre tombe, on découvre la mer et un vaisseau dans le port»¹⁴ –, alla quale corrisponde l'immediata esclamazione di Théodora: «Mais la chambre est tombée, est presque ruinée»¹⁵. Subito dopo, i due giovani promessi sposi, cercando rifugio su un vascello, muoiono in balia delle acque agitate dal maremoto che fa da contrappunto al sisma.

In questo contesto la *catastrophe* naturale e quella teatrale sono indistinguibili: il terremoto mette in scena se stesso (catastrofe naturale) e, nel medesimo istante, compie la vicenda narrativa (catastrofe teatrale). La *catastrophe* è cioè forma della rappresentazione e rappresentazione stessa, al punto che pure i mezzi scenografici – quelli che consentono di passare ad ambientazioni sceniche differenti cambiando il *fond* del palcoscenico –, divengono elemento della narrazione: senza soluzione di continuità il terremoto è immagine teatrale (la stanza che crolla) e elemento metateatrale (la scenografia che crolla).

Il tentativo di dare forma narrativa al sisma di Lisbona non è però, negli anni appena successivi all'evento, esclusiva prerogativa della parola scritta. Nel 1757 a Parigi si stampano le incisioni delle «plus belles ruines de Lisbonne» di J.-P. Le Bas, «premier graveur du Cabinet du Roy», riprese da disegni di M. T. Pedegache Brandão Ivo e di un tal Paris. Il volume porta il titolo di *Receuil (sic) des plus belles ruines de Lisbonne causées pour le tremblement et pour le feu du premier Novembre 1755* ed è significativamente preceduto da una serie di venticinque *Ruines de la Grèce*, incise dallo stesso Le Bas¹⁶. La combinazione è già piuttosto significativa: la vicenda di Lisbona è ricondotta all'immaginario delle rovine tragiche. Lo sguardo che si ha su ciò che è rimasto della città dopo il sisma è già carico di precomprensioni narrative – retaggio del *grand tour* – che danno forma al nuovo a partire da ciò che già si conosce. Scorrendo le incisioni di Le Bas tutto ciò si fa evidente: sulla Sale de l'Opéra è rappresentata una vegetazione

¹² «Comme je suis assez pensif de mon naturel, il me venoit souvent des idées, qui me faisoient souvent tenir le fer à friser d'une main et la plume de l'autre» (Maître André, *Le tremblement de terre de Lisbonne* (1755), Paris 1805, p.3). Sull'attribuzione dell'opera a J.-H. Marchand si veda A.-S. Barrovecchio, *Voltaireomania: l'avocat Jean-Henri Marchand face à Voltaire*, Saint-Étienne, 2004, pp. 33-37.

¹³ Si noti, en passant, che *Grand Cerf* è curiosamente anche il nome che porta la locanda nella quale Jacques e il Maître ascoltano da un'*hostesse* chiacchierona la storia di M.me de la Pommeraye e del Marquis des Arcis.

¹⁴ Maître André, *Le tremblement de terre de Lisbonne*, cit., p. 42.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cfr. Poirer, *Le tremblement de terre de Lisbonne*, cit., pp. 19-20.

che invade gli edifici e dà il senso di una tranquilla antichità, mentre di fronte all'Église de S. Nicolas dei viaggiatori sostano, sedendo sui resti della struttura e discutendo tra di loro, richiamando così senza alcun dubbio i modi dei viaggi in Italia.

Tutto ciò, anche se non consente di dimostrare in via definitiva che sia il terremoto di Lisbona a saldare i nessi tra catastrofe naturale e catastrofe teatrale/poetica, organizzando la prima sulle forme della seconda, permette però di formulare un'ipotesi che può indirizzare l'indagine sul ruolo del «malheureux voyage» di Frère Jean e Père Ange in *Jacques le fataliste*. Se infatti vi fosse un nesso ben radicato tra forma poetica e forma catastrofica, al punto da consentire di cogliere quest'ultima *sub specie tragœdia*¹⁷? Se la filosofia narrativa di Jacques nascesse proprio dal sisma del 1755? In questa prospettiva si potrebbe ipotizzare che il terremoto abbia posto una serie di questioni – poetiche e pertanto filosofiche¹⁸ – alle quali Diderot avrebbe cercato di dar risposta nel suo testo. Del resto che “catastrophe” non indichi solo il lato distruttivo di un evento calamitoso o di una situazione, ma abbia anche un valore generativo e costruttivo, è ben evidente fin dalle origini greche del termine:

comunque, unendo le allusioni dei vari significati, il concetto di *katastrofé* concentra in sé qualcosa di intensamente dinamico, distruttivo-costruttivo: è il precipitare di una situazione verso il suo opposto qualitativo; questo processo si fonda, più che sulla preliminare distruzione del vecchio, sulla nascita del nuovo in funzione di distruzione del vecchio¹⁹.

Tale duplice senso del termine “catastrofe” è attestato anche nel XVIII secolo, e in Diderot in particolare. In *Jacques le fataliste*, intendendo il termine tanto nel suo valore teatrale/narrativo quanto in quello individuale, il protagonista afferma di avere il presentimento che il racconto (*récit*) dei suoi amori «sera interrompu par une catastrophe heureuse ou malheureuse»²⁰. Ancora più significativo risulta il passo dell'*Histoire des deux Indes*, nel quale si fa riferimento esplicito al terremoto di Lisbona:

La nation à laquelle une grande catastrophe n'apprend rien, est perdue sans ressource ou sa restauration est renvoyée à des siècles si reculés, qu'il est vraisemblable qu'elle sera plutôt anéantie que régénérée. Le Portugal nous en offre un exemple. Lorsqu'on n'a pas vu sortir des ruines de Lisbonne un meilleur ordre de choses, on ne peut se dissimuler qu'autant les grands écarts de la nature donnent de ressort aux esprits éclairés, autant ils accablent les âmes flétries par l'habitude de l'ignorance et la superstition²¹.

¹⁷ A. Placanica, *Catastrofe*, cit., p. 79. Che nel XVIII secolo la storia del Portogallo sia colta con le categorie proprie alla tragedia è anche la tesi di P. Hazard, *Esquisse d'une histoire tragique du Portugal devant l'opinion public du XVIII^e siècle*, in «Revue de littérature comparée», XVIII, 1938, pp. 59-68.

¹⁸ Sul rapporto inscindibile tra dimensione poetica e filosofia, a partire da una considerazione retorica della filosofia diderotiana, si veda *infra* n. 95.

¹⁹ A. Placanica, *Catastrofe*, cit., p. 75.

²⁰ DPV, XXIII, p. 280.

²¹ D. Diderot, *Pensées détachées. Contributions à l'Histoire des deux Indes*, cit., I, pp. 66-67.

Da una catastrofe naturale può nascere un «ordre de choses» peggiore rispetto a quello che precedeva l'evento drammatico: in tal caso è la «superstition» ad avere il sopravvento, facendo della «crédulité du peuple» il punto di vista dal quale dar senso alle vicende calamitose. Vi è però la possibilità che gli «esprit éclairés», traggano risorse da un *tremblement de terre* come quello di Lisbona. Di come ciò accada, intrecciando significato teatrale e significato naturale di “catastrophe”, occorrerà dire.

2. Il tempo in questione: la freccia del tempo, il ciclo del tempo

È ne *La Suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot* che precede il *Rêve* vero e proprio che Diderot discute di catastrofe – pur senza ricorrere mai al termine –, offrendo un punto di vista privilegiato dal quale indagarne le principali caratteristiche. In questo contesto il *Philosophe* propone al geometra un esperimento mentale catastrofico: anticipando il corso dei tempi «de quelques milliers d'années» – del resto «le temps n'est rien pour la nature» – a Diderot è concesso di spegnere improvvisamente il sole²².

Le soleil éteint, qu'en arrivera-t-il? – si domanda il *Philosophe* – Les plantes périront, les animaux périront, et voilà la terre solitaire et muette. Rallumez cette astre, et à l'instant vous rétablissez la cause nécessaire d'une infinité de générations nouvelles, entre lesquelles je n'oserais assurer qu'à la suite des siècles nos plantes, nos animaux d'aujourd'hui se reproduiront ou ne se reproduiront pas²³.

L'incertezza di Diderot non è però condivisa da D'Alembert: una volta riaccesso il Sole, non vi è motivo di dubitare che la vita sulla Terra riprenderà identica a quella che si era costituita prima della catastrofe. Del resto, «pourquoi les mêmes éléments épars venant à se réunir, ne rendraient-ils pas les mêmes résultats?». La risposta di Diderot segna tutta la distanza tra le sue posizioni filosofiche e quelle del geometra: «C'est que tout tient dans la nature, et que celui qui suppose un nouveau phénomène ou ramène un instant passé, récréé un nouveau monde»²⁴.

Nel dialogo emergono allora due concezioni, tra loro incompatibili, del rapporto tra *natura naturata* e *natura naturans*, tra fenomeno e legge. D'Alembert ritiene che non vi sia alcuna intersezione possibile tra i due piani: la legge – atemporale e stabile – dà origine a tutto ciò che esiste, senza che la realtà retroagisca su di essa. Gli eventi – catastrofici o meno – non hanno cioè il potere di modificare ciò che li ha prodotti. La concezione del geometra è pertanto riconducibile a un modello di temporalità ciclica²⁵: la natura è priva di storia e coincide con la legge che la determina, mentre i fenomeni particolari sono solo

²² «DIDEROT: vous consentez donc que j'éteigne notre soleil? D'ALEMBERT: D'autant plus volontiers que ce ne sera pas la premier qui se soit éteint». (*Le rêve de d'Alembert*, in DPV, XVII, p. 98).

²³ Ivi, pp. 98-99.

²⁴ Ivi, p. 99.

²⁵ Cfr. S.J. Gould, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico* (1987), a cura di L. Sosio, Milano 1989.

perturbazioni superficiali che non la mutano, garantendo così la reversibilità di ogni evento. In questa prospettiva, geologia e biologia hanno a che fare con rivoluzioni che tornano sempre ai luoghi dai quali hanno avuto origine. Gli individui muoiono, ma le specie non si estinguono, garantendo così la continuità di un'armonica *scala naturae* che esiste senza fratture²⁶; le stagioni si succedono con regolarità; le terre emergono, così come accade ne l'*Histoire et théorie de la Terre* di Buffon, ciclicamente, a causa di un'azione naturale che agisce sempre e in modo costante, vengono sommerse, mentre pari estensioni di fondali marini emergono.

Diderot sostiene invece le ragioni di una temporalità lineare della natura – sequenza irreversibile di eventi irripetibili –, all'altezza della quale coincidono *natura naturata* e *natura naturans*. Se, così come sostiene il *Philosophe*, «tout tiens dans la nature», in essa non possono essere distinti il piano della linearità storica contingente da quello della circolarità della legge che tutto regola. La natura coincide invece con i fenomeni che la costituiscono: all'altezza del loro fondersi si realizza una totalità che è allo stesso tempo legge e ordine attuale delle cose.

In questa prospettiva ogni minimo evento è catastrofico, in quanto ogni accadimento muta in maniera irreversibile tutto ciò che esiste, dando origine a una nuova irripetibile e istantanea realtà: «Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre»²⁷. In ogni momento la realtà si costituisce come totalità unica e complessa, nella quale le parti e il tutto si causano vicendevolmente, senza che sia possibile stabilire alcuna priorità²⁸. «Rerum novus nascitur ordo»²⁹ diviene così «l'inscription éternelle» di una natura che ha carattere biografico: così come accade per l'individuo³⁰, il passato non è causa del presente, ma materia che lo costituisce, risuonando in esso³¹.

²⁶ Cfr. A.O. Lovejoy, *The great chain of being: a study of the history of an idea*, New York-London 1960.

²⁷ DPV, XVII, p. 128.

²⁸ Si noti che anche in Buffon la concezione della temporalità naturale muta da l'*Histoire et théorie de la Terre* (1749) e *Les époques de la nature* (1770). Nel primo testo la legge della natura è indipendente dai fenomeni, nel secondo, anche se la legge si mantiene costante, la progressiva morte termica della Terra la conduce a esplicarsi differentemente.

²⁹ DPV, XVII, p. 128.

³⁰ Diderot, negli *Éléments de physiologie*, mostra come, a fianco di una memoria come facoltà capace di richiamare il passato, esista una «mémoire immense» che fonda l'identità di ciascuno: «Je suis porté à croire que tout ce que nous avons vu, connu, entendu, aperçu, jusqu'aux arbres d'une longue forêt, que dis-je, jusqu'à la disposition des branches, à la forme des feuilles et à la variété des couleurs, des verts et des lumières; jusqu'à l'aspect des grains de sable du rivage de la mer, aux inégalités de la surface des flots [...], tout cela existe en nous à notre insu» (D. Diderot, *Éléments de physiologie*, a cura di P. Quintili, Paris 2004, p. 295).

³¹ Come è noto l'uomo è, per Diderot, un *clavecin vivant* che risuona all'unisono con il reale. Cfr. J. Proust, *Variations sur un thème de l'Entretien avec d'Alembert*, in «Revue des sciences humaines», CXII, 1963, pp. 453-470; A. Cernuschi, *Cordes sonores, cordes vocales, cordes vibrantes... Du statut de l'acoustique au milieu du XVIII^e siècle*, in *Sciences, Musiques et Lumières. Mélanges offerts à A.-M. Chouillet*, a cura di U. Kölving, I. Passeron, Paris 2002, pp.115-25; E. De Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris 1981, p. 22.

Avendo ricondotto allora l'indagine diderotiana sulla *catastrophe* – e sul terremoto di Lisbona come suo *exemple* – a un tentativo di riformulare una temporalità che sia adeguata a descrivere un universo in cui, quasi come accade per le piccole percezioni leibniziane, una serie di eventi minimi e impercettibili danno origine a discontinuità (il nuovo ordine) nella continuità, si può sostenere che sia proprio questo il lato costruttivo del sisma lusitano al quale si era accennato al termine del precedente paragrafo. In margine al terremoto di Lisbona – considerato come metafora e non come causa³² – la riflessione sulla catastrofe si fa cioè riflessione sull'ordine degli eventi – siano essi teatrali e/o naturali –, vale a dire indagine sulla temporalità come luogo di fondazione di quell'ordine stesso. Una temporalità che, occorre ripeterlo, è radicalmente istantanea e complessa e che, proprio per questa ragione, impone uno sforzo conoscitivo: quello degli *esprits éclairés* e del Diderot di *Jacques le fataliste* in particolare.

3. *Fatum Spinozianum*

Il terremoto di Lisbona del 1755 diede nuovo vigore al dibattito filosofico sull'ottimismo³³: Voltaire, col suo *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) e, successivamente, col *Candide* (1759), e Rousseau con la sua *Lettre à Voltaire sur le désastre de Lisbonne* (1756) si interrogarono sulla teodicea e sul senso del *mal physique*³⁴.

Obiettivo polemico del *Poème* volteriano era il *An Essay on Man* (1733-1734) di A. Pope. Il richiamo al filosofo inglese è infatti esplicito fin dai primi versi del testo: «Philosophes trompés qui criez: «Tout est bien» / Accourez, contemplez ces ruines affreuses»³⁵. In realtà, scrive Voltaire nella prefazione

³² Sul valore della metafora in Diderot si veda R. Messori, *Metafore della natura e natura della metafora in Diderot*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», II, 2014, pp. 73-91; M. Marcheschi, *Diderot e il polype d'eau douce: l'immaginazione tra natura e metafora*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», II, 2014, pp. 109-125.

³³ Dibattito che già si era affermato, soprattutto in ambito tedesco, in relazione al concorso bandito nel 1753 dall'Accademia delle Scienze di Berlino, che chiedeva di interrogarsi sulla seguente proposizione: «On demande l'examen du système de Pope, contenu dans la proposition: "Tout est bien"». Cfr. F.-M.A. Voltaire, J.-J. Rousseau, I. Kant, *Sulla catastrofe*, cit., p. XXII.

³⁴ Obiettivo del presente studio non è una ricostruzione del dibattito, che conta già numerosi e autorevoli contributi: cfr. B. Baczkó, *Giobbe, amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male* (1997), a cura di P. Virno, Roma 2000; S. Neiman, *In cielo come in terra. Storia filosofica del male* (2002), a cura di F. Giardini, Roma-Bari 2011, pp. 228-237. Su Voltaire in particolare cfr. T. Besterman, *Voltaire et le désastre de Lisbonne ou la mort de l'optimisme*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», II, 1956, pp. 7-24.

³⁵ F.-M.A. Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, in *Les œuvres complètes de Voltaire*, 45A, Oxford 2009, p. 335. Anche se nella prefazione Voltaire scrive che «L'auteur du poème sur le Désastre de Lisbonne ne combat point l'illustre Pope, qu'il a toujours admiré et aimé; il pense comme lui sur presque tous les points; mais, pénétré des malheurs des hommes, il s'élève contre les abus qu'on peut faire de cet ancien axiome *tout est bien*. Il adopte cette triste et plus ancienne vérité reconnue de tous les hommes, qu'il y a du mal sur la terre; il avoue que le mot *tout est bien* pris dans un sens absolu, et sans l'espérance d'un avenir, n'est qu'une insulte aux douleurs de notre vie» (*Ivi*, p. 326), è noto come il filosofo, appena giuntagli la notizia del terremoto di Lisbona, abbia glossato la sua copia di *An Essay on Man* con un deciso «Tout est faux dans cet ouvrage». F.-M.A. Voltaire, J.-J. Rousseau, I. Kant, *Sulla catastrofe*, cit., p. XXIV.

all'opera, Pope è semplicemente il portavoce dei «*systemes de Leibnitz, du lord Shaftesburi, et du lord Bolingbroke*»³⁶. Analogamente, in una lettera a J.-R. Tronchin del 24 Dicembre 1755, il filosofo sostiene che «on sera bien embarrassé à deviner comment les lois du mouvement opèrent des désastres si effroyables dans *le meilleur des mondes possibles*»³⁷. Allo stesso modo Pangloss, il grottesco personaggio del *Candide*, posto di fronte al maremoto e al terremoto di Lisbona del 1755, considera con consequenziale logica leibniziana-wolfiana: «Car, [...] tout ceci est ce qu'il y a de mieux; car, s'il y a un volcan à Lisbonne, il ne pouvait être ailleurs. Car il est impossible que les choses ne soient pas où elles sont. Car tout est bien»³⁸. Dal *tout est bien* si passa allora al migliore dei mondi possibili, da Pope a Leibniz e Wolf.

Ciò consente di comprendere perché il piano sul quale Voltaire discute il sisma lusitano sia quello del *fatalisme*: «Les critiques on dit; «Leibnitz, Pope enseignent le fatalisme»: et les partisans de Leibnitz et de Pope on dit; «Si Leibnitz et Pope enseignent le fatalisme, ils ont donc raison; et c'est à cette fatalité invincible qu'il faut croire»³⁹. Tutto ciò conduce direttamente nei territori della *Préface* leibniziana agli *Essais de Théodicée*, dove si distingue tra *Fatum Mahumetanum*, *Fatum Stoicum* e *Fatum Christianum*. Il primo, «idée mal entendu de la nécessité», dà inevitabilmente origine al «Sophisme paresseux», al punto che, sostiene Leibniz, «on impute aux Turcs de ne pas éviter les dangers et de ne pas même quitter les lieux infectés de la peste»⁴⁰.

Differentemente il

Fatum Stoicum n'estoit pas si noir qu'on le fait: il ne detournoit pas les hommes du soin de leur affaires, mais il tendoit à leur donner la tranquillité à l'égard des evenemens, par la consideration de la néecessité, qui rend nos soucis et nos chagrins inutiles⁴¹.

È però solo il *Fatum Christianum* ad essere adeguato: coloro che lo professano, nell'accettare un ordine provvidenziale che non comprendono del tutto, fondano la loro libertà a partire da quella di Dio⁴².

Fatum Mahumetanum e *Fatum Stoicum* non sono pertanto tra loro incompatibili: se il primo propone una concezione assoluta della fatalità e il secondo afferma l'arbitrarietà dell'agire divino, entrambi segnano una frattura insanabile tra il punto di vista umano sull'ordine delle cose e quello della provvidenza⁴³.

³⁶ F.-M.A. Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, cit., p. 323.

³⁷ Id., *Correspondence and Related Documents. Definitive Edition*, a cura di T. Bestermann, Oxford 1968-1976, D 6957, 24 Décembre 1755, à J.-R. Tronchin.

³⁸ Id., *Candide ou l'optimisme*, in *Les œuvres complètes de Voltaire*, 48, Oxford 1980, p. 137.

³⁹ F.-M.A. Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, cit., p. 326.

⁴⁰ G.W. Leibniz, *Essais de Théodicée*, Amsterdam 1710, pp. 30-31.

⁴¹ Ivi, p. 30.

⁴² Cfr. A. Poma, *Impossibilità e necessità della teodicea. Gli Essais di Leibniz*, Milano 1995, p. 52.

⁴³ G.W. Leibniz, *Essais de Théodicée*, cit., p. 398; A. Poma, *Impossibilità e necessità della teodicea*, cit., p. 54.

A ciò occorre aggiungere un ulteriore elemento: Leibniz ritiene che concezioni non cristiane della fatalità siano attribuibili a molti dei filosofi coi quali egli si confronta: se Descartes è uno stoico, Hobbes e soprattutto Spinoza sono radicali maomettani⁴⁴.

Spinoza est allé plus loin – si dice nel § 173 della *Théodicée* –: il paroit avoir enseigné expressement une nécessité aveugle, ayant refusé l'entendement et la volonté à l'auteur des choses, et s'imaginant que le bien et la perfection n'ont rapport qu'à nous, et non pas à luy.

Si può allora giungere a una sintesi: il terremoto di Lisbona è, per Voltaire, il luogo dal quale confrontarsi con la teodicea leibniziana, mettendone in discussione i presupposti fatalistici. È avendo stabilito ciò che si potrà adesso tornare a *Jacques le fataliste*, indagandone i nessi metaforici con il sisma del 1755.

Fin dalle prime righe del testo diderotiano, Jacques afferma il principio più saldo della sua *philosophie*: «Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut»⁴⁵. Si tratta, Diderot dirà in seguito, di una convinzione che il capitano aveva tratto da «son Spinoza qu'il savait par cœur»⁴⁶. L'incipit del testo, ponendosi sotto il segno del filosofo dell'*Ethica*, si richiama così implicitamente alla conclusione dell'opera: Jacques, al termine della narrazione, «épouse Denise, avec laquelle il s'occupe à susciter des disciples à Zénon et à Spinoza»⁴⁷. La circolarità del testo si spiega all'altezza del fatalismo: la filosofia del capitano è fatalista e fatalisti sono Spinoza e Zenone di Cizio, fondatore della scuola stoica. Il sistema di Jacques, nel combinare stoicismo e spinozismo – *Fatum Stoicum* e *Fatum Mahumetanum* –, riprende implicitamente la *Théodicée*⁴⁸, invertendone però le priorità e risemantizzandone le categorie⁴⁹: se Leibniz giungeva quasi a equiparare i due fatalismi per sottolinearne l'inadeguatezza, Diderot li avvicina per fondarvi la propria prospettiva filosofica. Per comprendere meglio come ciò accada occorre riprendere l'episodio del *tremblement de terre de Lisbonne*, richiamando il dialogo tra Jacques e il Maître:

LE MAÎTRE: Et qu'allaient-ils faire à Lisbonne?

⁴⁴ A. Poma, *Impossibilità e necessità della teodicea*, cit., pp. 53-57.

⁴⁵ DPV, XXIII, p. 23.

⁴⁶ Ivi, p. 190.

⁴⁷ Ivi, p. 291.

⁴⁸ J. Lecourt, *La philosophie de Jacques le Fataliste*, in «Recherches sur Diderot et l'*Encyclopédie*», XXVI, 1999, p. 138.

⁴⁹ Sulla ricezione di Leibniz in Diderot, e sulla *Théodicée* in particolare, cfr. F. Marchal, *La culture de Diderot*, Paris 1999, pp. 328-330. Si noti che, anche in questo caso, Diderot riprende il pensiero altrui per deformato e riformarlo di nuovo – fedele quasi all'*ex nihilo nihil* della filosofia delle origini. Questo, come già notava F. Venturi, è il *modus agendi* di tutto il filosofare diderotiano, basti pensare solamente all'*Essai sur le mérite et la vertu* e all'*Encyclopédie* che altro non sono se non originali e geniali riscritture. Cfr. F. Venturi, *Giovinanza di Diderot (1713-1753)*, Palermo 1988, pp. 54-55.

JACQUES: Chercher un tremblement de terre qui ne pouvait se faire sans eux; être écrasés, engloutis, brûlés, comme il était écrit là-haut⁵⁰.

Il terremoto di Lisbona è per Diderot questione di fatalismo – tutto è scritto nel «grand rouleau» che sta «là-haut» –, e di un fatalismo che è quello proprio ai maomettani e agli spinozisti – a quei pigri, cioè, che non evitano le catastrofi poiché le considerano inevitabili –: il sisma, ironicamente, può infatti avvenire solo quando ognuno ha preso, quasi volontariamente, la sua posizione nel dramma. Il *tremblement de terre* non si esaurisce però sul piano della necessità naturale: le vicende di Frère Jean e Père Ange sono infatti luogo di origine di una narrazione altrettanto necessaria. Non vi è «histoire des amours de Jacques», tema principale della discussione tra il Maître e il suo compagno, se viene meno il racconto di uno solo degli anelli intermedi che li hanno resi possibili: la digressione⁵¹ non si pone allora alternativa alla trama principale dell'opera, venendo invece a costituirla. Tutto ciò è confermato poche pagine oltre la vicenda di Jean, quando il Maître pretendendo che la storia degli amori di Jacques sia portata a compimento in fretta, ottiene solo di ascoltare una narrazione incomprensibile perché indipendente dai processi che l'hanno resa possibile. Il «saute, saute par-dessus tout cela» che esclama il Maître conduce a un impasse che, sostiene Jacques, può essere superata solo a patto «que nous reviendrons sur nos pas». Del resto, «il est écrit-ici bas que chi va piano va sano»⁵². Non esistono, narrativamente, fatti isolati che possano essere detti al di fuori della causalità che tutto coinvolge, come mostra, poco dopo l'incipit del testo, la dichiarazione di poetica di Jacques: ogni cosa deve essere raccontata insieme a ogni altra dato che tutti i fatti «se tiennent ni plus ni moins que les chaînons d'une gourmette»⁵³.

Per Diderot Lisbona non è allora più il luogo dell'indagine sulla sostenibilità della teoria leibniziana del migliore dei mondi possibili⁵⁴: il passaggio dal *Fatum Christianum* a quello *Mahumetanum* indica infatti un'inversione di priorità. Se per Leibniz è la bontà di Dio a fondare l'ordine delle cose, garantendolo, per Diderot vale esattamente il contrario. La distanza tra le due posizioni può essere misurata richiamando, in parallelo, un passo della *Théodicée* e uno di *Jacques le fataliste*:

lorsqu'il nous assure que Dieu, parfaitement bon et sage, ayant soin de tout [...], notre confiance en luy doit estre entiere: de sorte que nous verrions, si nous estions

⁵⁰ DPV, XXIII, p. 64.

⁵¹ La vicenda di Jean sembra apparire digressiva allo stesso Jacques. In realtà però, in questo caso, Jacques non dà al Maître, come accade spesso, lezioni su come si debba ascoltare e su cosa si debba domandare affinché un racconto possa dipanarsi. Jacques non protesta, ma si mette a narrare, sottolineando così implicitamente come la storia di Jean non sia estranea alle sue vicende amorose. Cfr. DPV, XXIII, p. 60.

⁵² Ivi, pp. 96-97.

⁵³ Ivi, p. 24.

⁵⁴ Diderot cita la teoria leibniziana del migliore dei mondi possibili nella lettera a Sophie Volland del 20 Ottobre 1760.

capable de le comprendre, qu'il n'y a pas même moyen de souhaiter rien de meilleur (tant absolument que pour nous) que ce qu'il fait⁵⁵.

LE MAÎTRE: Mais en raisonnant à ta façon, il n'y a point de crime qu'on ne commit sans remords.

JACQUES: Ce que vous m'objectez là m'a plus d'une fois chiffonné la cervelle, mais avec tout cela, malgré que j'en aie, j'en reviens toujours au mot de mon capitaine: Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut. Savez vous, Monsieur, quelque moyen d'effacer cette écriture? Puis-je n'être pas moi? et étant moi, puis-je faire autrement que moi? Puis-je être moi en un autre? et depuis que je suis au monde, y a-t-il eu un seul instant où cela n'ait été vrai? Prêchez tant qu'il vous plaira, vos raisons seront peut-être bonnes, mais s'il est écrit en moi ou là-haut que je les trouverai mauvaises, que voulez vous que j'y fasse?⁵⁶

È così che Diderot, con Jacques e il suo capitano, può affermare che «la distinction d'un monde physique et d'un monde morale lui semblait vide de sens»⁵⁷.

Si è giunti allora a una conclusione: Diderot recupera il valore filosofico del dibattito sul terremoto di Lisbona, ma ne cambia radicalmente il senso. Mentre, come ho cercato di mostrare, Voltaire accetta lo stesso piano di discussione di Leibniz – quello che si fonda sul *Fatum Christianum* –, il *Philosophe* lo inverte, facendo del sisma del 1755 l'occasione per discutere, da *spinoziste*⁵⁸, non di *mal physique* e di teodicea, ma di fatalismo radicale e di narrazione. *Jacques* è pertanto – come ha sostenuto Y. Belaval – «un anti-*Candide*»⁵⁹.

Resta allora da domandarsi quale sia la causalità che Diderot pare associare metaforicamente a Lisbona e quale sia il modello narrativo che da essa trae origine.

4. *Ceci n'est point un roman*

«Un coup de feu au genou; et Dieu sait les bonnes et les mauvaises aventures amenées par ce coup de feu»⁶⁰. È così che iniziano le tortuose vicende degli amori di Jacques che, in un primo momento, lo conducono, ferito, nell'umile dimora di due contadini. Ascoltando il racconto del proprio compagno di viaggio, il Maître esclama, disgustato: «Ah malheureux! ah coquin... Infâme, je te vois arriver». Che Jacques sia arrivato a sedurre la donna che lo ha salvato, tradendo la fiducia del benefattore che lo ha accolto nella sua capanna? Tutto ciò non è

⁵⁵ W. Leibniz, *Essais de Théodicée*, cit., pp. 30-31.

⁵⁶ DPV, XXIII, p. 28.

⁵⁷ Ivi, p. 190 n.

⁵⁸ Su Diderot e Spinoza si veda l'articolo «Spinoziste» dell'*Encyclopédie*. Cfr. anche P. Vernière, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*, Paris 1954, II, pp. 555-611; J. Israel, *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750*, Oxford 2002.

⁵⁹ D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, a cura di Y. Belaval, Paris 1973, p. 30.

⁶⁰ DPV, XXIII, p. 24.

accaduto, ma se anche fosse avvenuto, la necessità delle cose lo avrebbe reso inevitabile, «et mon bienfaiteur eût été cocu»⁶¹ chiosa Jacques.

Je rêve à une chose – commenta il Maître –: c'est ton bienfaiteur eût été cocu parce qu'il était écrit là-haut; ou si cela était écrit là-haut parce que tu ferais cocu ton bienfaiteur?

JACQUES: Tous les deux étaient écrits l'un a côté de l'autre. Tout à été écrit à la fois⁶².

Diderot introduce così la questione della causalità in un mondo che ha i caratteri propri di un *fatum à la Spinoza* ed è regolato da una «nécessité aveugle»: non si tratta infatti di stabilire un rapporto di priorità – temporale e logica – che associ a una causa un effetto. Il fato non è differente dal suo mostrarsi fenomenologicamente e non vi è alcun progetto che preceda gli eventi e li giustifichi: si è cornuti perché sta scritto che sarà così, ma sta scritto che sarà così perché accade che si sia cornuti. La necessità delle cose sta pertanto nelle cose stesse, nel loro reciproco intersecarsi: come ha sostenuto P. Chartier, quella di Jacques è una «causalité complexe, à la fois différencié et englobante, qui inclut sans reste l'homme dans la nature»⁶³. Si tratta, occorre notarlo, di una causalità che corrisponde a una temporalità catastrofica: ogni evento determina ciascun altro, venendo, allo stesso tempo, determinato. È così che l'arbitrio di Jacques e del Maître, del lettore e del narratore di carta è sempre affermato ma mai possibile⁶⁴: ciò che resta è solamente la libertà che nasce dalla consapevolezza della propria radicale determinatezza⁶⁵.

La temporalità di *Jacques le fataliste* è allora quella di Lisbona: la vicenda di Frère Jean e Père Ange assume il ruolo di metafora di tutta la narrazione. Se tutto esiste nel presente è perché pure ogni parola è già azione: il piano del racconto non è differente da quello del viaggio di Jacques e del Maître, ma tutto esiste all'altezza di un istante catastrofico ed eternamente mutevole. In questo senso, come si era ipotizzato, causalità drammatica e causalità naturale si confondono: le parole di Jacques sul dolore che si prova a seguito di una ferita al ginocchio – «je ne crois pas qu'il y ait de blessure plus cruelle que celle du genou»⁶⁶ – si mutano in ferita al ginocchio del Maître. È così che, commenta Jacques, «l'histoire de mon genou [...] est devenu la vôtre par votre chute»⁶⁷.

Che il tempo catastrofico di Lisbona sia metaforicamente quello della narrazione in *Jacques*, è testimoniato dal fatto che, come già ho ricordato, «tout –

⁶¹ Ivi, p. 28.

⁶² *Ibid.*

⁶³ P. Chartier, *Le pouvoir des fables ou la vérité selon Jacques*, in «Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie», XXX, 2001, p. 51. Per dare la misura di quanto Jacques sia un «anti-Candide» nel concepire la causalità cfr. la voce *Chaîne des événements* del *Dictionnaire philosophique* di Voltaire.

⁶⁴ Cfr., ad esempio, DPV, XXIII, p. 24; p. 26; p. 37; p. 43.

⁶⁵ Già notava J. Scherer: «En réalité, le fatalisme de bazar qu'arbore Jacques n'est destiné qu'à faire ressortir sa liberté» (*Le Cardinal et l'Orang-outang*, Paris 1972, p. 177).

⁶⁶ DPV, XXIII, p. 25.

⁶⁷ Ivi, p. 39.

l'avvenimento e la sua necessità – est écrit à la fois». Ciò richiama implicitamente il modo stesso della conoscenza: «Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité; mais il existe en entier et *tout à la fois*: l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression»⁶⁸. Poco prima aveva infatti commentato Diderot:

autre chose est l'état de notre âme; autre chose le compte que nous en rendons, soit à nous-mêmes, soit aux autres: autre chose la sensation totale et instantanée de cet état; autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, le manifester et nous faire entendre⁶⁹.

Il *tableau* dell'anima, che giudica e pensa mentre sente e desidera⁷⁰, esiste pertanto istantaneamente nella sua interezza. Ciò non significa però che l'uomo ne abbia una conoscenza altrettanto immediata ed esatta: è piuttosto un'attenzione successiva, fondata su una pratica analitica, a permettere a ciascuno di comprendere le proprie idee, cercando poi di comunicarle agli altri. Tutto questo non toglie però che l'idea esista prioritariamente nell'istante e che la sua natura più propria sia inscindibile da tale istantaneità. È per questo che conoscere diviene per Diderot il tentativo, spesso ironicamente fallimentare – «un paradoxe n'est pas toujours une fausseté»⁷¹, commenta Jacques –, di riprodurre nel tempo e attraverso la parola l'immediatezza del *tableau* dell'anima di ciascuno. Affinché ciò accada la parola stessa deve trasformarsi in immagine, facendosi espressione della radicale istantaneità della conoscenza umana e divenendo un «hiéroglyphe subtil⁷²».

È da questa prospettiva che si può comprendere quale sia il ruolo della scrittura in *Jacques*: da un lato essa è infatti la forma della causalità del reale, dall'altro quello della sua conoscenza.

In tutto ciò Jacques si rivela autenticamente spinozista, così come ha mostrato Y. Citton⁷³ recuperando la lettura dell'*Ethica* di L. Vinciguerra⁷⁴. Spinoza, nel II postulato alla proposizione XIII della seconda parte della sua opera commenta: «Individuorum, ex quibus Corpus humanum componitur, quaedam fluida, quaedam mollia, et quaedam denique dura sunt». In relazione a quanto siano dure, fluide o molli le parti del corpo umano, queste incidono pertanto più o meno i corpi altrui: l'identità di ognuno non è altro allora che

⁶⁸ DPV, IV, p. 161.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ivi*, p. 162.

⁷¹ DPV, XXIII, p. 74.

⁷² DPV, IV, p. 171. Cfr. J. Doolittle, *Hieroglyph and Emblem in Diderot's* Lettre sur Les Sourds et Muets, in «Diderot Studies», II, 1953, pp. 148-167; K. Tunstall, *Hieroglyph and Device in Diderot's* Lettre sur Les Sourds et Muets, in «Diderot Studies», XXVIII, 2000, pp. 161-172.

⁷³ Y. Citton, Jacques le fataliste: *une ontologie spinoziste de l'écriture pluraliste*, in «Archives de philosophie», I, 2008, pp. 77-93. Citton si discosta però dalla lettura proposta qui perché ritiene un corpo sia più libero quanto più incida gli altri corpi. Tale lettura non rende conto dell'infinità causalità reciproca di *Jacques*.

⁷⁴ Cfr. L. Vinciguerra, *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination*, Paris, 2005. Si veda in particolare la quarta sezione del saggio.

il risultato dell'infinita – allo stesso tempo attiva e passiva – interazione tra il vivente. È così che, commenta Vinciguerra, «toute affection comporte des traces [*vestigia*], et qu'alors la constitution d'un corps, en tant qu'affection, n'est jamais que le résultat de ce que toutes ses traces (innées et acquises) ont fait de lui»⁷⁵.

Ciò che si è e ciò che si fa è allora il risultato di ogni vicenda, di ogni possibile interazione: «le destin, pour Jacques, était tout ce qui le touchait ou l'approchait, son cheval, son maître, un moine, un chien, une femme, un mulet, une corneille»⁷⁶. Ciascuno, allo stesso tempo libero e determinato, non può impedirsi «de rire et de pleurer» per ciò che avviene, riconoscendosi però «un sot»:

j'ai pris le parti – afferma Jacques – d'être comme je suis, et j'ai vu, en y pensant un peu, que cela revenait presque au même, en ajoutant qu'importe comme on soit? C'est une autre résignation plus facile et plus commode.

LE MAÎTRE: Pour plus commode, c'est sûr⁷⁷.

«Une autre résignation», «plus commode» ma forse non «plus facile» poiché non più stoica, ma tutta terrena e disposta a vivere la paradossale condizione umana.

Vi è però un elemento ulteriore da notare: l'incontro vicendevole tra corpi lascia tracce e segni, avvenendo già nella forma propria alla scrittura. Il «grand rouleau» sul quale tutto è scritto e che esiste «là-haut», ma alle volte anche «ici-bas»⁷⁸, non ha pertanto niente di divino, tanto che del suo autore non si sa alcunché:

Et qui est-ce qui a fait le grand rouleau où tout est écrit? Un capitaine, ami de mon capitaine, aurait bien donné un petit écu pour le savoir; lui, n'aurait pas donné une obole, ni moi non plus, car à quoi cela me servirait-il? En éviterais-je pour cela le trou où je dois m'aller casser le cou?⁷⁹

Se la natura del «grand rouleau» è quella di essere scritto «tout à la fois», in quel tempo istantaneo e catastrofico nel quale tutto ciò che si descrive accade, si potrebbe allora sostenere che esso assomigli molto ai corpi viventi – sintesi in atto di tracce e riscritture –, al romanzo e a *Jacques le fataliste* in particolare⁸⁰: a quel tentativo, cioè, di descrivere l'istante nel tempo, facendosi ironicamente carico della catastrofe.

In questa prospettiva si può tentare di chiarire per quale ragione Diderot, nella sua opera, si interroghi costantemente sul romanzo e sulle sue possibilità conoscitive⁸¹:

⁷⁵ Ivi, pp. 130-131.

⁷⁶ DPV, XXIII, p. 50.

⁷⁷ Ivi, p. 101.

⁷⁸ Ivi, p. 97.

⁷⁹ Ivi, p. 34.

⁸⁰ Cfr. P. Chartier, *Le pouvoir des fables*, cit., p. 63.

⁸¹ Ivi, pp. 47-64.

il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable⁸².

Se *Jacques* non è del tutto una *fable*, nemmeno è totalmente racconto vero: «théorie concrète du roman»⁸³, l'opera diderotiana cerca di definire ruolo e statuto del romanzo stesso.

Fin dalle prime pagine del testo, Diderot indica quali siano i modelli di racconto che gli paiono insostenibili:

Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais il seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai⁸⁴.

«Qu'il est facile de faire des contes!»⁸⁵: è sufficiente, ritiene Diderot, lasciare spazio alla propria fantasia sregolata per trasformare ogni storia in un «roman romanesque»⁸⁶, un susseguirsi – come il *Cleveland* de l'abbé Prevost⁸⁷ – di trame arbitrarie e di nessi forzati: «par un roman – sostiene il *Philosophe* ne *L'Éloge de Richardson* –, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles»⁸⁸. Ma, scrive Diderot, *Jacques* «n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore»⁸⁹. L'obiettivo del testo è allora giungere alla verità, ma a una verità che non sia «froide, commune et plate»: «s'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine»⁹⁰. Occorre cioè concretare «l'analogie de la vérité et de la fiction»⁹¹, realizzando un romanzo non romanzesco: «je n'aime pas le roman à moins que ce ne soit ceux de Richardson. [...] Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli. Ainsi, je ne ferai jamais revenir frère Jean de Lisbonne»⁹².

⁸² DPV, XXIII, p. 35.

⁸³ D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, a cura di Y. Belaval, Paris 1973, p. 13.

⁸⁴ DPV, XXIII, pp. 24-25.

⁸⁵ Ivi, p. 25. Sul valore delle *fables* e dei *contes*, come inganno e costruzione artificiosa cfr., ad esempio, Ivi, p. 58; p. 81; p. 246.

⁸⁶ Cfr. P. Chartier, *Le pouvoir des fables*, cit., p. 55.

⁸⁷ DPV, XXIII, p. 56.

⁸⁸ DPV, XIII, p. 192.

⁸⁹ DPV, XXIII, p. 58.

⁹⁰ Ivi, p. 56.

⁹¹ DPV, X, p. 361.

⁹² DPV, XXIII, p. 246.

Ci si può chiedere allora quale sia il modo in cui lo scrittore inglese combini *fable* e *vérité* per dare origine a una forma di narrazione adeguata. *L'Éloge de Richardson* – riecheggiando la poetica di Aristotele⁹³ – offre una risposta:

O Richardson! j'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges et que ton roman est plein de vérités. L'histoire peint quelques individus, tu peins l'espèce humaine: l'histoire attribue à quelques individus ce qu'ils n'ont ni dit, ni fait; tout ce que tu attribues à l'homme, il l'a dit et fait: l'histoire n'embrasse qu'une portion de la durée, qu'un point de la surface du globe; tu as embrassé tous les lieux et tous les temps. Le cœur humain qui a été, est et sera toujours le même, est le modèle d'après lequel tu copies. Si l'on appliquait au meilleur historien une critique sévère, y en a-t-il aucun qui la soutînt comme toi? Sous ce point de vue j'oserai dire que souvent l'histoire est un mauvais roman, et que le roman, comme tu l'as fait, est une bonne histoire. O peintre de la nature! c'est toi qui ne mens jamais⁹⁴.

Il romanzo non romanzesco è allora quello che combina universale e particolare, realizzando il primo all'altezza del secondo. Non propriamente *fable* né *vérité*, è il tentativo tutto umano di riprodurre nel tempo l'istantaneo *tableau* dell'anima di ciascuno. Il romanzo, non distinguendo *style* e *chose*⁹⁵ di un'idea, si fa luogo filosofico adeguato alla temporalità che metaforicamente nasce da Lisbona: non è un caso che, nell'argomentazione diderotiana, Richardson come modello narrativo conduca con sé, per analogia⁹⁶, proprio la vicenda di frère Jean. Il sisma del 1755 impone infatti la necessità di dar forma a un sapere catastrofico – una vera e propria filosofia della catastrofe che nasce dalla catastrofe stessa – che non faccia più dell'eternità il proprio punto di vista: ogni tentativo di conoscere muta infatti pure il conoscere stesso.

«Et qu'allai-ils faire à Lisbonne?» – occorre domandarsi di nuovo con il Maître – «chercher un tremblement de terre» che, confondendo catastrofe naturale e teatrale, inventando metaforicamente una nuova temporalità, offra lo spazio per una conoscenza tutta umana: quella che si fonda sulla capacità dell'immaginazione – «la qualité sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme»⁹⁷ – di realizzare l'universale nel particolare. Quella che, «faute de savoir ce qui écrit là-haut», non può che affidarsi a una ragione che, limitata e spesso inadeguata, si confonde con la fantasia: «c'est que [...] on suit sa fantaisie qu'on appelle raison,

⁹³ Aristotele, *Poet.*, 1451a35-1541b 10. Cfr. E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano 2001, pp. 163-174.

⁹⁴ DPV, XIII, pp. 201-202.

⁹⁵ «Je ne conçois pas comment on peut ôter au style sans ôter à la chose» – esclama Diderot nel *Sur Térence*, in DPV, XIII, p. 461. Cfr. A. Denneys-Tunney, *La critique de la métaphysique dans Les Bijoux indiscrets et Jacques le Fataliste de Diderot*, in «Recherches sur Diderot et l'*Encyclopédie*», XXVI, 1999, p. 151.

⁹⁶ Sulla fondazione analogica della conoscenza, cfr. DPV, XVII, p. 101; p. 109; A.B. MAURSETH, *La règle des trois: l'analogie dans Le rêve de d'Alembert*, in «Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*», XXXIV, 2003, pp. 165-183.

⁹⁷ DPV, X, p. 359.

ou sa raison qui n'est souvent qu'une dangereuse fantaisie qui tourne tantôt bien, tantôt male»⁹⁸.

Matteo Marcheschi
Scuola Internazionale di Alti Studi in Scienze della Cultura
Fondazione Collegio San Carlo di Modena
✉ marcheschimatteo@gmail.com

⁹⁸ DPV, XXIII, p. 33.