

Articoli/4

Diderot drammaturgo

Dal *Fils naturel* a *Est-il bon? Est-il méchant?**

Paolo Quintili  0000-0002-4248-298X

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 11/08/2022. Accettato il 23/05/2023.

DIDEROT AS A PLAYWRIGHT. FROM *FILS NATUREL* TO *EST-IL BON? EST-IL MÉCHANT?*

Diderot's dramaturgy, with the model of the *Drame bourgeois*, as it is known, marks a turning point in the history of theatre and philosophical ideas about theatre. Central to his early works is his interest in pantomime as a non-minor genre. With the writings of 1757-1758 around the two *pièces* (*Le Fils naturel* and *Le Père de famille*) – but not with the *pièces* themselves – Diderotian dramaturgy advances a new ideal of the “stage” that moves from a theatre of characters to a theatre of conditions/actions, causally linked to the principles of vitalistic materialism that is its premise. The first point to be analyzed is the theoretical disconnect between the intentions expressed – in the writings accompanying the two works: the *Entretiens sur Le Fils naturel* and the *De la poésie dramatique* – and the artistic realizations, of little or no interest. The second point to be investigated is the aesthetic leap made by Diderot, more than twenty years later, with the composition of his last play, the posthumous *Diversissement domestique: Est-il bon? Est-il méchant? ou L'Officieux Persifleur, ou Celui qui les sert tous et qui n'en contente aucun* (1781). Here, the *Philosophe* partially realises the theoretical propositions expressed in his writings on the theatre, and in particular the theses advanced in the famous *Paradoxe sur le comédien* (also posthumous), elaborated in the intermediate period (1769-1777). Diderot finally succeeds in developing a new model of *bourgeois* drama, based on the *critical sensibility of the present*, with which he confirms the theatrical and dialogical vocation of his philosophy, building, for the theatre itself, an innovative conceptual apparatus based on the *realism* of conditions and on the variety/contrast of *sensitivities* in the intrigue.

illis feminae, simulque viri, animas & corpora substituunt
Tertulliano, in *Enc.* XI, 828b (voce «Pantomime»)

1. Le nuove vie del realismo a teatro: storico, divertente e fantastico. La pantomima

La drammaturgia di Diderot, fin dai primi scritti, è orientata, nelle sue grandi linee, sulla originale rivalutazione della pantomima come genere teatrale

* Questo saggio è parte di un più ampio lavoro *in fieri* di *Introduzione alle Opere estetiche, teatrali e politiche* di Diderot, a cura di G. D'Antuono, M. Modica e P. Quintili (Milano 2023), che farà seguito alle *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto (Milano 2019) e a *I Salons*, edizione integrale a cura di M. Mazzocut-Mis, con i *Saggi sulla pittura* e i *Pensieri sparsi*, a cura di M. Modica (Milano 2021).

non-minore¹. L'utilità e il valore della pantomima a teatro consiste nel riallacciare in modo organico la parte corporea del lavoro attoriale con la semantica e l'espressione delle *passions de l'âme*. L'esterno dell'azione attoriale e l'interno dell'intenzione autoriale trovano nuova sintesi, *attraverso lo sguardo dello spettatore*. Diderot spettatore di teatro, nei loggioni, gioca il ruolo dell'*insensé*, si tappa le orecchie e guarda lo svolgersi della scena, per meglio giudicare dell'efficacia *realistica* del gioco degli attori:

Il termine di rappresentazione (*jeu*) che è proprio del teatro (...) mi ricorda un'esperienza che ho fatto talvolta e da cui ho tratto più lumi sui movimenti e sui gesti che da tutte le letture del mondo. Un tempo frequentavo molto gli spettacoli e sapevo a memoria la maggior parte delle nostre migliori opere teatrali. I giorni in cui mi proponevo un esame dei movimenti e del gesto, andavo ai palchi di terz'ordine: perché più ero lontano dagli attori, migliore era la posizione. Appena si alzava il sipario, e veniva il momento in cui tutti gli altri spettatori si disponevano ad ascoltare, io mi mettevo le dita nelle orecchie, non senza un po' di stupore da parte di quelli che mi circondavano che non mi capivano e mi guardavano quasi come fossi un dissennato che andava a teatro per non ascoltare. Non mi imbarazzava molto il loro giudizio e mi tenevo ostinatamente le orecchie tappate, fintanto che l'azione e la recitazione dell'attore mi sembravano concordi con il discorso come lo ricordavo. Ascoltavo solo quando ero confuso dai gesti, o quando credevo di esserlo. Ah! Signore, sono davvero pochi attori in grado di sostenere una tale prova².

La «prova» verrà reiterata più tardi, dopo la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), negli scritti attorno alle *pièces*, e si tratterà di nuovo della questione del *realismo*, giocata ancora sul terreno del personaggio e della sua credibilità/verità sulla scena, in nome del primato estetico (aristotelico) dell'*azione* sulla declamazione³. A questo argomento, Herbert Dieckmann, primo editore delle *Ceuvres* di Diderot, ha dedicato pagine ancora oggi insuperate⁴. Possiamo dunque reperire

¹ Gli studi sono numerosi: M. Bozovic, *Diderot on Nature and Pantomime*, «The European Legacy. Toward New Paradigms», 23, 2018(6), pp. 643-657; i lavori fondamentali di M. Maz-zocut-Mis, *Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese*, «Acting Archive Review», 5, 2013; Ead., *L'arte del gesto: Diderot e il ruolo della pantomima nella recitazione*, «*Historia Philosophica*», 12, 2014, pp. 75-85; Ead., *Tableaux vivants. Da Diderot a Jeff Wall*, «*Aisthesis*», 11(2), 2018, pp. 101-113; H. Ida, *La "pantomime" selon Diderot. Le geste et la démonstration morale*, «*Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*», 27, 1999, pp. 25-42. URL : <http://journals.openedition.org/rde/871>. Sul *Nipote di Rameau*, modello di «pantomima morale»: M. Hobson, *Pantomime, spasme et parataxe: «Le Neveu de Rameau»*, «*Revue de Métaphysique et de Morale*», 2, 1984, pp. 197-213.

² D. Diderot, *Lettera sui sordi e muti ad uso di color oche sentono e parlano*, trad. it. di V. Sperotto, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano 2019, pp. 313-315.

³ È utile ricordare le pagine celebri della *Poetica*, 6, 1448b, 21-31, in *Opere*, vol. X, a cura di M. Valgimigli, Roma-Bari 1984, pp. 203 sgg.

⁴ H. Dieckmann, *Il realismo di Diderot*, trad. it. di A. Paszkovski e P. Casini, Roma-Bari 1972, cap. 2 («Il tema dell'attore nel pensiero di Diderot»), pp. 40-41: «Soffermiamoci un momento sulla pantomima: nel progetto di teatro tracciato da Diderot non è più un accessorio; il suo impiego non è più limitato a un preludio o accompagnamento del discorso, né è più destinato a riempire brevi intervalli fra due discorsi. Al contrario, si unisce al discorso come elemento autonomo, talvolta addirittura lo sovrasta, poiché è l'azione per eccellenza. È presente allo

nella pantomima il nucleo primigenio dell'esigenza diderotiana di *realismo* sulla scena che, secondo la poetica diderotiana, in una narrazione, può essere di tre tipi: «fantastico», «divertente» (comico) o «storico». Occorre, al riguardo, ricordare la distinzione posta da Diderot tra questi tre tipi di racconto, i cui stilemi si riflettono senz'altro sul discorso attorno all'azione teatrale. Ne *I due amici di Bourbonne* (1770) la narrazione termina con una discussione metanarrativa tra autore e lettore sui tre generi del narrare:

E poi ci sono tre specie di racconti. – Ve ne sono ben di più, mi direte voi. – Alla buon'ora... Ma io distinguo il racconto alla maniera di Omero, di Virgilio, del Tasso, e lo chiamo il racconto meraviglioso. La natura, in questo racconto, è esagerata; la verità è ipotetica [...]. C'è poi il racconto divertente, alla maniera di La Fontaine, di Vergier, dell'Ariosto, di Hamilton; dove il narratore non si propone né l'imitazione della natura, né la verità, né l'illusione; si slancia negli spazi immaginari. Dite a quest'ultimo: Siate allegro, ingegnoso, vario, originale, persino stravagante, acconsento; ma seducetemi con i particolari [...]. C'è infine il racconto storico, tale quale è scritto nelle novelle di Scarron, di Cervantes, ecc. – Al diavolo il racconto e il narratore storico! È un mentitore piatto e freddo. – Sì, se non conosce il suo mestiere. Quest'ultimo si propone di ingannarvi, è seduto nell'angolo del vostro focolare; ha per oggetto la verità rigorosa; vuole essere creduto: vuole interessare, colpire, trascinare, commuovere, far tremare la pelle e versare le lacrime...⁵.

La pantomima è come un quadro (*tableau vivant*) o una statua, e infine una recitazione (*jeu*) d'attore. A dispetto delle differenze stilistiche, tra racconto e scena teatrale (e pittura e scultura), il carattere sempre reale o realistico che le tre specie di «racconto» hanno in comune, si conferma nella pratica di scrittura che Diderot attua nei suoi *contes* e romanzi, come nelle *pièces*, dove i primi due generi sono spesso assimilati (o assimilabili) al terzo, lo «storico»⁶. Anche quando Diderot narratore prende i toni del fantastico o del comico, non cessa mai di essere «storico», fedele cioè ad un'intenzione di verità o veridicità del narrare che è sottostante alla creazione del piano di lavoro narrativo⁷. Cosa analoga

spirito e alla mente dell'autore drammatico fin dal concepimento della sua opera, influisce sulla composizione come sulla rappresentazione, ne diviene parte integrante e darà colore al dramma. [...] La pantomima così come Diderot la concepisce, è composta dall'autore che è attore, o dall'attore che è autore. Aggiungiamo che questo nuovo personaggio deve inoltre saper diventare pittore».

⁵ D. Diderot, *I due amici di Bourbonne*, trad. it. a cura di P. Quintili, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, p. 1971.

⁶ *Ibidem*: «Un esempio, preso in prestito a un'altra arte, renderà forse più sensibile quello che voglio dire. Un pittore realizza sulla tela una testa; tutte le forme sono forti, grandi e regolari; è l'insieme più perfetto e più raro. Esaminandolo, io provo rispetto, ammirazione, spavento; ne cerco il modello nella natura e non lo trovo; a confronto, tutto è debole, piccolo e meschino. È una testa ideale, lo sento; me lo dico... Ma che l'artista mi faccia percepire, sulla fronte di quella testa, una leggera cicatrice, una verruca a una delle tempie, un taglio impercettibile sul labbro inferiore, e da ideale che era, all'istante la testa diventa un ritratto; un segno di vaiolo all'angolo dell'occhio o accanto al naso, e quel viso di donna non è più quello di Venere; è il ritratto di una delle mie vicine».

⁷ È il caso dei due romanzi orientali, «fantastici» e «comici», di gioventù: *Les Bijoux indiscrets* (1748) e, soprattutto, *Oiseau blanc, conte blue* (1749); cfr. D. Diderot, *I Gioielli indiscreti*, trad.

avviene o deve avvenire su una scena teatrale, in cui il primato del «vero», «*una leggera cicatrice, una verruca a una delle tempie, un taglio impercettibile sul labbro inferiore*» della «*testa*» ideale rappresentata, fa la differenza tra l'opera mediocre e quella riuscita. Il *Paradoxe sur le comédien*, come vedremo più avanti, si farà carico di esprimere questa convinzione profonda, attraverso la celebre tesi dell'assenza di sensibilità del *grand comédien*, finzione di vita costruita con mezzi realistici, *pendant* della passione estrema su scena resa con la freddezza assoluta dietro la scena, nel cervello (e con l'arte) del grande attore⁸.

Il carattere *intersettoriale* dei mezzi estetici, o sinestetici, atti a costruire e veicolare la realtà finzionale, sulla scia della lezione rinascimentale del paragone tra le arti (*ut pictura poesis*), rovesciato o articolato in diversi chiasmi (*ut poesis pictura; ut pictura dramatis persona* ecc.), emerge in diversi luoghi dell'opera diderotiana, non solamente quelli di natura «estetica»⁹. Diderot pretende che le arti dialoghino tra loro e si alimentino reciprocamente, ai fini di un potenziamento/arricchimento dell'esperienza umana in genere e della conoscenza. Egli stesso, nei *Salons*, realizza una sintesi ideale tra pittura, linguaggio letterario che la descrive, e poesia filosofica, nel caso magistrale della cosiddetta *Promenade Vernet*¹⁰. Dinanzi a un quadro di Claude Vernet, il discorso del critico d'arte rompe le barriere tra spettatore e opera, il primo entra narrativamente nella seconda e descrive al lettore, in una passeggiata fittizia, l'esperienza e il senso di quello che «accade» nello spazio pittorico dell'immagine. Questo spazio si trasforma in *tempo*; le immagini poetico-letterarie dilatano la temporalità dell'esperienza estetica, squarciano l'*ekphrasis* nello spazio/tempo nuovo della fantastica «passeggiata»¹¹. A teatro accadrà qualcosa di simile, *al rovescio*, per così dire. Lo spettatore ferma in un'immagine pittorica la temporalità della scena e cerca di comprenderla, senza tener conto delle parole, né della presenza

it. di P. Quintili, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti, Nota introduttiva*, pp. 1643-1653.

⁸ Mi permetto di rinviare al mio *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee. Con l'opera teatrale È buono? È malvagio? di Denis Diderot*, Milano 2021; cfr. D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, Paris 1988, pp. 357-358.

⁹ Oltre la *Lettera sui sordi e muti*, incentrata sulle sinestesie e le modalità di conoscenza inter-sensoriali, già la *Lettera sui ciechi* (1749) porta testimonianza di questo interesse; in *Opere filosofiche*, p. 239: «Allora potrebbe esistere anche una pittura per i ciechi, che si servisse della loro stessa pelle come tela. Queste idee sono così poco chimeriche, che non dubito che, se qualcuno vi tracciasse sulla mano la piccola bocca di M... la riconoscereste immediatamente».

¹⁰ D. Diderot, *La Promenade Vernet*, a cura di M. Modica, con un saggio su *Diderot critico d'arte*, Segrate 2000 [2002²].

¹¹ Cfr. D. Diderot, *I Salons* cit., come rileva bene la curatrice M. Mazzocut-Mis, in *Introduzione ai Salons*, p. XI: «I *Salons* rappresentano una risorsa inesauribile e preziosa per la loro capacità di potenziare la discussione sulla relazione tra le arti e moltiplicare, attraverso un'emplificazione caleidoscopica, il ruolo dell'*ekphrasis*. È proprio dai *Salons* che una rigenerata teoria delle immagini dovrebbe prendere le mosse»; da non dimenticare l'importante saggio di P. Szondi, *Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy*, «New Literary History», 11(2), 1980, pp. 323-343.

del pubblico, come una successione di *quadri viventi*, in movimento¹². Meglio riuscita è l'operazione, più simile alla vita è la scena, più è *vera*, reale.

2. Il discorso drammaturgico degli anni 1757-1759. Il materialismo e le due *pièces*

Diderot metterà a frutto la parte più importante della filosofia materialistica del vivente elaborata in gioventù, nella prima formulazione della sua poetica teatrale. Quali sono i principi di tale filosofia elaborata tra il 1746 (*Pensées philosophiques*) e il 1756 (tomo VII dell'*Encyclopédie*)? E quale relazione tali principi intrattengono con le idee teatrali espresse negli anni immediatamente successivi?¹³ Il pensiero filosofico di Diderot si sviluppa su un triplice asse:

1) Il passaggio dal giovanile deismo, ossia una «religione naturale»¹⁴ che fa a meno – anzi respinge più o meno implicitamente – i dogmi delle religioni (monoteiste) rivelate, in conflitto tra loro, a un *materialismo* di stampo epicureo-lucreziano, bagnato nelle nuove dottrine medico-biologiche delle scienze della vita nascenti (Maupertuis, Buffon, Bordeu, Ménéuret de Chambaud, Fouquet: Scuola di Montpellier ecc.)¹⁵.

2) Uno *scetticismo* metodologico di fondo che alimenta la ricerca incessante di nuovi fondamenti delle stesse scienze naturali e accompagna la maturazione del materialismo vitalistico delle *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754)¹⁶;

¹² Cfr. la ricca riflessione di M. Mazzocut-Mis, *Tableaux vivants. Da Diderot a Jeff Wall*, «Aisthesis», 11(2), 2018, pp. 101-113.

¹³ È un tema della drammaturgia diderotiana poco trattato dalla critica letteraria, che lo affronta per lo più a parte, isolato dal resto dell'opera, senza troppe preoccupazioni intorno alle sue radici filosofiche; cfr. L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari 2006; o il classico S. D'amico, *Storia del teatro drammatico*, 2 voll. Roma 2016. Poco diverso è il discorso nell'ambito degli studi sull'estetica diderotiana: A. M. Wilson, *Diderot. Sa vie son œuvre*, Paris 1995; J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris 1973; Y. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris 1950, fa eccezione, essendo centrato sullo studio del teatro e della «vocazione teatrale» di Diderot, e tratta a lungo della natura, dell'«imitazione della natura» a teatro, *senza però far parola del materialismo diderotiano*; cfr. p. 119: «Cette imitation authentique commande la composition. Il faut que l'œuvre soit semblable à la nature, soit elle-même une nature. Qu'est-ce à dire? Deux mots reviennent constamment sous la plume de Diderot: la nature est *une* et *liée*. Une œuvre ne sera viable que si elle est une et liée, à l'instar de la nature, une parce que liée, liée parce qu'une. 'Rien n'est beau sans unité; et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire, mais cela ne l'est pas' (XII, 80)».

¹⁴ Due opere sono fondamentali al riguardo: le *Pensées Philosophiques* (1746) e *De la suffisance de la religion naturelle* (1747), in *Cœuvres complètes*, éd. fr. H. Dieckmann-J. Proust- J. Varloot (sigla: DPV), II, Paris 1975.

¹⁵ Mi permetto di rinviare ai miei: *La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie. 1742-1782*, Paris 2001 [2016²], in particolare il chap. 2: «Le double spectacle du monde»; e *Matérialismes et Lumières. Philosophies de la vie, autour de Diderot et de quelques autres. 1706-1789*, Paris 2009 [2016²], chap. 2: «La raison sensible des médecins et des philosophes».

¹⁶ Cfr. V. Sperotto, *Diderot et le scepticisme: les promenades de la raison*, Paris 2023, chap. 8, pp. 323-347: «Science, métaphysique, matérialisme: thèmes sceptique émergents».

in particolare la visione «neo-spinozista»¹⁷ espressa da Diderot nell'aforisma 50 di quest'opera: il mondo è una sostanza unica, sensibile, vivente, composta di molecole organiche in dinamica relazione tra loro, dove tutto cambia ed è in incessante mutamento, ma il Tutto resta, primeggia e determina l'ordine e le funzioni delle parti. Tesi analoghe a quelle espresse dal *philosophe* all'articolo «Animale», (1751, in *Enc. I*, pp. 468a-474b), redatto in carcere a Vincennes (1749) e ispirato all'*Histoire Naturelle générale et particulière* (1749), fresco di stampa il primo volume, di Buffon¹⁸.

3) Una *filosofia dei rapporti*, come intrinseco correlato/conseguenza delle prime due acquisizioni¹⁹, filosofia espressa in ambito estetico già nel 1752 all'articolo «Bello», in cui Diderot espose la sua dottrina della bellezza *in genere* (non solo artistica) come «percezione di rapporti»²⁰. Il mondo è un'immensa ragnatela di *relazioni*, infinite, tra gli esseri, che nascono, passano e cambiano forma, e in cui il (d)io/ragno tessitore è il Tutto, collocato dappertutto e in nessun luogo.

Così, due anni dopo la redazione dei *Pensieri sull'Interpretazione della natura*, durante la messa a punto della pubblicazione del tomo VII (1756-57) dell'*Encyclopédie* – e poco prima dello scandalo del *De l'esprit* di Helvétius (1758), che causò la seconda censura e sospensione dell'*Encyclopédie* al tempo della *querelle*/rottura con Rousseau per l'articolo «Ginevra» di D'Alembert – Diderot si dedica alla concezione del *Fils naturel, ou les Épreuves de la vertu, comédie en cinq actes et en prose. Avec l'Histoire véritable de la pièce*, con gli annessi *Entretiens* (1757), che costituiscono appunto la «vera storia dell'opera». Sembra

¹⁷ Cfr. P. Vernière, *Spinoza dans la pensée française avant la Révolution*, Paris 1954, pp. 556-57; P.-F. Moreau, *Spinoza et le spinozisme*, Paris 2003 [2009³], pp. 113-114: «Le neospinozisme».

¹⁸ Cfr. D. Diderot, *Pensieri sull'interpretazione della natura*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti* cit., pp. 449-453: «Cosa impedirà alle parti elementari intelligenti e sensibili di allargare all'infinito l'ordine che costituisce la specie? Da questo deriva un'infinità di specie animali emerse da un primo animale, un'infinità di esseri emanati da un primo essere, un solo atto nella natura. Ma ciascun elemento perderà, accumulandosi e combinandosi, il suo piccolo grado di sentimento e di percezione? Per niente, dice il dottor Baumann. Queste qualità gli sono essenziali. Cosa accadrà dunque? Questo: di queste percezioni di elementi messi insieme e combinati, ne risulterà una percezione unica, proporzionata alla massa e alla disposizione; e questo sistema di percezione nel quale ciascun elemento avrà perduto memoria del sé e concorrerà a formare la coscienza del *tutto*, sarà l'anima dell'animale», con tutte le conseguenze «spinoziste» che ne derivano.

¹⁹ Cfr. P. Saint-Amand, *Diderot. Le labyrinthe de la relation*, Paris 1984, pp. 97-101: «Théâtre».

²⁰ *Enc. I*, p. 176a: «Entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons *beaux*, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme *beau* est le signe? Laquelle? il est évident, ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous *beaux*; dont la fréquence ou la rareté, si elle est susceptible de fréquence & de rareté, les rend plus ou moins *beaux*; dont l'absence les fait cesser d'être *beaux*; qui ne peut changer de nature, sans faire changer le beau d'espèce, & dont la qualité contraire rendrait les plus *beaux* désagréables & laids; celle en un mot par qui la *beauté* commence, augmente, varie à l'infini, décline, & disparaît: or il n'y a que la notion de *rappports* capable de ces effets. J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de *rappports*; & *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée»; cfr. l'ottima edizione italiana: D. Diderot, *Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, a cura di M. Modica, Gaeta 1996.

quasi che il *philosophe* sentisse addensarsi aria di tempesta attorno alla *Grande Œuvre* e in tale frangente riapre le porte al teatro, da protagonista stavolta, non più da semplice cultore/spettatore²¹.

Il «dossier» della polemica attorno al *Fils naturel* e le vicende storiche che la caratterizzano è assai ricco e ben noto e dunque non vi ci soffermeremo²². Riassumendone la sostanza, Diderot rielabora una trama goldoniana – la commedia *Il vero amico* (1750) –, che si presentava ai suoi occhi (non del tutto a ragione) come una forma di «farsa», per impiantarvi i propri schemi e idee sul teatro, al fine di elaborare un nuovo «genere serio», terzo, a metà strada («*genre moyen*»)²³ fra tragedia e commedia: il *drame bourgeois*, su cui sono corsi e corrono fiumi d'inchiostro²⁴. Importante, a nostro avviso, è mettere a fuoco i motivi di continuità tra il *materialismo vitalistico* diderotiano e la sua nuova (coeva) poetica del *drame bourgeois*, sulla scia di quanto rilevò a suo tempo (1950) Yvon Belaval sull'«estetica senza paradosso» di Diderot²⁵.

Anzitutto, c'è l'idea/modello della Natura *grande dame*, ricavata dal monumentale quadro dinamico dell'*Histoire naturelle* di Buffon e dalle indagini audaci di Maupertuis, sulla memoria fisica e lo psichismo della materia (*Vénus physique*, 1745; *Système de la nature*, 1751), rieste nella succitata pensée 50 dell'*Interpretation de la natura*. La natura è sì «una» e «connessa» (Belaval), ma, in più, è dotata, nelle sue intime parti, di *forza*, di *energia*, che continuamente ne

²¹ Cfr. la ricca ricostruzione biografica di Wilson, *Diderot.*, pp. 218-230.

²² Cfr. A.-M. Chouillet, *Dossier du "Fils naturel" et du "Père de famille"*, «Studies on Voltaire», 208, 1982, pp. 73-166, soprattutto le pp. 79-82 sull'accusa di plagio nei confronti di Goldoni (*Il vero amico*) e l'*Introduction* all'edizione critica pubblicata con J. Chouillet in *DPV*, vol. X (1989), pp. xi-xxiii e pp. 3-12; cfr. anche K. E. Tunstall, «Dossier», dans *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel*, éd. N. Cronk, Oxford 2000, pp. 211-324; dossier aggiornato da D. Smith, *Nouveaux apports au Dossier du "Fils naturel"*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 48, 2013, pp. 265-272; e G. Tocchini, *Pensare prima di scrivere. La battaglia critica sul "Fils naturel" di Diderot e la questione della "sentence"*, «Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale», 49, 2015, pp. 11-41.

²³ Cfr. D. Diderot, *Dorval e io, o dialoghi sul Figlio naturale*, in *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze 1980, p. 122: «In ogni oggetto morale si distinguono un centro e due estremi. Mi sembra dunque che, essendo ogni azione drammatica un oggetto morale, dovrebbero esserci un genere medio e due generi estremi. Questi ultimi li abbiamo; sono la commedia e la tragedia. Ma l'uomo non si trova sempre in stato di dolore o di gioia. C'è dunque un punto intermedio tra il genere comico e il genere tragico».

²⁴ *Supra*, note 13 e 22; Th. E. Braun, *From Marivaux to Diderot: Awareness of the Audience in the "Comédie", the "Comédie Larmoyante" and the "Drame"*, «Diderot Studies», 20, 1981, pp. 17-29; G. Goubier-Queffélec, *La mise en scène de la vertu sensible dans "Le Fils naturel" et les "Entretiens avec Dorval"*, «MaLiCE (Le Magazine des littératures & des cultures numériques)», 12, 2021, on-line: <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/mise-en-scene-vertu-sensible-dans-fils-naturel-entretiens-dorval>; P. Ranzini, «Il ventaglio» e il «tableau vivant». *Diderot e Goldoni*, in *Journée d'étude internationale: Le théâtre de Carlo Goldoni*, Paris 2014 (on-line: hal-01339775); M. Ruiz-Cano, *Le théâtre diderotien: pour une esthétique à fonction sociale*, «Anales de Filología Francesa», 21, 2013, pp. 351-364.

²⁵ *Supra*, nota 13, l'opera di Belaval, scritta nel contesto della polemica con D. Mornet, a proposito di un Diderot presunta vittima di incoerenze e di «paradossi», autore duplice ecc. rimane senz'altro un punto di riferimento essenziale per comprendere la genesi della drammaturgia filosofica di Diderot. Il limite di Belaval consiste nel non aver preso in debito conto il *materialismo* diderotiano.

sconvolgono l'«ordine», il quale non può perciò che essere (deve essere) transitorio. A questa concezione vitalista del «naturale» – mai statico, né convenzionale, ossia non ligio al «buon gusto», né rispettoso delle *bienséances* – si richiama la teoria diderotiana del dramma borghese, quando fa appello al ruolo delle «condizioni», nel definire la *verità* dell'intrigo e dei personaggi. Un teatro delle condizioni e delle relazioni. Non si tratta delle sole condizioni sociali, quanto piuttosto dei molteplici motori morali-vitali, sempre nascosti proprio *dentro e sotto* le apparenze sociali.

È questo riconoscimento del primato delle *forze relazionali* tra i personaggi e i loro «caratteri», a far saltare le delimitazioni classiche dei generi drammatici, come osserva Dorval, nel terzo Colloquio sul *Figlio naturale*, il passaggio più significativo:

IO. Ma allora quali saranno i soggetti di questo comico-serio che voi considerate come un nuovo tipo di genere drammatico? Nella natura umana ci sono al massimo una dozzina di caratteri veramente comici e grandiosamente tracciati. DORVAL. Lo credo. IO. Le piccole differenze che si incontrano nei caratteri degli uomini non possono essere manipolate felicemente come i caratteri decisi. DORVAL. Lo credo. Ma lo sapete che ne deriva?... Che a dirla in termini precisi, non si tratta tanto di rappresentare caratteri, quanto condizioni. Fino ad oggi nella commedia il carattere è stato l'oggetto principale, e la condizione solo un accessorio; bisogna che la condizione divenga oggi l'oggetto principale, e il carattere l'accessorio. È dal carattere che si derivava tutto l'intreccio. Si cercavano in generale le circostanze che lo facessero emergere, e si organizzavano queste circostanze. Invece la condizione, i suoi doveri, i suoi vantaggi, gli ostacoli che può incontrare devono servire di base all'opera. Mi sembra che questo terreno sia più fecondo, più ampio e più utile di quello dei caratteri. Per poco che il carattere sia insistito, uno spettatore può dirsi “non sono io”. Ma non può negare che la situazione che si rappresenta davanti a lui non sia la sua; non può disconoscere i suoi doveri. *Deve riconoscersi per forza in quel che sente*²⁶.

Le «condizioni», intese come *la rete determinante di rapporti*, di ogni genere, che co-involgono gli esseri umani in società (e fuori), con le loro sensibilità, sono l'equivalente normativo-sociale del dinamismo vitale della natura cui la società stessa, e l'uomo in essa, appartengono. Diderot non si stanca di ripeterlo: *le condizioni sono in perpetuo mutamento!* continua Dorval:

Pensate che si creano continuamente nuove condizioni. Pensate che niente forse ci è meno noto di esse, e che niente dovrebbe interessarci di più. Ciascuno di noi ha il suo stato nella società; ma abbiamo a che fare con uomini di tutte le categorie. Le condizioni! Quanti dettagli importanti! Quante azioni pubbliche e private! Quante verità sconosciute! Quante nuove situazioni si possono ricavare da questo terreno! E le condizioni non hanno tra loro gli stessi contrasti dei caratteri? E non potrà il poeta contrapporli? Ma questi soggetti non appartengono soltanto al genere serio. Diventeranno comici o tragici, secondo l'estro di colui che se ne impadronirà²⁷.

²⁶ Ivi, p. 134 (corsivi miei).

²⁷ Ivi, p. 135.

La *natura naturans* del *physique* agisce in massa e condiziona l'agire dell'individuo, piccola particella, *natura naturata* del grande Tutto sociale, sottomessa alle sue leggi senza distinzioni. E tale agire si ordina temporaneamente in una determinata figura transitoria (non del «carattere») ma del *moral*, ossia le relazioni sociali. La «virtù», a teatro, consiste nella «prova» sperimentale di quest'ordine di *forze figurative*, o ordinamento temporaneo che si mostra sulla scena nel modo il più reale possibile, il più vero. Il poeta drammatico, in tal senso, è un *physicien* della natura morale dell'uomo, perché sa cogliere le giuste condizioni *materiali* (cioè insieme psicologiche, caratteriali, sociali, storiche) del suo agire. In Diderot, drammaturgo del *naturel*, l'azione è e fa tutto; donde la sua predilezione (però più teorica che pratica) per Shakespeare, per la sua *energia* d'azione, barbara e selvaggia, che sconvolge i limiti dei «caratteri»²⁸.

C'è infine da notare, a proposito di *azione*, che Diderot, nel *Fils naturel*, mette alla prova per la prima volta quel gioco cangiante tra vita/realtà e finzione scenica, che sarà una caratteristica centrale delle sue opere letterarie. Il *Moi*, autore della commedia seria, introduce il lettore all'argomento della *pièce* con un cappello iniziale meta-teatrale, fingendo di raccontare una vicenda di cui è stato testimone, riferitagli dallo stesso protagonista, il «figlio naturale» Dorval. È quest'ultimo ad aver composto la commedia, dopo che la vicenda, soggetto della messa in scena, è già stata vissuta. È una sorta di operazione di memoria finzionale, volta alla conservazione di ciò che in realtà è inesorabilmente destinato a passare; una mistificazione (a fin di bene) per fornire una lezione di «virtù» al pubblico (...ou les épreuves de la vertu). È Dorval, infine, a mettere in scena la commedia seria, in una rappresentazione domestica scritta per rispettare le ultime volontà del padre (deuteragonista)²⁹. Il tutto si svolge dinanzi al *Moi*, autore e spettatore nascosto («[Dorval] mi sistemò in un angolo, di dove, senza essere visto, vidi e sentii ciò che si leggerà...»³⁰) di un'intenzionale operazione di riproduzione tecnica, «filmica», degli eventi vissuti³¹. Il dramma si svolge, così,

²⁸ Cfr. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe* cit., p. 227: «C'est en pleine mode shakespearienne que Diderot ébauche et reprend par deux fois son *Paradoxe sur le Comédien*. Et que retient-il de Shakespeare dont il se réclamait déjà dans le second des *Entretiens sur le Fils naturel*? (VII, 120) L'énergie de l'action».

²⁹ Cfr. D. Diderot, *Il figlio naturale*, in *Teatro e scritti sul teatro* cit., p. 36, parla Lysimond, il personaggio del padre: «Se tu volessi, questa potrebbe essere la morale di una commedia di cui una parte della nostra vita sarebbe l'argomento e che potremmo rappresentare tra noi». «Una commedia, padre!...». «Sì, figlio mio. Non si tratta certo di montare un palcoscenico, ma di conservare il ricordo di un avvenimento che ci commuove e riprodurlo come si svolse... Lo faremmo rivivere noi stessi, ogni anno, in questa casa, in questo salotto. Le cose che abbiamo dette, le ridiremmo. I tuoi figli farebbero altrettanto, e i loro, ed i loro discendenti. Ed io sopravviverei a me stesso e così converserei, da un'epoca all'altra, con tutti i miei nipoti...». E il padre conclude su un rinnovato paragone con la pittura, sancendo la superiorità del teatro: «Dorval, non pensi che un'opera che trasmettesse le vere nostre idee, i nostri veri sentimenti, i discorsi che abbiamo tenuto in una delle circostanze più importanti della nostra vita, varrebbe assai più dei ritratti di famiglia, che di noi mostrano solo un istante del nostro viso?».

³⁰ Ivi, p. 37.

³¹ Cfr. l'interessante chiave di lettura oggi di M. Escola, *Le cinéma des Lumières. Diderot, Deleuze, Eisenstein*, Milano 2022.

come un intermezzo tra due fittizie narrazioni reali, la terza delle quali sono i tre *Entretiens* dal titolo: *Dorval e io, o Dialoghi sul Figlio naturale*. Anche questo carattere metanarrativo o metateatrale della composizione – non ben rilevato dalla gran parte degli interpreti³² – è da ricondurre alla concezione materialistica di una Natura-Tutto in perpetuo movimento e trasformazione, fonte unica di *energia* e di *vita*, che non smette di riprodursi secondo un ordine non lineare, spezzando la continuità irreversibile del tempo³³.

Nel *Père de famille* (1758), che conobbe analoghe vicissitudini per le accuse di plagio dall'omonima *pièce* di Goldoni (*Il Padre di famiglia*, 1750), Diderot mette a punto con maggiore sistematicità i capisaldi della drammaturgia espressa nei *Colloqui sul Figlio naturale*; lo fa nel *Discorso sulla poesia drammatica* annesso al dramma. Ed è proprio in tale seconda prova che vanno cercate le ragioni di un solenne fiasco teatrale, correlato diretto di un successo drammaturgico teorico destinato a fare epoca.

3. I motivi filosofici di un (duplice) fiasco

Le Fils naturel – lo riconobbe lo stesso Diderot – è più un «romanzo» del teatro che un *drame bourgeois* vero e proprio da rappresentare sulla scena. Infatti, la prima esecuzione pubblica alla *Comédie*, nel 1771, ben quattordici anni dopo la pubblicazione in volume del testo, fu un tale fiasco che *Le Fils* non venne più messo in scena per oltre un secolo³⁴. *Il padre di famiglia*, l'anno successivo (1758), conobbe un effimero successo, legato per lo più all'appoggio politico ricevuto da Diderot dai suoi sostenitori, a corte e, più tardi, all'estero, alla corte di Napoli in particolare³⁵. Cosa rende questi due drammi un fiasco teatrale, a fronte della ricchezza di idee drammaturgiche nuove, espresse nei due scritti che li accompagnano?

Il *Discorso sulla poesia drammatica* si presenta nella forma di un trattatello di drammaturgia, nelle consuete libere vesti letterarie e dialogiche della

³² Belaval sembra non accorgersene; Jacques e Anne-Marie Chouillet neppure ne fanno cenno, *en passant* (DPV, X, pp. 15-17).

³³ Su questo tema ha molto insistito, a ragione, J. Chouillet, *Diderot poète de l'énergie*, Paris 1984: «Je vois point de limites à l'énergie de cette molécule inintelligible, et je ne sais pas pourquoi elle ne fait pas sauter l'homme jusqu'à la lune. Qu'est-ce qui limite son énergie?» (*Ré- futation d'Helvétius*, XI, 28); e in DPV, X, p. 5: «On parvient à la phase positive des *Entretiens*, et c'est là, croyons-nous, que Diderot fait réellement œuvre originale. Sa poétique du théâtre repose tout entière sur un concept qui est au centre de sa philosophie: l'énergie de la nature. Il existe en tout être une dose de cette énergie qui, le plus souvent, sommeille. Tantôt elle se manifeste sous forme d'inertie, de résistance, d'habitude, de servitude et de répétition. Tantôt elle se libère, et d'inerte, devient active. Il faut pour cela des circonstances exceptionnelles (les révolutions), des rencontres (celle du *Neveu de Rameau* par exemple, ou celle de Dorval) ou bien encore par des médiations. Le théâtre est une de ces médiations».

³⁴ Cfr. A. M. Chouillet, «Dossier du *Fils naturel* et du *Père de famille*», in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, pp. 150-166.

³⁵ Cfr. G. D'Antuono-P. Quintili, *Diderot en Italie. Avatars, masques, miroirs d'un philosophe*, Paris 2017, chap. 4.3: «*Le Père de famille* de Diderot parmi les maçons d'Antonio Jerocades» (pp. 152-155).

«Lettre à Monsieur Grimm». Il sommario iniziale, articolato in 22 capitoli, è un indice analitico degli argomenti, non sempre ripreso nelle diverse edizioni dell'opera. L'idea filosofica centrale del *Discours*, talora ridondante, ripetuta sotto innumerevoli abiti, è la *cura della verità dell'illusione drammatica*, un vero e proprio *leitmotiv* martellante, dai primi quattro capitoli, che trattano il tema della poetica delle condizioni e del dramma borghese («I. I generi drammatici»; «II. La commedia seria», «III. Un tipo di dramma morale»; «IV. Un tipo di dramma filosofico»), fino agli ultimi cinque, tra i quali spiccano il «XVIII. Dei costumi», una risposta alla condanna rousseauiana degli spettacoli teatrali, espressa nella celebre *Lettera a D'Alembert*, il «XXI. La pantomima» e il «XXII. Gli autori e i critici», sul tema della verità (ancora una volta) dei giudizi sull'opera, espressi dalle diverse prospettive, in cui quella del *pubblico* risulta essere la più equa.

Fu proprio il pubblico a sancire impietosamente l'insuccesso delle commedie serie di Diderot. Il motivo fondamentale stava anzitutto nell'*eccesso di cura* della verità nel copione, che nel *Padre di famiglia* si traduceva in intrecci improbabili di azioni e di dialoghi paralleli, con la conseguenza di risultare inintelligibile proprio nella costruzione delle condizioni che dovrebbero rendere realistiche le diverse figure teatrali, e il loro «stato»: il padre di famiglia, il figlio, la figlia, l'amante, il commendatore, l'amico fedele ecc. tutte figure molto cariche di passioni stereotipe, che appaiono artificiali allo spettatore, soprattutto per l'onnipresente tendenza alle lacrime – per la quale Il *Père* apparterrebbe piuttosto al genere della *comédie larmoyante* («commedia lacrimevole») alla Nivelles De la Chaussée, che a quello generale di *drame bourgeois* istituito (ma qui non praticato) dal *Discours*³⁶ – e all'azione dello «gettarsi ai piedi (o alle ginocchia) di», *pattern* scenografico reiterato che si fa talora ridicolo, quando ad es. nella scena X dell'atto IV o nella scena XII (ultima) dell'Atto 5, svelata la condizione della «giovane sconosciuta» Sophie, amante del figlio Saint-Albin, quale lontana nipote del padre di famiglia, tutti si gettano ai piedi di tutti, a turno. Diderot-autore, insomma, non è decisamente in grado di creare figure drammatiche *realistiche*, che dovrebbero emergere dalla rete di relazioni condizionanti, all'altezza delle esigenze espresse dal Diderot-drammaturgo nel *Discours de la poésie dramatique*. Quest'ultimo testo programmatico, allora, non potrà non apparire, al semplice lettore della commedia, una specie di *suppletivo teorico aggiunto*, surrogato dell'insufficiente realizzazione artistica del testo teatrale. Si tratta, infatti, di un testo più da leggere che da recitare, com'era il caso del *Figlio naturale*. Testo da leggere quale del resto *non è*, poiché l'intenzione di Diderot è di fare filosofia (morale), fare cioè «verità», attraverso la scena teatrale. E che cos'è questo «fare vero»? vien detto più volte:

Di che cosa ha bisogno il poeta? D'una natura brutale o coltivata, tranquilla o sconvolta? Preferirà la bellezza d'una luce pura e serena all'orrore d'una notte oscura, in cui il soffiare interrotto dei venti si mescola ad intervalli al mormorio sordo e continuo

³⁶ Cfr. L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett* cit., p. 128; e il classico G. Lanson, *Les origines du drame contemporain. Nivelles de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris 1903.

di un tuono lontano, e in cui vede il lampo illuminargli il cielo sul capo? Preferirà lo spettacolo d'un mare tranquillo, a quello dei flutti agitati? [...] *La poesia vuole qualcosa di enorme, di barbaro e di selvaggio*. È quando il furore della guerra civile o del fanatismo arma gli uomini di pugnale, e il sangue scorre a fiumi sulla terra che l'alloro di Apollo si agita e rinverdisce³⁷.

Ma dove si vede questo «qualcosa di enorme, di barbaro e di selvaggio» nel *Père de famille*? Le vicende vi si snodano in modo alquanto fiacco in termini di verosimiglianza, di «energia» delle passioni e di vivacità del loro «naturale»: ve ne sono assai poche, se non quelle *dichiarate* a parole. Il pubblico, dunque, s'annoia. La vicenda stessa è molto carica di dettagli e lascia infine campo libero al pregiudizio, alle aborrite *bienséances* che si volevano espungere dalle scene.

Seguiamo anzitutto la trama. Un padre di famiglia, il nobile Monsieur d'Orbesson, è preoccupato per le uscite notturne del figlio Saint-Albin, delle cui ragioni è all'oscuro, come lo sono tutti (sorella, zio, amici ecc.). In gran segreto, infatti, il figlio ha conosciuto e iniziato a frequentare Sophie, una giovane indigente ma *charmante*, descritta secondo gli stereotipi della donna angelica, silenziosa, dolce e remissiva, che ferisce il cuore del giovane il quale se ne innamora perdutamente. La vuole sposare. C'è qui un'eco delle vicende biografiche del giovane Diderot, che sposa contro il volere del padre la *lingère* analfabeta Antoinette Champion e vi riesce, malgrado tutto. Il cognato del padre di famiglia, il commendatore D'Auvilé, appena viene a sapere della «follia» del nipote, fa di tutto per allontanare dalla nobile famiglia la povera giovane «sconosciuta», mentre Saint-Albin addirittura si traveste da umile artigiano per starle vicino nello status sociale e poterla così conoscere e corteggiare. La sorella di Saint-Albin, Cécile con il suo spasimante Germeuil, figlio adottivo del padre di famiglia – che lo ha preso con sé dopo la morte del padre di lui, suo amico –, fanno di tutto, tra mistificazioni e colpi di scena – e i *coups de théâtre* sarebbero un'altra delle interdizioni necessarie alla buona riuscita del nuovo *genre sérieux* – per assicurare il trionfo del vero amore, quello cioè fondato sulla sola passione disinteressata e non sul rispetto delle convenzioni sociali e di classe.

Quando Saint-Albin viene infine a sapere delle intenzioni dello zio commendatore è travolto dall'ira e decide di rapire Sophie, senza riuscirci, in quanto Germeuil e Cécile hanno operato per mettere al riparo la giovane tanto dalle cattive intenzioni del commendatore quanto dalle furie passionali del fratello. Il *dénouement* è garantito da uno stratagemma del tutto coerente con i pregiudizi sociali dominanti, utili a garantire il lieto fine. Sophie si rivela essere proprio la nipote dell'odiato commendatore, figlia di un suo fratello caduto in disgrazia, che ha lasciato la moglie e Sophie in povertà estrema. Dopo la «rivelazione» inaudita (ma assai poco credibile) intorno alla nascita, il padre di famiglia si sente in condizioni di legittimare l'unione di Saint-Albin e Sophie, accettando così in famiglia la giovane, poiché questa, in realtà, pur povera, è appartenente

³⁷ D. Diderot, *Discorso sulla poesia drammatica*, in *Teatro e scritti sul teatro*, p. 294, cap. «XII. Le usanze» (corsivo mio).

allo stesso rango sociale del figlio. Altro che rottura delle convenzioni e critica dei pregiudizi sociali!

Il Padre di famiglia, come commedia seria, contravviene proprio alle condizioni basilari stabilite da Diderot per la buona riuscita del *drame bourgeois*; è tutto fuorché l'espressione – a livello appunto della rete delle «condizioni» in cui sono presi i personaggi e i loro caratteri – di quel «qualcosa di enorme, di barbaro e di selvaggio» richiesto al buon poeta drammatico. La *pièce* risulta perciò impoetica, sermoneggiante e, in ultima battuta, noiosa.

Analoghe osservazioni, anche più severe, potrebbero essere avanzate nel caso del *Figlio naturale*. Esiste una grave contraddizione interna tra il *sermone filosofico* – proposto negli *Entretiens* sullo stile del nuovo genere intermedio – e l'azione teatrale concreta. Insomma, il *Père* è un romanzo del teatro *nel* teatro, non un'opera d'arte teatrale vera e propria, che Diderot sembra voler lasciare, in futuro, alla realizzazione di un autore più abile di lui, come pure confessa nel fluire dei discorsi drammaturgici³⁸. Persino la famosa dottrina della rottura della quarta parete³⁹, nel *Discours*, è teorizzata ma non realizzata in nessuna delle scene o azioni del *Figlio naturale* o del *Padre di famiglia*.

4. Due tentativi meglio riusciti: il *Paradosso sull'attore e È buono? È malvagio?*

Si dovrà attendere dieci anni e la maturazione, con relativa riflessione, seguita al duplice fiasco, affinché Diderot raggiunga un certo equilibrio tra *discours* («sermone») e azione teatrale, anzitutto con il celebre *Paradoxe sur le comédien* (1769-1777, postumo) e infine con la commedia seria che lo segue di pochi anni (postuma), senz'altro la meglio riuscita dal punto di vista artistico: *Est-il bon? Est-il méchant?, ou L'Officieux Persifleur, ou Celui qui les sert tous et qui n'en contente aucun*, la cui ultima stesura risale al 1781⁴⁰.

³⁸ Ivi, p. 241, cap. «II. La commedia seria. [...] Gli obblighi e gli inconvenienti di una condizione non sono tutti della stessa importanza. Mi sembra che ci si possa dedicare ai principali, farne la base dell'opera e relegare il resto nei particolari. È quello che mi sono proposto nel *Padre di famiglia*, dove la sistemazione del figlio e della figlia sono i miei due perni principali. La situazione economica, la nascita, l'educazione, i doveri dei genitori verso i figli e dei figli verso i genitori, il matrimonio e il celibato, tutto ciò che attiene alla condizione di un padre di famiglia viene introdotto dal dialogo. *Che un altro segua questa via, e sia dotato del talento che mi manca, e vedrete cosa diverrà il suo dramma*» (corsivi miei). Mai affermazione è stata più sincera da parte del Diderot drammaturgo.

³⁹ Ivi, p. 272, cap. «XI. L'interesse. [...] Sia dunque che componiate, sia che recitate, fate conto che lo spettatore non esista. Immaginate sul limite del palcoscenico un gran muro che vi separi dalla platea; recitate come se il sipario non si fosse alzato».

⁴⁰ D. Diderot, *Est-il bon? Est-il méchant?*, éd. par J. Undank, in *DPV*, XXIII, 1981; édition présentée, établie et annotée par P. Frantz, Paris 2012; trad. it. *È buono? È malvagio? ossia L'Ufficioso Canzonatore, o Colui che li serve tutti e non ne accontenta nessuno*, in P. Quintili, *Filosofie a teatro* cit., pp. 221-299; anche in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro* cit., pp. 329-396 [traduzione basata sulla vecchia edizione Assezat-Tourneaux, vol. 8, Paris 1875].

La rivalutazione dell'importanza di questa terza commedia postuma, *divertissement domestique* redatto in più stesure tra il 1775 e la morte del *philosophe*, è cosa alquanto recente, dopo la pubblicazione nell'edizione critica nelle *Œuvres complètes* a cura di J. Undank⁴¹. Sono gli stessi anni della concezione del *Paradoxe*, in cui emerge con maggiore enfasi il nodo teorico centrale di entrambe le opere: la *sensibilità* in generale e quella dell'*attore* in particolare. Tema pressoché assente nelle due opere teoriche del 1757-58, il senso e la prassi della sensibilità sulla scena e, in generale, in rapporto alla *natura umana*, prende un'ampiezza di prospettive che consente al filosofo di mettere a frutto concretamente la riforma del teatro predicata al tempo delle prime *pièces*.

Il ruolo dell'attore, la sua prassi-sensibilità, diventano la nuova cura estetica che prende il posto ed estende l'astratta cura della «verità» al centro dell'attenzione del teorico del *drame bourgeois*, affidata a precetti di ordine formale riguardanti i generi drammatici. Il cuore dell'impresa è ora l'attore. L'ingiunzione un po' moralistica all'«essere vero» sulla scena, rivolto a tutti (poeta, attori, realizzatori, *troupe*), assume nel *Paradosso* i tratti concreti del saper maneggiare e declinare in modo adeguato la sensibilità, fisica e morale, dell'agente drammatico, ai fini di un *effetto* di verità. Essere vero, è compito anzitutto dell'attore, e significa saper *esserelapparire sensibile* alle passioni sottostanti il ruolo drammatico, incarnato sulla scena, nel modo adeguato alla produzione (con la ragione) della massima illusione drammatica possibile: la finzione (la menzogna) perfetta deve coincidere con la vita (la verità)⁴².

Su questo tema, la riflessione di Diderot s'inserisce a pieno titolo nel quadro dei grandi dibattiti teorici attorno al rinnovamento dell'arte drammatica verso la metà del Settecento, e sull'importanza dell'arte della recitazione (il *jeu d'acteur*) come parte integrante del valore proprio del teatro, visto anche sotto la prospettiva di una «scuola delle virtù», da Marivaux al giovane Beaumarchais⁴³.

⁴¹ Cfr. J. Undank, *The Open and Shut Case of "Est-il bon? Est-il méchant?"*, «Diderot Studies», 20, 1981, pp. 267-85; P. Chartier, *Est-il bon? Est-il confus?*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 42, 2007, pp. 45-57; M. Brot, *Quelques remarques sur "Est-il bon? Est-il méchant?"*, in «Le Monde Français du Dix-Huitième Siècle», 5(1), 2020: *Transposition(s) and Confrontation(s) in the British Isles, in France and Northern America (1688-1815)*, dirs. Pierre-François Peirano & Hélène Palma, DOI: 10.5206/mfds-ecfw.v5i1.10877.

⁴² Cfr. ora l'edizione D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di V. Sperotto e A. Tagliapietra, Roma 2022, *Introduzione* di A. Tagliapietra.

⁴³ La letteratura sull'argomento è vasta, menzioniamo qui qualche titolo utile dal punto di vista filosofico: N. Rizzoni, *Du "je" au jeu de l'acteur au XVIII^e siècle ou L'art du comédien par lui-même*, «L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales», 42, 2007, pp. 91-105; V. De Santis, *Maladies d'acteur. Théorie du jeu théâtral et littérature médicale au XVIII^e siècle*, «Revue Italienne d'études françaises», [En ligne], 4, 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/638> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.638>; S. Chaouche (éd.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris 2001, che fa riferimento a diversi testi dell'epoca, in particolare da segnalare, per la vicinanza a Diderot: L. Riccoboni, *Dell'Arte rappresentativa capitoli sei*, Londra 1728; Id., *Pensées sur la déclamation*, Paris 1738; e P. Rémond De Sainte-Albine, *Le comédien*, Paris 1747.

Le tesi del *Paradoxe* sono ben note. Il grande attore (*comédien*) è l'artista drammatico che «deve avere molta intelligenza e deve essere un osservatore freddo e calmo, di conseguenza esigo che abbia capacità di penetrazione e che sia privo di sensibilità, che possieda l'arte di imitare tutto o, ciò che è lo stesso, un'eguale attitudine di fronte a ogni sorta di caratteri e di ruoli. IL SECONDO. *Privo di sensibilità?* IL PRIMO. Assolutamente»⁴⁴. La menzogna (finzione), guidata dalla ragione, è il veicolo maestro della verità sulla scena, affidata all'opera del *grand comédien*⁴⁵.

La nozione di sensibilità va qui intesa in un duplice senso, dal quale emerge infine il «paradosso»⁴⁶. C'è anzitutto una sensibilità *morale*, recettiva, prodotto di una certa organizzazione fisica che la determina, diversa da individuo a individuo, per la quale in alcuni soggetti essa si configura come *compassione*, ossia la capacità di essere colpiti da un gran numero di percezioni all'«origine del fascio» (il cervello)⁴⁷, ed è un istinto legato alla *mimesis* che permette la comunicazione dei sentimenti simulati dal grande attore, dai personaggi che incarna, allo spettatore: quest'ultimo deve sentirli realmente «nelle viscere»⁴⁸. L'attore invece deve *conoscere*, con la ragione, tale sentire, ma non esserne affetto («*Nulle sensibilité!*»). C'è poi una sensibilità *fisica*⁴⁹, che consiste nella capacità di vedere nel profondo: è il genio d'osservazione di cui il grande attore è dotato

⁴⁴ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres esthétiques* cit., p. 306 [traduzione nostra, corsivi nostri].

⁴⁵ È verosimilmente uno dei motivi per i quali Diderot concentrerà le proprie riflessioni sulla figura dell'attore, dopo i fiaschi alla *Comédie*: nella corrispondenza con Sophie Volland il *philosophe* attribuisce gli scarsi successi dei suoi drammi – in modo assai ingiusto – alle imperizie degli attori!

⁴⁶ Il termine «paradoxe» nel secolo XVIII aveva un significato diverso dall'attuale e stava ad indicare ogni opinione contraria al senso comune; cfr. *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, Paris 1764: «PARADOXE. s. m. Proposition avancée & soutenue contre l'opinion commune. *Avancer un paradoxe. Soutenir un paradoxe. C'est un paradoxe de dire que la pauvreté est préférable aux richesses. Les paradoxes de Cicéron.* Il s'emploie aussi adjectivement. *C'est un homme qui se plaît à avancer des propositions paradoxes. Cette opinion révoltera tout le monde, elle est trop paradoxes.*».

⁴⁷ Cfr. D. Diderot, *Il Sogno di D'Alembert*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, trad. it. a cura di P. Quintili, p. 669: «Ma che cos'è un essere sensibile? Un essere abbandonato alla discrezione del diaframma. Una parola toccante ha colpito il suo orecchio? un fenomeno singolare ha colpito l'occhio? ed ecco a un tratto che il tumulto interiore s'innalza, tutti i fili del fascio si agitano, un brivido si diffonde, l'orrore lo afferra, le lacrime colano, i sospiri lo soffocano, la voce si spezza, l'origine del fascio non sa più quello che fa; non ha più sangue freddo, non più ragione, non più giudizio, non più giustizia, nessuna risorsa. [...] Il grand'uomo, se ha disgraziatamente ricevuto questa disposizione naturale, si occuperà senza tregua a indebolirla, a dominarla, a rendersi padrone dei suoi movimenti e a conservare all'origine del fascio tutto il suo dominio. Allora sarà padrone di sé in mezzo ai pericoli più grandi; giudicherà freddamente, ma in modo sano. Nulla gli sfuggirà di ciò che può servire ai suoi progetti, concorrere al suo scopo. Sarà difficile stupirlo. A quarantacinque anni sarà un grande re, grande ministro, grande uomo politico, grande artista, *soprattutto grande attore*» (corsivo mio).

⁴⁸ Diderot, *Paradoxe*, p. 343: «dans ses entrailles».

⁴⁹ Cfr. i relativi articoli «Sensibilità» (*Morale*) e (*Medicina*) dell'*Encyclopédie*, ispirati alla medicina vitalistica della Scuola di Montpellier (Henri Fouquet), in *Enc.* XV, pp. 38b-52a.

al più alto grado, la virtù di osservazione razionale del «modello ideale»⁵⁰ delle passioni messe in scena, che è la qualità propria non del solo grande attore, ma anche del filosofo della natura umana e del nuovo critico d'arte, nei *Salons*⁵¹. Come la conoscenza della natura non è altro che un'interpretazione delle sue parti costitutive, cioè uno smontaggio analitico e una realizzazione sintetica del modello idealmente contenuto nella costituzione interna della materia degli oggetti naturali (forma); così, l'arte del teatro non è altro, anch'essa, che un'interpretazione delle parti che l'uomo gioca sul palcoscenico della vita, recitate secondo un calcolo, con l'«occhio freddo e insensibile» dell'attore scienziato. L'attore ricomponde queste parti in un insieme significativo: lo spettacolo della vita vera (contenuto di verità).

L'uso simultaneo della ragione e dei sensi, che fa il grande attore – la sensibilità non è sentita ma, a sua volta, è unificata alla «ragione» (la facoltà di giudicare, cioè di unificare le idee della mente-cervello) dal punto di vista di una sorta di trascendentale materialista⁵² – è la condizione per la quale, modificandosi nel tentativo dell'attore, il modello poetico ideale si sviluppa oltre la semplice imitazione della natura umana. Il «paradosso», dunque, è solo apparente e riguarda questo processo epistemico di razionalizzazione del sensibile nell'arte in generale, e nell'arte drammatica in particolare. È agevole constatare qui la distanza che corre tra il *Paradoxe* e il *Discours de la poésie dramatique*, in cui della «sensibilità», delle sue funzioni, virtù e paradossi, appunto, non si fa quasi parola. Nei primi scritti teorici non era tematizzata infatti, se non di passaggio e in modo laterale, la questione del *jeu d'acteur*.

Il *Paradosso sull'attore* sta all'ultima commedia domestica, *Est-il bon? Est-il méchant?* come il *Discours sur la poésie dramatique* sta al *Père de famille* e al *Fils naturel*. Ne rappresenta la premessa e insieme l'esito meglio riuscito⁵³. *Est-il bon?* è una satira di costume, di marca autobiografica e autocanzonatoria, in

⁵⁰ Cfr. Diderot, *Paradoxe*, pp. 307-08: «C'è recitazione più perfetta di quella della Clairon? [...]. Probabilmente si è costruita un modello di riferimento al quale ha cercato di conformarsi; probabilmente ha concepito questo modello il più elevato, il più grande, il più perfetto che le era possibile; ma tale modello preso dalla storia o creato dalla sua immaginazione come un grande fantasma, non è lei stessa; se questo modello fosse elevato quanto lei, come sarebbe debole e limitata la sua interpretazione! Quando, a forza di lavoro, si è avvicinata il più possibile a questo ideale, tutto è finito; mantenersi a tale livello è una pura questione di esercizio e di memoria» [traduzione nostra].

⁵¹ Cfr. Diderot, *Salon de 1763*, in *I Salons* cit., a cura di M. Mazzocut-Mis, p. 99: «Per descrivere un Salon a mio e a vostro piacimento, sapete, amico mio, cosa bisognerebbe avere? Tutti i tipi di gusto, un cuore sensibile a tutte le attrattive, un animo soggetto a un'infinità di entusiasmi differenti, una varietà di stile che corrispondesse alla varietà dei pennelli; poter essere grande e voluttuoso con Deshayes, semplice e vero con Chardin, delicato con Vien, patetico con Greuze, produrre tutte le illusioni possibili con Vernet. E ditemi, dov'è un tale Vertumno?».

⁵² Sulla nozione di «trascendentale materialista», mi permetto di rinviare al mio libro: *La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie. 1742-1782* cit., chap. 7.3.1., pp. 391-394: «Le "paradoxe" de la rationalisation du sensible dans l'art dramatique. Ouverture sur *Le Neveu de Rameau*».

⁵³ Per un'analisi più dettagliata della commedia e della sua storia rinvio al mio saggio: *Diderot: teatro e libertà. Filosofia, censura, scrittura clandestina*, in «Dianoia», 31, 2020, pp. 367-384.

cui il protagonista, Hardouin, è un alter ego comico dell'autore-Diderot, che abbandona qui l'ideale di una perfetta illusione drammatica, a vantaggio della giusta rappresentazione/declinazione delle diverse sensibilità dei numerosi personaggi messi in scena. Il *philosophe* sfonda la «quarta parete» e realizza una commedia nella commedia, che costituisce la traccia dell'intrigo, articolato in sei storie parallele, relative ai sei personaggi principali⁵⁴. Il contenuto profondo del *divertissement* è una satira sferzante dei costumi di *ancien régime* e dei pregiudizi sociali sottostanti, di cui il protagonista «canzonatore» (*persifleur*) si prende gioco, in modo elegante, garbato, ma nondimeno radicale.

La trama. Hardouin, il protagonista, è ospite di una signora de Malves (allusione a Madame de Maux, di cui Diderot fu amante, ma personaggio muto, assente), alla quale la sua migliore amica, Madame de Chepy, vuole dedicare una commedia salottiera per il suo compleanno. Questa chiede il favore di scriverla al protagonista, il quale accetta a malincuore, e ne affida segretamente il compito al poeta squattrinato De Surmont (Sedaine), che ne sarà più di lui all'altezza. Hardouin è gentile, servizievole, benevolente con tutti, dunque viene continuamente importunato dagli altri sei personaggi che gli chiedono altrettanti «favori»: 1) La Signora di Vertillac, scesa a Parigi per evitare che la figlia ceda alle insistenze del giovane senza fortune, Crancey, che vuole sposarla, mentre la madre ha combinato un matrimonio altrimenti; 2) La Vertillac chiede a Hardouin d'intercedere presso il potente marchese di Tourvelle a favore di un giovane abate affinché questi ottenga un beneficio ecclesiastico; 3) Crancey, lo spasimante, arrivato insieme alle due donne, madre e figlia, travestito da postiglione, supplica Hardouin di aiutarlo a vincere la strenua opposizione della signora di Vertillac; 4) Interviene poi la bellissima signora Bertrand, giovane vedova di un capitano di vascello, che chiede a Hardouin di fare pressione presso il ministro della marina, al fine di ottenere una pensione di reversibilità per il figlio Binbin; 5) Renardeaux, avvocato della Bassa Normandia, si presenta a Hardouin per chiedergli di fare da arbitro in una disputa legale con la signora Servin; 6) De Surmont si dichiara disponibile a scrivere la commedia a condizione che, nel caso fosse un successo, ne venisse dichiarato lui l'autore. Hardouin promette a tutti di risolvere i loro problemi, a patto che gli si lasci carta bianca nell'ottenere il buon fine proposto. In ultimo, il protagonista ci riesce a «servire tutti», ma con mezzi spregiudicati che lasciano tutti scontenti, pure avendo tutti ottenuto quello che desideravano.

Diderot mostra, con grande tatto, che nella società delle disuguaglianze e dei privilegi non è mai possibile essere «buoni» senza, allo stesso tempo, agire da «malvagi», cioè usando mezzi spregiudicati, cinici e contrari alla morale comune e al «buon costume», alle *bienséances*. Nel finale, un processo burlesco viene

⁵⁴ Cfr. A. M. Wilson, *Diderot. Sa vie et son œuvre*, pp. 573-575, nota 63: «Un article très judicieux est celui de Roberto F. Giusti, 'Diderot', *Cursos y Conferencias* (Revista del Colegio libre de Estudios Superiores, Buenos Aires), XXXIX (1951), pp. 223-245, qui parle des relations de Hardouin avec les autres personnages de la pièce comme celle des *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (pp. 223-227)».

messo in scena, seduta stante, sotto la presidenza dell'avvocato Renardeaux, come se la commedia commissionata al filosofo fosse quella stessa *pièce* alla quale gli spettatori hanno assistito fino ad allora. Le due dimensioni del teatro si riunificano nell'ultima scena. Tutti ammettono, infine, che Hardouin ha agito «per il loro bene», e che in fondo non c'è nient'altro da fare che perdonarlo. Tutti si chiedono in coro: «È buono? È malvagio? L'uno dopo l'altro. Come voi, come me, come tutti»⁵⁵. Il motore dell'azione drammatica è il contrasto e la varietà dei modi della sensibilità dei diversi personaggi, presi nelle diverse situazioni drammatiche, dalle quali emerge con naturalezza il loro «carattere», in conflitto, appunto, con le situazioni e gli interessi (le «condizioni»), secondo quanto Diderot aveva bene indicato, dieci anni prima, nel *Discours de la poésie dramatique*⁵⁶.

In conclusione, il *philosophe* in questa *pièce*, a torto ritenuta minore, riesce dunque efficace nel suo intento di proporre il nuovo «genere intermedio» in una commedia artisticamente ben riuscita. Qui mette finalmente a punto il nuovo modello di dramma borghese facendo leva, nella costruzione della *pièce*, sulla *sensibilità critica del presente*, diffusa in varie forme tra i diversi personaggi e caratteri. Con *Est-il bon? Est-il méchant?* Diderot conferma la vocazione teatrale e dialogica della sua filosofia, costruendo, per il teatro stesso, un apparato concettuale innovativo basato sul *realismo* delle condizioni e sulla varietà/contrasto delle *sensibilità* nell'intrigo.

Paolo Quintili
Università di Roma «Tor Vergata»
✉ quintili@lettere.uniroma2.it

Bibliografia

- Allegri, L. 2006. *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari Laterza.
Aristotele. 1984. *Poetica*, in *Opere*, vol. X, a cura di M. Valgimigli, Roma-Bari, Laterza.
Belaval, Y. 1950. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard.
Bozovic, M. 2018. *Diderot on Nature and Pantomime*, «The European Legacy. Toward New Paradigms», vol. 23, Issue 6, pp. 643-57.

⁵⁵ D. Diderot, *È buono? È malvagio?*, in P. Quintili, *Filosofie a teatro*, p. 299.

⁵⁶ Cfr. D. Diderot, *Discorso sulla poesia drammatica* cit., cap. XIII («I caratteri»), p. 274: «I caratteri saranno ben scelti quando le situazioni ne trarranno maggior imbarazzo e disagio. Pensate che le ventiquattro ore che i vostri personaggi passeranno sono le più agitate e crudeli della loro vita. Teneteli dunque nella più grande sofferenza possibile. Le vostre situazioni siano forti; opponetele ai caratteri; di più, opponete gli interessi agli interessi. Che l'uno non possa andare al suo scopo senza mettersi contro i disegni dell'altro; e che, impegnati tutti nella stessa situazione, ciascuno la veda a modo suo. *Il vero contrasto è quello dei caratteri con le situazioni; è quello degli interessi con gli interessi*» (corsivo mio).

- Braun, Th. E. 1981. *From Marivaux to Diderot: Awareness of the Audience in the "Comédie", the "Comédie Larmoyante" and the "Drame"*, «Diderot Studies», vol. 20, pp. 17-29.
- Chartier, P. 2007. *Est-il bon? Est-il confus?*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», n. 42, avril, pp. 45-57. M. Brot, *Quelques remarques sur "Est-il bon? Est-il méchant?"*, «Le Monde Français du Dix-Huitième Siècle», Volume 5, (ISSN 2371-722X) Issue-numéro 1: «Transposition(s) and Confrontation(s) in the British Isles, in France and Northern America (1688-1815)», dirs. Pierre-François Peirano & Hélène Palma, (online: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mfds-ecfw/article/view/10877>).
- Chaouche, S. (éd.) 2001. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Honoré Champion.
- Chouillet, J. 1973. *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, A. Colin.
- Chouillet, J. 1984. *Diderot poète de l'énergie*, Paris, PUF.
- Chouillet, A.-M. 1982. *Dossier du "Fils naturel" et du "Père de famille"*, «Studies on Voltaire», n. 208, pp. 73-166.
- D'Antuono, G.-Quintili, P. 2017. *Diderot en Italie. Avatars, masques, miroirs d'un philosophe*, Paris, L'Harmattan.
- De Santis, V. 2014. *Maladies d'acteur. Théorie du jeu théâtral et littérature médicale au XVIII^e siècle*, «Revue Italienne d'études françaises», [En ligne], n. 4, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/rief/638>; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.638>.
- Diderot, D. 1975. *Œuvres complètes*, éd. fr. H. Dieckmann-J. Proust-J. Varloot (sigla: DPV), vol. II, Paris, Heermann.
- Diderot, D. 1980. *Dorval e io, o dialoghi sul Figlio naturale e Discorso sulla poesia drammatica*, in *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze La Nuova Italia.
- Diderot, D. 1981. *Est-il bon? Est-il méchant?*, éd. par J. Undank, in DPV, XXIII.
- Diderot, D. 1988. *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, Paris, Garnier.
- Diderot, D. 1996. *Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, a cura di M. Modica, Gaeta, Bibliotheca.
- Diderot, D. 2000. *La Promenade Vernet*, a cura di M. Modica, con un saggio su *Diderot critico d'arte*, Segrate, Nike [2002²].
- Diderot, D. 2012. *Est-il bon? Est-il méchant?*, édition présentée, établie et annotée par P. Frantz, Paris, Gallimard.
- Diderot, D. 2019. *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano, Bompiani.
- Diderot, D. 2019a. *Lettera sui sordi e muti ad uso di coloro che sentono e parlano*, trad. it. di V. Sperotto, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano 2019, pp. 313-15.
- Diderot, D. 2019b. *I due amici di Bourbonne*, trad. it. a cura di P. Quintili, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti* cit.

- Diderot, D. 2019c. *I Gioielli indiscreti*, trad. it. di P. Quintili, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti cit.*, Nota introduttiva, pp. 1643-53.
- Diderot, D. 2021. *I Salons*, edizione integrale a cura di M. Mazzocut-Mis, con i *Saggi sulla pittura* e i *Pensieri sparsi*, a cura di M. Modica, Milano, Bompiani.
- Diderot, D. 2021a. *È buono? È malvagio? ossia L'Ufficioso Canzonatore, o Colui che li serve tutti e non ne accontenta nessuno*, trad. it di P. Quintili, in *Filosofie a teatro cit.*, pp. 221-299.
- Diderot, D. 2022. *Paradosso sull'attore*, trad. it. a cura di V. Sperotto e A. Tagliapietra, Roma, Inschibboleth.
- Dieckmann, H. 1972. *Il realismo di Diderot*, trad. it. di A. Paszkovski e P. Casini, Roma-Bari, Laterza.
- Hobson, M. 1984. *Pantomime, spasme et parataxe: «Le Neveu de Rameau»*, «Revue de Métaphysique et de Morale», n. 2, avril-juin, pp. 197-213.
- Escola, M. 2022. *Le cinéma des Lumières. Diderot, Deleuze, Eisenstein*, Milano, Mimesis.
- Goubier-Queffelec, G. 2021. *La mise en scène de la vertu sensible dans “Le Fils naturel” et les “Entretiens avec Dorval”*, in «MaLiCE (Le Magazine des littérature & des cultures numériques)», n.12, on-line: <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/mise-en-scene-vertu-sensible-dans-fils-naturel-entretiens-dorval>.
- Lanson, G. 1903. *Les origines du drame contemporain. Nivelles de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Librairie Hachette & C^{ie}.
- Mazzocut-Mis, M. 2013. *Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese*, «Acting Archive Review», Anno III, numero 5, pp. 1-52 (online: <https://www.actingarchives.it/images/5/02.pdf>).
- Mazzocut-Mis, M. 2014. *L'arte del gesto: Diderot e il ruolo della pantomima nella recitazione*, «Historia Philosophica», n. 12, pp. 85-75.
- Mazzocut-Mis, M. 2018. *Tableaux vivants. Da Diderot a Jeff Wall*, «Aisthesis», n. 11(2), pp. 101-13.
- Ida, I. 1999. *La “pantomime” selon Diderot. Le geste et la démonstration morale*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», n. 27, pp. 42-25 (URL : <http://journals.openedition.org/rde/871>).
- Moreau, P.-F. 2003. *Spinoza et le spinozisme*, Paris, PUF [2009³].
- Quintili, P. 2021. *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee. Con l'opera teatrale È buono? È malvagio? di Denis Diderot*, Milano, Bilibon.
- Quintili, P. 2020. *Diderot: teatro e libertà. Filosofia, censura, scrittura clandestina*, «Dianoia», n. 31, pp. 367-84.
- Quintili, P. 2009. *Matérialismes et Lumières. Philosophies de la vie, autour de Diderot et de quelques autres. 1706-1789*, Paris Honoré Champion [2016²].
- Quintili, P. 2001. *La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie. 1742-1782*, Paris, Honoré Champion [2016²].
- Ranzini, P. 2014. *“Il ventaglio” e il “tableau vivant”. Diderot e Goldoni*, in *Journée d'étude internationale : Le théâtre de Carlo Goldoni*, Paris (on-line: <https://univ-avignon.hal.science/hal-01339775/>).

- Rémond De Sainte-Albine, P. 1747. *Le comédien. Ouvrage divisé en deux parties*, Paris, Desaint & Saillant [1749²].
- Riccoboni, L. 1728. *Dell'Arte rappresentativa capitoli sei*, Londra, s. e.
- Riccoboni, L. 1738. *Pensées sur la déclamation*, Paris, De l'Imprimerie de J. Guerin.
- Rizzoni, N. 2007. *Du "je" au jeu de l'acteur au XVIII^e siècle ou L'art du comédien par lui-même*, «L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales», n. 42, automne, pp. 91-105.
- Ruiz-Cano, M. 2013. *Le théâtre diderotien: pour une esthétique à fonction social*, «Anales de Filología Francesa», n° 21, pp. 351-64.
- Saint-Amand, P. 1984. *Diderot. Le labyrinthe de la relation*, Paris, Vrin.
- Smith, D. 2013. *Nouveaux apports au Dossier du "Fils naturel"*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», n.48, pp. 265-72.
- Sperotto, V. 2023. *Diderot et le scepticisme: les promenades de la raison*, Paris, L'Harmattan.
- Szondi, P. 1980. *Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy*, «New Literary History», Winter, vol. 11, n. 2, pp. 323-43.
- Tocchini, G. 2015. *Pensare prima di scrivere. La battaglia critica sul "Fils naturel" di Diderot e la questione della "sentence"*, «Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale», vol. 49, Settembre, pp. 11-41.
- Tunstall, K. E. 2000. *Dossier*, in *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel*, éd. N. Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, série Vif, pp. 211-324.
- Undank, J. 1981. *The Open and Shut Case of "Est-il bon? Est-il méchant?"*, «Diderot Studies», vol. 20, pp. 267-85.
- Vernière, P. 1954. *Spinoza dans la pensée française avant la Révolution*, Paris, PUF.
- Wilson, A. M. 1995. *Diderot. Sa vie son œuvre*, trad. fr. par G. Chahine, A. Lorenceau et A. Villelaur, Paris, Laffont [2013²].