



# Lo Sguardo

*rivista di filosofia*



N. 35, 2022 (II)

*Le metamorfosi di Diderot*

*Filosofia, arte, scienza*

a cura di Alice Barale,

Maddalena Mazzocut-Mis, Claudio Rozzoni

ISSN: 2036-6558

COMITATO SCIENTIFICO:

NUNZIO ALLOCCA (SAPIENZA Università di Roma) – ANTONELLO D’ANGELO (SAPIENZA Università di Roma) – LISA BLOCK DE BEHAR (Universidad de la República) – PAOLO D’ANGELO (Università degli studi Roma Tre) – MÁRIO SANTIAGO DE CARVALHO (Universidade de Coimbra) – ROBERTO ESPOSITO (Scuola Normale Superiore) – MIGUEL ANGEL GRANADA (Universitat Autònoma de Barcelona) – RICHARD KEARNEY (Boston College) – THOMAS MACHO (Humboldt Universität zu Berlin) – MARCELLO MUSTÉ (SAPIENZA Università di Roma) – MARIA TERESA PANSERA (Università degli studi Roma Tre) – FABIO POLIDORI (Università degli studi di Trieste) – LORENA PRETA (Psicanalista, membro ordinario SPI) – PAOLA RODANO (SAPIENZA Università di Roma) – WOLFGANG ROTHER (Universität Zürich) – EMANUELA SCRIBANO (Università di Venezia) – DONALD PHILIP VERENE (Emory University) – JOSÉ LUIS VILLACAÑAS (Universidad Complutense de Madrid) – CHRISTOPH WULF (Freie Universität zu Berlin) ✕ † JEAN-LUC NANCY (Université de Strasbourg)

CAPOREDATTORI:

Simone Guidi (Coordinamento scientifico-editoriale)  
Antonio Lucci (Rapporti con stampa e editoria)

COMITATO DI REDAZIONE:

Cristina Basili, Federica Buongiorno, Marco Carassai, Igor Pelgreffi, Libera Pisano, Alberto Romele.

COLLABORATORI EDITORIALI:

Luca Tonetti (Revisione Editoriale) ✕ Emanuela Carta, Eleonora De Caroli, Riccardo Fraddosio, Ambrogio Garofano, Maria Enrica Giannuzzi, Roberto Granieri, Gianluca Longa, Alessandro Nanni, Emiliano Paparazzo, Manlio Perugini, Federica Pitillo, Lorenzo Sagripanti, Laura Turano.

Sito web: [www.losguardo.net](http://www.losguardo.net)  
Contatti: [redazione@losguardo.net](mailto:redazione@losguardo.net)

“Lo Sguardo” è una rivista elettronica di filosofia *Full Open Access* pubblicata da IN SCHIBBOLETH EDIZIONI. La rivista pubblica con cadenza semestrale (quadrimestrale fino al 2017) numeri esclusivamente monotematici costituiti da articoli scientifici inediti, saggi-intervista, traduzioni di estratti da opere scientifiche significative e di recente pubblicazione o articoli rilevanti per la comunità scientifica, recensioni di libri ed eventi culturali.

Le sezioni che compongono *Lo Sguardo* sono le seguenti:

“Articoli”: la sezione ospita contributi scientifici prodotti e sottoposti su invito diretto della redazione. Tutti i contributi della detta sezione sono sottoposti a doppia *blind peer review*.

“Interviste”: la sezione ospita saggi-intervista ad autori di opere o edizioni di opere rilevanti per il panorama scientifico e luminari di chiara fama sulle questioni di competenza dei singoli numeri.

“Contributi”: la sezione ospita contributi scientifici prodotti e sottoposti in risposta ai *Call for papers* pubblicati per ogni singolo numero dai relativi curatori. Tutti i contributi della detta sezione sono sottoposti a doppia *blind review*.

“Testi”: la sezione ospita prime traduzioni italiane di estratti da opere scientifiche significative e di recente pubblicazione o articoli rilevanti per la comunità scientifica e/o di difficile reperibilità.

“Recensioni, discussioni e note”: la sezione ospita recensioni, note o discussioni che abbiano come oggetto pubblicazioni scientifiche.

**N. 35, 2022 (II)**

***Le metamorfosi di Diderot. Filosofia, arte, scienza***

a cura di Alice Barale, Maddalena Mazzocut-Mis, Claudio Rozzoni

---

***Indice:***

*Diderot's Metamorphoses: Philosophy, Art, Science*

Editoriale di Alice Barale, Maddalena Mazzocut-Mis,

Claudio Rozzoni. .... pp. 5-11

**¶ Sezione Prima – *Diderot filosofo***

***Articoli/1: Le fantôme de Descartes***

di Stéphane Lojkine ..... pp. 15-30

***Contributi/1: Materia e «velleité». Diderot in dialogo***

con *Hemsterhuis*, di Viviana Galletta ..... pp. 31-52

***Contributi/2: Il teatro, la natura, il soggetto.***

*La ricezione dell'opera di Denis Diderot nella filosofia di*

*Friedrich Nietzsche*, di Alberto De Vita ..... pp. 53-76

**¶ Sezione Seconda – *Diderot scrittore***

***Contributi/3: Poétique de la satire chez Diderot***

di Rodrigue Boulingui ..... pp. 79-95

***Contributi/4: Hegel lettore di Diderot. Le Neveu de Rameau***

*nella Fenomenologia dello Spirito*

di Nicolò De Gregorio ..... pp. 97-110

***Contributi/5: La dialectique de Denis Diderot. Entre la pensée***

*du mouvement et le mouvement de la pensée*

di Soumia Sadiki ..... pp. 111-120

***Contributi/6: «Mes pensées, ce sont mes catins».***

*Diderot's Contradictory Aesthetic Thought*

di James Clow ..... pp. 121-144

### **¶ Sezione Terza – Diderot enciclopedista**

**Articoli/2:** *Estetica dei rapporti. L'evoluzione del gusto in Diderot*  
di Maddalena Mazzocut-Mis ..... pp. 147-160

**Articoli/3:** *Diderot: ironia ed enciclopedia*  
di Valentina Sperotto ..... pp. 161-182

### **¶ Sezione Quarta – Diderot drammaturgo**

**Articoli/4:** *Diderot drammaturgo.*  
*Dal Fils naturel à Est-il bon? Est-il méchant?*  
di Paolo Quintili ..... pp. 185-205

**Articoli/5:** *La réforme théâtrale di Diderot e i suoi collegamenti con Stanislavskij*, di Fabrizio Vona ..... pp. 207-227

### **¶ Sezione Quinta – Diderot critico d'arte**

**Articoli/6:** *La cuisine et les Salons. Diderot, les ragoûts et la règle du beau*, di Matteo Marcheschi ..... pp. 231-253

**Contributi/7:** *The Salon Metaphysics. Diderot and the Triad of Truth*, di Rahel Aerin Eslass ..... pp. 255-272

*Editoriale*

# **Diderot's Metamorphoses**

## **Philosophy, Art, Science**

Alice Barale  0009-0000-4493-0881

Maddalena Mazzocut-Mis  0000-0002-1485-1311

Claudio Rozzoni  0000-0002-3842-4568

---

This issue of *Lo Sguardo* aims to investigate the figure of Denis Diderot in its many aspects. Diderot was, in fact, a philosopher, but also an art critic, novelist, playwright, and scientist. His role as a cultural promoter was also vital in the great project of the *Encyclopédie*. How do these different elements interact and contribute to the emergence of his philosophical thought? And what aspects of Diderot's philosophy remain relevant to contemporary times? These are some of the questions the issue seeks to answer.

\*\*\*

This issue of *Lo Sguardo* aims to investigate the figure of Denis Diderot in its many aspects. Diderot was, in fact, a philosopher, but also an art critic, novelist, playwright, and scientist. His role as a cultural promoter was also vital in the great project of the *Encyclopédie*. How do these different elements interact and contribute to the emergence of his philosophical thought? And what aspects of Diderot's philosophy remain relevant to contemporary times? These are some of the questions the issue seeks to answer.

The first section is devoted to Diderot the philosopher, and his relationship with other philosophers of the past. In the essay that opens this part, Stéphane Lojkine addresses the heritage of Descartes in Diderot's thought. In *D'Alembert's Dream* (1769), in fact, Diderot criticizes the Cartesian view of animals as mere «imitative machines». Nature, for Diderot, consists of matter that is unique and always endowed with sentience. What changes, between different organisms and objects (between an animal and a man, but also between a stone and a living body), are only the *degrees* of their organization. To explain this, the philosopher invites the reader to visualize an egg, which develops from an inanimate object into a chick. The animal that emerges from the egg is certainly not a machine, as Descartes would have it, but it moves, stirs, 'suffers', 'loves', 'desires', and

‘rejoices’ just as we do. Thus, the first contribution of the issue immediately brings us face to face not only with Diderot’s philosophy, but also with his interest in the natural sciences. It is not Diderot’s materialism that is the focus of Lojkine’s essay, however. Rather, what the scholar aims to show is that precisely in describing his anti-Cartesian view of nature, Diderot appropriates certain philosophical procedures that are typical of Descartes. In particular, according to Lojkine, in visualizing what happens inside the egg when the chick is formed, Diderot does the same thing as Descartes when he performs the experiment of the *cogito*, or that of the piece of wax. In both cases, what is accomplished is a «thought experience»: not so much an actual experiment (the philosopher cannot really see inside the egg), but a virtual or imaginary experience, which consists in «separating oneself from nature» in order to «better grasp nature again».

The second contribution of the section, by Viviana Galletta, also takes its starting point from the theory of matter, as elaborated by Diderot. It is well known that among the sources of Diderot’s understanding of matter was a particular interpretation of Spinoza, which the eighteenth century reads in a ‘pantheistic’ and ‘materialistic’ sense, bringing it closer to the Renaissance philosophy of nature. It is nature itself, then, that is capable of passing, by a metamorphic process, from a ‘latent sensibility’ to a ‘manifest one’, from marble to plant. This idea of nature also emerges in Diderot’s dialogue with an important Dutch thinker of the time, Frans Hemsterhuis. The two philosophers had in fact met in The Hague in 1773, while Diderot was on his way to Russia, and Hemsterhuis had given Diderot a copy of his *Lettre sur l’homme et ses rapports*. The French philosopher returned it to him the following year «enriched with comments, annotations and suggestions». The target of Diderot’s criticism is, in particular, Hemsterhuis’ Cartesianism, which attributes motion and life to a principle foreign to matter. Hemsterhuis’s was still «a notion of inert and passive matter whose movement required the intervention of an external and heterogeneous cause of action (the soul or, in a broader view, God)». This is interesting, because the Dutch philosopher has often been considered «primarily responsible for the introduction of pantheism into late eighteenth-century Germany». The cause of this misunderstanding lies in Hemsterhuis’ esoteric writing, which brings him closer to the ‘clandestine’ writings of the materialists of the time. Galletta shows, however, how his position in the exchange with Diderot is distinctly anti-materialist. At stake in the discussion between the two philosophers is the existence or non-existence of free will. Unlike Hemsterhuis, for whom the soul remains the principle of human freedom, for Diderot such freedom is never unconditional, but always emanates «from the senses and their exercise».

The third contribution of the section, by Alberto de Vita, considers the relationship between Diderot’s and Nietzsche’s philosophy. Nietzsche’s reference to Diderot should be framed, according to the author, in the context of the rediscovery of French authors that characterises the period immediately following the *Birth of Tragedy*. De Vita identifies three aspects of Nietzsche’s thought in which Diderot’s influence is particularly evident. The first concerns

Nietzsche's idea of the actor: «The actor's talent, according to Nietzsche, cannot be (Wagnerianly) reduced to his histrionic, sensitive or passionate attitude, for the actor must never fall prey to sentimentality, to instincts; on the contrary, he must appear cold and alienated from the stage». A reference to Diderot is also present, according to the author, in the conception of becoming as the very essence of reality and in the consequent criticism of the Cartesian subject as a stable substance.

The second section of the issue focuses on Diderot as a writer of novels and fiction. In particular, by a fruitful coincidence, the authors of this part have chosen to examine, from different perspectives, the dialogue *Rameau's Nephew*. The first essay, by Rodrigue Bouilingui, investigates the presence of ancient Roman satire in this text. It is not, in fact, well known that the title *Rameau's Nephew* is not original, but was given by Goethe when he translated the dialogue into German in 1805. The text was originally titled «*Satire seconde* [Second Satire]». Diderot had therefore probably written it as part of a satire-writing project. Not surprisingly, the exergue reads «*Vertumnis, quotquot, natus inquis*» («born under the malign influence of all Vertumni»). The verses come from the second book of Horace's *Satire VII*. Here Horace describes Priscus, a character who embodies human inconstancy, and who is reminiscent in many ways of the protagonist of Diderot's text (Rameau's nephew, called 'Lui', who converses with the narrator, 'Moi'). In *Rameau's Nephew*, Diderot also picks up some themes from the ancient satire. Among the most important is that of the banquet, with its ridiculous rituals, which the protagonist subverts during lunch at the rich Bertin's house. The theme of prostitution – which in *Rameau's Nephew* is not only sexual prostitution, but also the intellectual prostitution of the artists and scholars surrounding Bertin – is also typical of Roman satire. The most important element of ancient satire that Diderot takes up, however, is its structure. Indeed, as explained in the article 'Satire' in the *Encyclopédie*, satire is a literary genre characterized by a mixture of different themes and elements: a work «mêlé, entassé, sans ordre, sans singularité, soit dans le fond, soit dans la forme». *Rameau's Nephew* is also composed of extremely diverse narrative threads, themes and digressions. However, it is Bouilingui's thesis that Diderot makes a very specific and far from incoherent use of this mixture, employing it to subvert the traditional structures of the narrative. The ancient satire is thus interpreted in a modern key and is not simply imitated but transformed and brought to new life.

The second contribution of the section, by Nicolò De Gregorio, focuses on Hegel's interpretation of *Rameau's Nephew* in the *Phenomenology of Spirit*. «Anyone who wishes to approach the reading of *Rameau's Nephew* from a philosophical perspective», De Gregorio writes, «cannot help but seriously consider the Hegelian interpretation presented in decisive pages of the *Phänomenologie*». The contrast between the two protagonists of Diderot's text becomes for Hegel that between the «base consciousness» (represented by Lui) and the «noble consciousness» (represented by Moi). The noble conscience

recognizes itself in public power and respects it. In contrast, the base conscience, embodied by Lui, «sees in the power of those who command a chain [...] and therefore hates the ruler». His «lashing, irreverent, and provocative» language is a sign, for Hegel, of a disintegrated society at odds with itself. According to De Gregorio, however, the Hegelian interpretation of *Rameau's Nephew* loses sight of two essential elements of Diderot's text. The first consists in the *theatrical* dimension of the nephew's language. The non-verbal, but figurative and gestural aspect is fundamental to his way of expressing himself. It is precisely this theatrical component of Diderot's work that will be dealt with in the fourth section of the issue, again testifying to the profound connection between the different aspects of his activity. The second element that escapes Hegel, according to De Gregorio, is the dialogical character of the work. Despite Hegel's focus on Lui, Diderot's position only emerges from the *confrontation* between the two protagonists.

It is precisely this dialogical aspect of *Rameau's Nephew* that is the subject of Soumia Sadiki's essay, which examines the presence in *Rameau's Nephew* of dialectics, understood in the Socratic sense of the term. Moi's role in the work is similar, in fact, to that of Socrates in the Platonic dialogues: to «provoke» the interlocutor «to prompt him to speak, and lead him to reveal his thoughts and ideas». On the other hand, it is Lui who has the function, also Socratic, of revealing the prejudices and power mechanisms inherent in the common morality that Moi defends. The nephew thus becomes the spokesman of the oppressed: one of the main themes of *Rameau's Nephew* is that of «social injustice». It is no coincidence that one of the philosophers most interested in the Diderottian dialogue was, besides Hegel, Karl Marx. As Sadiki explains, what reveals the dominant ideology in *Rameau's Nephew* is precisely the extra-linguistic and theatrical element: the points at which, through pantomime and digression, language and ideology meet their limit.

The fourth contribution of the section, by James Clow, focuses on *Rameau's Nephew* from a different perspective, that of the concept of 'genius'. Clow first analyzes Diderot's reflections on art and beauty in the eponymous entries of the *Encyclopédie*. In both articles, the legacy of Francis Bacon is evident, together with the value the English philosopher placed on the advancement of the mechanical arts and knowledge. In Bacon, however, the totality of human knowledge encompasses, in addition to the three fields identified by the Encyclopedists in their *Système Figuré des Connaissances Humaines* – memory/history, reason/philosophy, and imagination/poetry – a fourth sphere, called by Bacon 'Inspired Divinity'. Diderot and D'Alembert – this is Clow's thesis – seek to incorporate the theological element of human experience within the other fields of knowledge. This means that, according to Clow, as far as art is concerned, aesthetic experience is also stripped of its most mysterious and inexplicable aspect. «Inspiration», which Bacon explained in still religious terms, gives way, in the article *Beau* of the *Encyclopédie*, to the definition of beauty as «perception of relations». The inexplicable element of artistic creation and

aesthetic experience survives, however, in the concept of genius, which finds one of its most effective depictions in *Rameau's Nephew*.

The division Clow draws between a writer Diderot, who is attentive to the more unstable and mysterious aspects of experience, and an encyclopedist Diderot, who aspires to explain and make comprehensible every element of it, is not shared by all the issue's authors. In particular, the third section considers Diderot's work on the *Encyclopédie* from two points of view that partly diverge from Clow's. The first contribution of the section, by Maddalena Mazzocut-Mis, highlights how the idea of beauty as «perception of relations» is profoundly innovative. Indeed, the 'relations' that Diderot discusses «cannot be measured with a ruler and compass, [...] they do not submit to cold reason, but [...] neither are they seized by an enthusiastic and irrational impulse». It is up to the observer to discover the «relations in nature», and this discovery lies on the border between rationality and chance, subjective impulse and objective, shared dimension. «The philosopher (one might also say today the critic or the user in general) must therefore», according to Mazzocut-Mis, "listen to the work, welcome it, feel it, because the perception of relationships is not an a posteriori intellectual synthesis of a series of perceptions, but an experience that it is right to define to all intents and purposes as 'aesthetic.'" This concept of beauty is perfectly in tune, according to Mazzocut-Mis, with the project of the *Encyclopédie*, which aims to build a system of knowledge that can never disregard experience and is for this reason always as «unitary and universal», as it is always provisional and open to the discovery of new connections and new aspects.

This idea of knowledge proper to the encyclopedist Diderot is also the focus of Valentina Sperotto's essay, which considers the presence of irony in the *Encyclopédie*. «Those familiar with Diderot's works of fiction», Sperotto writes, «know that, perhaps with the sole exception of the *Religious*, they are shot through with outbursts of laughter, there reigns a gaiety, at times biting, often giggling, the same atmosphere that characterized his gatherings at Baron d'Holbach's mansion». The same is also true of his philosophical works. One would not expect to find irony, however, within the *Encyclopédie*. In fact, latter's goal is to define the terms under consideration from time to time, whereas irony tends by its very nature to deconstruct any unambiguous definition and open up the «sense of discourse». Yet irony is continually present in the *Encyclopédie*, albeit in a subterranean and hidden way: in the cross-references between different entries, «in the connections between certain quotations or in the brief closures of articles», where it «induces one to reread in a new light what was previously stated». In all these cases, it has a demystifying role that is apparently opposed to the «clarifying intent of philosophical reason». And yet, as Sperotto shows through numerous examples, Diderot's use of irony in the *Encyclopédie* «goes precisely in a truthful direction of unveiling». The ideal that thus emerges is that of a knowledge that can and must «be always called into question».

The fourth section of the issue is devoted to Diderot's relationship with the theater. The first essay in the section, by Paolo Quintili, focuses on his

activity as a playwright. A common thread in Diderot's reflection on theater consists, as Quintili explains, in his revaluation of pantomime. In contrast to a theater still often based on rhetoric and the dominance of speech, Diderot emphasizes the importance of the body and gesture. From this point of view, the theatrical performance is like a «living picture [tableau vivant]». This idea will remain constant in Diderot's thinking and lead him to describe, in the *Salons*, paintings as theatrical scenes. However, according to Quintili, there is an important shift that characterizes Diderot's thinking about theater and his activity as a playwright. At an early stage, which coincides with the writing of *Le Fils naturel* and *Entretiens* (1757), Diderot focuses on the «conditions» in which the characters are immersed, on «*the determining network of relations*, of all kinds, which co-involve human beings in society (and outside)». This has an important connection, according to Quintili, with the materialistic philosophy that Diderot developed in the same period, according to which «the world is an immense web of *relations*, infinite, between beings, which are born, pass and change form». The dramas that result from these reflections, namely *The Natural Son* and the following year's *The Family Man*, however, are a «solemn fiasco». How then does Diderot, several years later, come to success with the drama *Est-il bon? Est-il méchant?* (1781). The answer is to be found, according to Quintili, in Diderot's new attention – beginning with *Paradoxe sur le comédien* (1769-1777, posthumously) – to the role of the actor. Whether a drama can be 'true' now depends on the actor, his practice and sensibility.

The second essay in the section, by Fabrizio Vona, focuses on the reform of theater that Diderot proposed, dwelling in particular on the *Paradoxe sur le comédien*. «Eighteenth-century theater», Vona explains, «was characterized by superficiality and mediocrity. The acting was often unbearable, excessively emphatic, declamatory, fake». This leads Diderot to ask how to make theater more 'real'. The philosopher's answers to this question appear quite diverse and have often been accused of inconsistency. If in the *Discours sur la poésie dramatique* (1758) Diderot seems to sing the praises of the actor's ability to be moved by and empathize with the character, in the *Paradoxe sur le comédien* the ideal actor is described as endowed above all with control and intelligence. Vona disputes, however, the claim that the latter conception contradicts the former. What emerges, in the *Paradoxe*, is in fact not so much the need to *erase* enthusiasm and sensibility as to temper and 'tame' them through discipline. This interpenetration between the Apollonian and Dionysian elements makes Diderot anticipate, according to Vona, some aspects of the thinking of a great theater theorist of the twentieth century, K. Stanislavski.

The fifth section of the issue is devoted to the art curator Diderot and his *Salons*. In the first contribution, Matteo Marcheschi considers the numerous references to cooking in Diderot's work, particularly in the *Salons*, and questions their philosophical significance. In particular, in the 1767 *Salon*, Diderot refers to the «life» and «variety» that characterize a good painting as «what artists call ragout». This is interesting because by the mid-eighteenth century there had

been a veritable «Querelle» around ragout, now known as the «Querelle des bouffeurs». The advocates of modern cooking, who extolled the ability to mix ingredients to create a new whole, were opposed by the ancients, who saw ragout as a deception, a dangerous magic. The discussion had soon expanded from taste for food to taste as such: for the moderns, the love of ragout helped to sharpen aesthetic skills, to grasp the relationships between the different elements not only of a food but also of an artwork.

The second contribution, by Raphael Eslas, focuses on the idea of truth that continually emerges in the *Salons*. One of the most important requirements for a picture, for the Diderot of the *Salons*, is that it be «true». In asking what this concept of truth means in the *Salons*, Eslas shows that it arises from the outset as a critique of all preconstituted truth. Against the teachings of the Royal Academy of Painting, which claimed to provide pupils with pre-established models to imitate, Diderot calls artists to the necessity of observing the world with their own eyes, and to seek in their own emotions the ability to move viewers.

Alice Barale  
Università degli Studi di Milano  
✉ alice.barale@unimi.it

Maddalena Mazzocut-Mis  
Università degli Studi di Milano  
✉ maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

Claudio Rozzoni  
Università degli Studi di Milano  
✉ claudio.rozzoni@unimi.it



¶ Sezione Prima

*Diderot filosofo*



Articoli/1

## Le fantôme de Descartes

Stéphane Lojkine  0009-0001-6291-0603

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 18/10/2022. Accettato il 15/04/2023.

### DESCARTES'S PHANTOM

Diderot's relationship with Descartes is generally defined as one of opposition. More specifically, D'Alembert's theorization of biological materialism in *Le Rêve de D'Alembert* is the antithesis of Cartesian metaphysics. On the contrary, this paper aims to demonstrate that, in his opposition to Descartes, Diderot remained profoundly Cartesian. The first clue to this re-examination is the position that D'Alembert assigns to Descartes in the *Encyclopédie*: one of criticism, but also one of reverence. The criticism of metaphysics is already present in Descartes himself. Finally, Cartesian philosophy and the philosophy of experience cannot be set against each other, for Descartes bases his philosophy on a particular type of experience, namely the thought experiment. And it is precisely this method that Diderot adopts. In refuting metaphysics (scholasticism), Descartes divides himself from himself in order to found his metaphysics. D'Alembert adopts that division process to distance himself from Descartes while at the same time appropriating him, and Diderot uses the same process in *Le Rêve de D'Alembert* to position himself in relation to D'Alembert. I propose to define the resulting thinking device as one of phantomatization.

\*\*\*

Tous les travaux importants sur la pensée philosophique de Diderot abordent à un moment ou à un autre son rapport avec Descartes. Mais ce rapport s'introduit bien souvent dans le discours critique comme à la volée, c'est-à-dire tout à la fois comme s'il allait de soi et comme si c'était un rapport simple. Descartes n'y prend consistance qu'au fur et à mesure, et comme à la réflexion.

La première référence de Jacques Proust à Descartes dans *Diderot et l'Encyclopédie* n'arrive qu'à la p. 167: le modèle cartésien qui émerge peu à peu en filigrane est présenté comme un repoussoir, que Diderot ne mobiliserait qu'au travers de Brucker, le compilateur qui lui fournit une grande partie du matériau philosophique de l'*Encyclopédie*, pour s'en démarquer en s'appuyant sur l'empirisme anglais. Proust reconnaît pourtant peu à peu l'importance de la lecture de Descartes par D'Alembert et par Diderot; il admet même l'influence de Descartes et va jusqu'à parler de «la double influence du matérialisme anglais et du mécanisme cartésien [...] dans les manuscrits clandestins de la première

moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>», que Diderot aurait eus entre les mains, suggérant une hybridation de modèles de pensée *a priori* antagonistes. Enfin, dans l'article AUTORITÉ POLITIQUE, la référence insistante de Diderot à l'autorité de la raison paraît cartésienne à Proust: «C'est parce que tous les hommes sont également raisonnables – aux yeux de Diderot comme à ceux de Descartes – qu'"aucun n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres"»<sup>2</sup>.

Dans le *Diderot philosophe* de Colas Duflo, Descartes est présent dès les premières pages, mais là aussi d'abord sous la forme d'un reproche. Paraphrasant la *Promenade du sceptique*, Colas Duflo écrit: «Le penseur fabrique des mauvais systèmes [...] et néglige de faire les *expériences* qui auraient pu les infirmer (ce que Diderot reproche à Descartes)»<sup>3</sup>. Très vite cependant, il repère toute une série de réminiscences et d'emprunts. Au-delà du frontispice de la *Lettre sur les aveugles*, explicitement emprunté à la *Dioptrique* de Descartes<sup>4</sup>, c'est la démarche même de Saunderson qui serait inspirée par le mécanisme cartésien<sup>5</sup>. Dans l'*Interprétation de la nature*, «l'héritage de Bacon, peut-être tout autant celui de Descartes, sont très présents»<sup>6</sup>. Même pour ce qui est de la métaphysique, à quoi on renvoie souvent Descartes, C. Duflo adopte une position nuancée au moment d'aborder *Le Rêve de D'Alembert*: «S'il y a une métaphysique de Diderot, elle est nécessairement, comme celle de Descartes [...], une métaphysique par provision»<sup>7</sup>. Plus loin, il en vient à repérer dans *Le Rêve de D'Alembert* «une discussion imaginaire avec Descartes qui, comme on l'a vu, est très présente

<sup>1</sup> Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris 1962, 1995, p. 313.

<sup>2</sup> Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, p. 366.

<sup>3</sup> Colas Duflo, *Diderot philosophe*, Paris 2013, pp. 25-26. Voir également p. 71: «Plutôt que par Descartes ou Malebranche, le matérialisme sera réfuté par la science *expérimentale*». Et pp. 156-157: «Depuis Descartes, le modèle mathématique s'impose d'emblée comme paradigme de la démarche scientifique. [...] Diderot, dans le cadre d'une réévaluation de la philosophie *expérimentale* contre une philosophie rationnelle trop abstraite [...] proteste dès le début de l'*Interprétation de la nature* contre l'hégémonie des mathématiques». Puis, citant la *Réfutation d'Helvétius*: «Je pardonne à Descartes d'avoir imaginé les règles du mouvement, mais ce que je ne lui pardonne pas, c'est de ne s'être pas assuré par l'*expérience* si elles étaient ou n'étaient pas dans la nature telles qu'il les avait imaginées» (Section 2, chap. 20, DPV XXIV 596; Duflo, *Diderot philosophe*, p. 161, qui demanderait une analyse: Diderot accepte la primauté de l'imagination; et qu'entend-il ici exactement par cette expérience après-coup?). Je reviendrai, plus loin, sur ce *topos* de l'opposition entre Descartes et l'*expérience*.

<sup>4</sup> Colas Duflo fait régulièrement référence à cet emprunt. Voir pp. 38, 81, 85, 115, 176.

<sup>5</sup> C'est le *topos* des lois admirables de la nature (pp. 110-111): «Car Dieu a si merveilleusement établi ces Lois...» (Descartes, *Le Monde*, VI, *Oeuvres philosophiques*, éd. F. Alquié, t.1, Bordas-Garnier, 1988, p. 346 et Duflo, *op. cit.*, p. 110-111)

<sup>6</sup> Duflo, *Diderot philosophe*, p. 167.

<sup>7</sup> Duflo, *Diderot philosophe*, p. 187. A l'appui de cette assertion, on pourrait citer ce dialogue du préambule du *Salon de 1767*: «Vous m'embarrassez ; tout cela n'est que de la métaphysique... Eh grosse bête, est-ce que ton art n'a pas sa métaphysique? est-ce que cette métaphysique qui a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle auquel tu te conformes sous peine de n'être qu'un portraitiste, n'est pas la plus sublime métaphysique? Laisse là ce reproche que les sots qui ne pensent point, font aux hommes profonds qui pensent...» (VER IV 524 ; DPV XVI 68). Les références à Diderot sont données d'abord dans l'édition Versini des *Oeuvres*, Laffont, Bouquin, 1994, tome I, Philosophie, puis dans l'édition Hermann des *Oeuvres complètes*, dite DPV. Le texte suit la graphie et la ponctuation de DPV.

dans tout ce dialogue»<sup>8</sup>. Sur la pensée du goût, que Diderot élaborerait dans l'*Encyclopédie* en marge de Jaucourt, C. Duflo décèle l'influence des *Passions de l'âme* de Descartes<sup>9</sup>; dans *Le Neveu de Rameau*, la conception du «bonheur lié à la morale [...] n'est pas sans rapport avec la tradition cartésienne, telle qu'elle s'exprime dans les lettres à Élisabeth<sup>10</sup>».

Dans un article récent, Denis Kambouchner aborde la relation de Diderot à Descartes à partir de la thèse du *Paradoxe sur le comédien*<sup>11</sup>: la promotion du sens froid contre la sensibilité de l'acteur va à l'encontre de toute la pensée sensualiste. L'homme de sens froid est le sujet cartésien du *Discours de la méthode*, ne faisant «autre chose que rouler ça et là dans le monde tâchant d'y être spectateur plutôt qu'acteur en toutes les comédies qui s'y jouent<sup>12</sup>».

Je propose de reprendre ici l'enquête en partant des références explicites à Descartes dans l'œuvre de Diderot. Je dégagerai derrière leur ambivalence un modèle, puis je montrerai comment ce modèle s'articule fondamentalement à la pratique de l'expérience de pensée. Enfin, à partir de l'expérience de pensée, je tenterai de théoriser le rapport d'héritage, de filiation, sous la figure du fantôme.

## 1. Ambivalence du Descartes diderotien

Dans *La Promenade du sceptique* (1747), Diderot imagine ce dialogue avec l'aveugle fanatique qui s'attend, au bout de l'allée des Maronniers, à de «magnifiques récompenses»:

27. [...] Mais en quoi consistent ces magnifiques récompenses?... En quoi? à voir le prince; à le voir encore; à le voir sans cesse et à être toujours aussi émerveillé que si on le voyait pour la première fois, et comment cela?... Comment? au moyen d'une lanterne sourde qu'on nous enchaînera sur la glande pinéale, ou sur le corps calleux, je ne sais trop lequel, et qui nous découvrira tout si clairement que...<sup>13</sup>.

La glande pinéale désigne, de façon moqueuse, Descartes, non comme le philosophe persécuté par les dévots dont Diderot revendiquait la lecture et le

<sup>8</sup> Duflo, *Diderot philosophe*, p. 220.

<sup>9</sup> Duflo, *Diderot philosophe*, p. 277. Voir également pp. 491-492, où l'inventaire des passions dans les *Éléments de physiologie* est rapporté aux «divers traités des passions du dix-septième et dix-huitième, de Descartes au livre II du *Traité de la nature humaine* de Hume en passant par *Éthique L. III*».

<sup>10</sup> Duflo, *Diderot philosophe*, p. 487.

<sup>11</sup> Denis Kambouchner, «Du spectateur au comédien: Diderot au miroir de Descartes», *Diderot et la philosophie*, éd. J.-C. Bardout et V. Carraud, Société Diderot, 2020, pp. 101-117.

<sup>12</sup> Descartes, *Discours de la méthode*, *Oeuvres philosophiques*, éd. F. Alquié, Bordas, Classiques Garnier, 1988, 3<sup>e</sup> partie, p. 600. Philippe Hamou cite également un fragment des *Cogitatae Privatae*: «De même que les comédiens, lorsqu'on les appelle, pour qu'on ne voie pas leur timidité sur leur front, mettent un masque; de même moi, au moment de monter sur la scène du monde, où je n'ai été jusqu'ici que spectateur, je m'avance masqué» («Descartes: le théâtre des passions», *Études Épistémè* [en ligne], 1|2002, note 41).

<sup>13</sup> VER I 112; DPVII 127.

modèle dans les *Pensées philosophiques*<sup>14</sup>, mais comme matière à un galimatias dévôt. L'aveugle a commencé par proclamer le *Cogito*, sous une forme dont Diderot entend souligner la contradiction:

25. [...] Je pense donc je suis. Je ne me suis pas donné l'être. Il me vient donc d'un autre, et cet autre c'est le prince<sup>15</sup>.

Non seulement ce prince mystérieux annule l'autonomie créatrice du *Je* du *Cogito*, mais il est, par éblouissement, le principe même de l'aveuglement de l'aveugle. Décrivant avec exaltation la *clara visio dei* du séjour des bienheureux<sup>16</sup>, l'aveugle identifie la lumière de la Révélation, censée venir de Dieu, à celle d'une lanterne de Diogène implantée dans l'homme bionique qu'il aspire à devenir, elle-même métonymie de l'impossible glande pinéale cartésienne. Il se moque, certes: mais il forge aussi, à partir de la *Dioptrique* cartésienne, ce qui va devenir la figure centrale de la *Lettre sur les aveugles*.

Dans *Les Bijoux indiscrets* (1748) le narrateur feint de renvoyer dos à dos les systèmes de Descartes et de Newton qui s'affrontent à l'académie des sciences de Banza:

Olibri (= Descartes), habile géomètre et grand physicien, fonda la secte des vorticoses (= la théorie des tourbillons). Circino, habile physicien et grand géomètre, fut le premier attractionnaire (= Newton et la loi de l'attraction universelle). Olibri et Circino se proposèrent l'un et l'autre d'expliquer la nature. Les principes d'Olibri ont au premier coup d'œil une simplicité qui séduit: ils satisfont en gros aux principaux phénomènes, mais ils se démentent dans les détails. Quant à Circino, il semble partir d'une absurdité (= la gravité): mais il n'y a que le premier pas qui lui coûte<sup>17</sup>.

Diderot ne prend pas parti, comme on pourrait s'y attendre, pour Newton contre Descartes: il les renvoie dos à dos à la faveur d'un chiasme, l'un étant «habile géomètre et grand physicien», l'autre «habile physicien et grand géomètre». Depuis 1746, Diderot et D'Alembert sont associés au projet de l'*Encyclopédie*: le physicien, le géomètre de Diderot au moment où il écrit *Les Bijoux indiscrets*, son Olibrius<sup>18</sup> au caractère difficile, c'est D'Alembert. Et au-delà de D'Alembert se joue ici l'entreprise encyclopédique de transmission d'une somme de discours que leur technicité rend incompréhensibles: seul subsiste le bruissement de la

<sup>14</sup> Pensée LVIII (*VER I* 38; *DPVII* 49).

<sup>15</sup> *VER I* 111; *DPVII* 127.

<sup>16</sup> «*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*» (*Corinthiens* 13, 12).

<sup>17</sup> Chap. IX, *VER II* 43; *DPVIII* 57-58.

<sup>18</sup> «Ce mot est devenu parmi nous un terme burlesque, qui signifie, celui qui fait l'entendu, le glorieux. [...] Ils faisoient les *Olibrius* dans les commencemens; mais ils ont le caquet bien rabattu à l'heure qu'il est. DANCOURT» (Dictionnaire de Trévoux, éd. 1771, t.VI, p. 329) La citation de Dancourt est prise d'une comédie en un acte, *Les Curieux de Compiègne*, 1698, scène 6. Le dictionnaire corrige le parler faussement populaire de Guillaume, cousin de Mme Piniun. Olibri évoque également le colibri, que Daubenton, dans l'*Encyclopédie*, appelle aussi oiseau mouche: oiseau insignifiant, minuscule.

langue, la jactance des bijoux, le pépiement du *circio*<sup>19</sup>, qui a donné son nom à Circino et deviendra dans *Le Rêve* le galimatias, alors plutôt cartésien que newtonien d'ailleurs. Entre Olibri et Circino, Diderot forge sa représentation de D'Alembert à partir de l'hybridation de Descartes et de Newton. Il incorpore lui-même ce double modèle renversé.

Mais Newton et Descartes sont-ils vraiment renvoyés dos à dos, comme le début du développement en donne l'impression? Ce que Diderot présente d'abord comme un tableau général et comparé des deux systèmes s'avère devoir se lire aussi et plutôt comme un itinéraire: «Circino [...] semble *partir de...*», «il n'y a que le premier *pas* qui lui coûte», la théorie d'Olibri «claire à l'entrée, va toujours en s'obscurcissant». Est-ce la théorie qui chemine, ou Diderot qui a cheminé dans la théorie? Et n'est-ce pas une manière de dire à mots couverts qu'il a d'abord été vorticose, cartésien comme tout le monde, avant de se convertir au système des attractionnaires, qui demandait pour être compris un «algébriste du premier ordre»: l'article *ALGÈBRE* de l'*Encyclopédie* est signé par D'Alembert et répartit ses éloges entre Descartes et Newton...

D'Alembert explicite la relation ambivalente des Philosophes des Lumières vis-à-vis de Descartes dans le Discours préliminaire de l'*Encyclopédie*<sup>20</sup>: pour D'Alembert, il y a eu deux Descartes, le géomètre et le philosophe:

On peut considérer Descartes comme Géometre ou comme Philosophe. Les Mathématiques, dont il semble avoir fait assez peu de cas, font néanmoins aujourd'hui la partie la plus solide & la moins contestée de sa gloire. [...] Mais ce qui a sur-tout immortalisé le nom de ce grand homme, c'est l'application qu'il a su faire de l'Algèbre à la Géométrie ; idée des plus vastes & des plus heureuses que l'esprit humain ait jamais eues, & qui sera toujours la clé des plus profondes recherches, non seulement dans la Géométrie sublime, mais dans toutes les Sciences physico-mathématiques<sup>21</sup>.

Non seulement l'éloge est net et sans ambages, mais D'Alembert, en désignant Descartes comme géomètre, institue une filiation: du Chancelier Bacon à «l'illustre Descartes»; de Descartes à D'Alembert... Un terme pourtant intrigue par son excès: Géométrie *sublime*... Il prépare de fait la critique du philosophe:

Comme Philosophe, il a peut-être été aussi grand, mais il n'a pas été si heureux. La Géométrie qui par la nature de son objet doit toujours gagner sans perdre, ne pouvoit

<sup>19</sup> Circio «est un oiseau des Indes, gros comme un étourneau, de diverses couleurs, remuant presque toujours la queue. On lui apprend à parler plus facilement qu'au perroquet» (Trévoux, éd. 1771, t. II, p. 599).

<sup>20</sup> Selon Jacques Proust, il s'agit là du texte «qui se rapproche le plus de la conception diderotienne de l'histoire de la philosophie. On peut même penser que Diderot n'a pas été étranger à son élaboration» (*Diderot et l'Encyclopédie*, op. cit., p. 242). J. Proust remarque, dans cette synthèse historique un peu sommaire, le rapport ambivalent à Descartes: «C'est avec les armes que [Descartes] leur fournit que les rationalistes critiquent certaines de ses idées en physique, et en se métaphysique» (*Ibid.*, et renvoi à la p.xxvi)

<sup>21</sup> *Discours préliminaire des éditeurs, Encyclopédie*, I, xxv.

manquer, étant maniée par un aussi grand génie, de faire des progrès très-sensibles & apparenrs pour tout le monde. La Philosophie se trouvoit dans un état bien différent, tout y étoit à commencer; & que ne coûtent point les premiers pas en tout genre? Le mérite de les faire dispense de celui d'en faire de grands. Si Descartes qui nous a ouvert la route, n'y a pas été aussi-loin que ses Sectateurs le croient, il s'en faut beaucoup que les Sciences lui doivent aussi peu que le prétendent ses adversaires» (*ibid.*).

On retrouve ici la métaphore du progrès et des pas par laquelle Diderot décrivait les systèmes d'Olibri et de Circino. Et à nouveau, Descartes est présenté comme le philosophe des premiers pas, ce qui peut paraître étrange au regard de la longue histoire de la philosophie qui l'a précédé et dont l'*Encyclopédie* rend compte très abondamment. En fait, D'Alembert ici ne parle pas comme compilateur et encyclopédiste; il synthétise et paraphrase Descartes lui-même, qui dans le *Discours de la méthode* introduit le coup de force d'une table rase dans l'histoire de la philosophie<sup>22</sup>: Descartes n'est pas le premier philosophe, mais la philosophie de Descartes se présente, s'impose comme une philosophie des premiers pas, comme une refondation.

A la fin du long article CARTÉSIANISME de Pestre (II, 716a-725b), D'Alembert ajoute: «On peut voir dans un grand nombre d'articles de ce Dictionnaire, les obligations que les Sciences ont à Descartes, les erreurs où il est tombé, & ses principaux disciples». Et il précise ensuite ce jugement balancé:

Quelque parti qu'on prenne sur la Philosophie de Descartes, on ne peut s'empêcher de regarder ce grand homme comme un génie sublime & un Philosophe très-conséquent. La plûpart de ses sectateurs n'ont pas été aussi conséquens que lui; ils ont adopté quelques-unes de ses opinions, & en ont admis d'autres, sans prendre garde à l'étroite liaison que presque toutes ont entre elles<sup>23</sup>.

La philosophie de Descartes est si puissante, la révolution qu'elle a introduite dans notre manière de penser a été si radicale et si durable qu'elle s'est aujourd'hui disséminée. Il ne s'agit plus aujourd'hui de Descartes, mais des Cartésiens, et du mélange qui s'est fait du système de Descartes avec d'autres systèmes: D'Alembert souligne l'incohérence logique qui en résulte. Newton s'est imposé dans «nos académies» et même parmi «quelques professeurs de l'université de Paris»: le discours de la philosophie est devenu un discours hétérogène. Il ne s'agit plus de choisir entre Newton et Descartes mais de faire avec les deux.

Or ce n'est plus ici du même Descartes qu'il s'agit. Dans le *Discours préliminaire*, D'Alembert évoquait la *Méthode* et la *Dioptrique*. C'est encore la

<sup>22</sup> C'est le développement de la seconde partie du *Discours de la méthode*: «souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé. [...] Et je crus fermement que par ce moyen je réussirois à conduire ma vie beaucoup mieux que si je ne bâtissois que sur de vieux fondements». (Descartes, *op. cit.*, pp. 579-581)

<sup>23</sup> II, 725b. Comparer avec ce que LUI dit de l'homme de génie dans *Le Neveu de Rameau*: «Il s'établit partie de ce qu'ils ont imaginé. Partie reste, comme il était, de là deux évangiles; un habit d'Arlequin» (DPVXII 77).

*Dioptrique* que Diderot convoque au frontispice de la *Lettre sur les aveugles*, en haut duquel est écrit «Figure tirée de la *Dioptrique* de Descartes»: l'aveugle de la *Dioptrique* aux deux bâtons croisés n'est pas l'élégant jeune homme aux yeux bandés de la *Lettre sur les aveugles* mais un vieillard naturellement aveugle, qu'on retrouve dans le *Traité de l'Homme*<sup>24</sup>.

Mais le problème de l'étendue de la matière que soulève D'Alembert à la fin de l'article *CARTÉSIANISME* ne se trouve ni dans la *Méthode* ni dans la *Dioptrique*. Il est développé dans *Le Monde*, c'est-à-dire dans l'un des chapitres qui étaient destinés à introduire le *Traité de l'Homme* laissé inachevé par Descartes. Le Descartes qui va nous intéresser désormais, le Descartes controversé mais toujours vivant dans la controverse, le Descartes fantôme qui hante *Le Rêve de D'Alembert* est le Descartes du *Traité de l'Homme*.

## 2. Expériences de pensée

C'est dans ce livre que Descartes développe les principes de son mécanisme, auxquels Diderot va se mesurer dans *Le Rêve de D'Alembert*. Ce n'est pas avec le modèle théorique de l'animal-machine que Diderot se mesure, ce modèle est complètement ridicule:

Voyez-vous cet œuf? c'est avec cela qu'on renverse toutes les écoles de théologie et tous les temples de la terre. Qu'est-ce que cet œuf? [...] Au lieu de me répondre, asseyez-vous, et suivons de l'œil [les mouvements du germe] de moment en moment. D'abord c'est un point qui oscille, un filet qui s'étend et qui se colore; de la chair qui se forme; un bec, des bouts d'ailes, des yeux, des pattes qui paraissent; une matière jaunâtre qui se dévide et produit des intestins; c'est un animal. Cet animal se meut, s'agit, crie; j'entends ses cris à travers la coque; il se couvre de duvet; il voit; la pesanteur de sa tête, qui oscille, porte sans cesse son bec contre la paroi intérieure de sa prison, la voilà brisée; il en sort, il marche, il vole, il s'irrite, il fuit, il approche, il se plaint, il souffre, il aime, il désire, il jouit, il a toutes vos affections, toutes vos actions il les fait. Prétendrez-vous avec Descartes que c'est une pure machine imitative? mais les petits enfants se moqueront de vous, et les philosophes vous répliqueront que si c'est là une machine, vous en êtes une autre<sup>25</sup>.

Diderot ne décrit pas seulement un processus de transformation de la matière par l'énergie; il suggère un dispositif dans lequel ce processus est observé<sup>26</sup>. La pensée philosophique ne peut se saisir ici que dans et par l'effet dramatique de ce dispositif. La contagion sensible est produite par l'instauration d'une scène avec son quatrième mur: c'est la coque derrière laquelle «j'entends ses cris», au

<sup>24</sup> Descartes, *Discours de la méthode... plus la Dioptrique...*, Leyde 1637, p. 56 (Utpictura18, notice #010493) et *Traité de l'Homme*, Paris 1664, p. 50 (notice #011232).

<sup>25</sup> VER I 618; DPV XVII 103-104

<sup>26</sup> Comme l'observation de l'aveugle-né opéré de la cataracte, dans la *Lettre sur les aveugles* (Réaumur n'a pas invité Diderot), ou celle du geste du muet dans la *Lettre sur les sourds* (il s'agit d'un muet de convention), le développement *in vitro* du germe de l'œuf de poule est à la fois complètement virtuel (impossible au 18<sup>e</sup> siècle de procéder à cette observation) et, par sa virtualité même, modélisé au plus près de la nature, que l'expérience de pensée supplée.

moment où le poussin la brise. La levée de l'écran déclenche alors une pantomime en parataxe qui dissémine l'action théâtrale et produit le débordement d'activité vivante: «il en sort, il marche, il vole, il s'irrite, il fuit, il approche, il se plaint, il souffre, il aime, il désire, il jouit». Enfin l'aliénation sensible du poulet en proie à toutes les émotions possibles parachève l'effraction scénique de la coquille brisée et précipite la fusion de l'animal observé et de l'homme regardant. Par le jeu du chiasme, il est moi et je suis lui: «*il* a toutes vos affections; toutes vos actions, *il* les fait».

L'observateur n'est pas un savant dans son laboratoire, mais un pur spectateur: un enfant. La naturalité naïve radicale du regard des petits enfants s'inscrit dans une série: regard neuf de l'aveugle opéré de la cataracte et confronté au problème de Molyneux dans la *Lettre sur les aveugles*, langage neuf du muet de convention de la *Lettre sur les sourds*, dont les gestes sont supposés n'avoir été préformés, codés, par aucune convention préalable.

Or que voient les enfants? Un joli, mignon petit poussin, certainement pas «une pure machine imitative»: le concept de machine imitative, et le modèle théorique mécaniste qui a produit la pauvreté de ce concept, sont donc des artefacts de l'observation, des idées préconçues de l'observateur scientifique qui en fait ne regarde pas le poussin, et disserte sur une entéléchie de poussin. C'est alors l'observateur qui est une machine imitative, c'est lui qui répète mécaniquement le galimatias mécaniste cartésien.

Ce passage est le seul du *Rêve* où Diderot mentionne explicitement Descartes. Le Descartes explicite, le Descartes de surface est le Descartes de ce mécanisme là, mécanisme d'artefact, mécanisme aveuglé par le dispositif d'observation dans lequel il s'inscrit.

Pour comprendre comment Descartes est à l'œuvre dans *Le Rêve de D'Alembert*, il faut repartir de la répartition établie par le géomètre D'Alembert entre un Descartes géomètre et un Descartes philosophe, qui devient polarité d'une géométrie des profondeurs (qui «doit toujours gagner sans perdre» et détient «la clé des plus profondes recherches<sup>27</sup>») et d'un «galimatias métaphysico-théologique<sup>28</sup>». La «philosophie de Descartes», avec laquelle D'Alembert marquait poliment ses distances («un génie sublime & un Philosophe très-conséquent»), mais que Diderot désigne plus brutalement comme «galimatias<sup>29</sup>», renvoie à un certain usage, systématique et abstrait, de la philosophie comme pur discours sophistique, c'est-à-dire précisément l'usage que Descartes récuse dans le *Discours de la méthode*. Quant à sa géométrie, elle ne vaut pas tant comme géométrie en soi (Descartes «n'y a pas été aussi-loin que ses Sectateurs le croient») que comme appariement à une pensée, à un modèle, à une théorie philosophique,

<sup>27</sup> Voir plus haut la citation du Discours préliminaire des éditeurs, *Encyclopédie*, I, xxv.

<sup>28</sup> VERI 619; DPVXVII 106.

<sup>29</sup> Comme le fait remarquer Jacques Proust, «Diderot donne un sens restrictif au mot philosophe, selon l'usage du temps. [...] A prendre la *Promenade du sceptique* à la lettre, Descartes lui-même n'est pas un philosophe» (*Diderot et l'Encyclopédie*, op. cit., p. 234). Voir ci-dessus le développement sur l'aveugle de l'allée des épines.

du dispositif d'observation, d'expérimentation qui permet non seulement de la valider, mais en amont même, de l'élaborer, de la créer.

Cet appariement consiste dans l'expérience de pensée<sup>30</sup>, qui a initié la révolution épistémologique de la science copernicienne et galiléenne dont Descartes est l'héritier. Lorsque Diderot invoque l'observation de l'œuf et du poussin contre le mécanisme cartésien, il ne procède pas réellement à une expérience qu'il est techniquement impossible de faire: comment regarder, derrière la coquille et sans la briser, le développement d'un germe minuscule qui nécessiterait le microscope? Diderot ne procède pas à l'expérience; il l'invoque, comme pierre de touche virtuelle d'un raisonnement qui est en fait un raisonnement systématique.

C'est-à-dire que Diderot procède à une expérience de pensée qu'il hérite précisément, pour la méthode, de Descartes même, qu'on se réfère à l'expérience du *cogito*<sup>31</sup> dans le poêle du début de la seconde partie du *Discours de la méthode*, ou à celle du morceau de cire dans la seconde Méditation métaphysique<sup>32</sup>. Ces expériences sont exactement du même ordre que celles convoquées par Diderot: elles sont virtuelles, elles consistent à se couper de la nature (se retirer dans le poêle, se défier de nos sens pour définir la cire / ne pas assister à la cataracte de Réaumur, ne pas prendre un vrai sourd-muet, ne pas voir le poussin derrière la coque de l'œuf) pour mieux ressaisir la nature (la vraie cire, le vrai poussin...) ; elles dé-théâtralisent l'objet expérimental au profit d'une chambre de l'esprit<sup>33</sup> depuis laquelle refonder virtuellement le monde.

<sup>30</sup>Tout mon développement repose sur l'idée que l'expérience n'est pas ce qui oppose Diderot à Descartes car Descartes est déjà fondamentalement un philosophe de l'expérience, par le biais de l'expérience de pensée. Voir *a contrario* ce que J. Proust écrit de la manière dont Diderot réécrit le cartésien Brucker, dans l'article SYNCRÉTISTES de l'*Encyclopédie*: «ce n'est pas sa cohérence interne qui garantit la justesse d'un raisonnement [=la méthode cartésienne, selon Proust], c'est sa conformité à l'expérience» (*Diderot et l'Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 251). Diderot serait passé du rationalisme cartésien de Brucker à l'empirisme de Locke (*ibid.*, p. 267). Mais Proust en synthétisant déforme le propos de Diderot, qui écrit: «Il s'agit bien de savoir si un système de philosophie s'accorde avec l'Écriture ou non; & qu'est-ce que cela nous importe? Ce qu'il faut savoir, c'est s'il est conforme à l'expérience ou non». Descartes ne pourrait qu'approuver, Diderot du moins le pense: «Et les disciples de Descartes, croient-ils que leur maître eût approuvé qu'on employât des textes de l'Écriture pour défendre ses opinions? Qu'auroit-il dit à Amerpoel...» (*Encyclopédie*, article SYNCRÉTISTES, XV, 749a) Le terme «expérience» ne renvoie pas automatiquement et nécessairement à l'empirisme anglais, dont l'influence sur Diderot est par ailleurs indéniable. J. Proust procède au même type de simplification (Descartes = Brucker = métaphysique / opp. Diderot) p. 269.

<sup>31</sup>Diderot ne reprend évidemment pas à son compte le *cogito*, comme le prouve l'anecdote qu'il rapporte à l'article HOBBISME (1765): Hobbes aurait retourné la formule cartésienne en «Je pense, donc la matière peut penser» (*Encyclopédie*, VIII, 233b). Comme le fait justement remarquer Colas Duflo, Diderot ne s'oppose pas à Descartes, mais procède à la «mise en scène» d'une opposition de deux conceptions du statut métaphysique du sujet pensant», mise en scène qui se répercute dans *Le Rêve de D'Alembert* (Duflo, *Diderot philosophe*, p. 205).

<sup>32</sup>Descartes, *Meditationes de prima philosophia / Méditations métaphysiques* [1641], texte latin et trad. du duc de Luynes, Paris 1978, p. 30-32.

<sup>33</sup>Le geste est médiéval. Voir Anne Larue, *L'autre mélancolie. Acedia ou les chambres de l'esprit*, Hermann, 2001.

On voit par là qu'il est impossible d'opposer un Descartes systématique, coupé de l'expérience, à un Diderot sensualiste et empirique: la manière même dont Diderot recourt à l'expérience contre le mécanisme cartésien procède de Descartes, de Descartes philosophe parce que géomètre et producteur fictionnel d'expériences de pensée:

Permettez donc pour un temps à votre pensée de sortir hors de ce Monde pour en venir voir un tout nouveau que je ferai naître en sa présence dans les espaces imaginaires. Les philosophes nous disent que ces espaces sont infinis et ils doivent bien en être crus puisque ce sont eux-mêmes qui les ont faits. Mais afin que cette infinité ne nous empêche et ne nous embarrasse point, ne tâchons pas d'aller jusques au bout; entrons-y seulement si avant que nous puissions perdre de vue toutes les créatures que Dieu fit il y a cinq ou six mille ans; et après nous être arrêtés là en quelque lieu déterminé, supposons que Dieu crée de nouveau tout autour de nous tant de matière que, de quelque côté que notre imagination se puisse étendre, elle n'y aperçoive plus aucun lieu qui soit vide<sup>34</sup>.

Il s'agit ici pour Descartes de penser la matière. Dans le monde que nous connaissons, notre appréhension de la matière est biaisée par les formes et les attributs sous lesquels elle nous apparaît. Nous ne saissons jamais la pure matière, mais toujours des objets qui sont faits de matière. Pour penser essentiellement, à son fondement, la matière, Descartes se livre à une expérience de pensée. Il se transporte en imagination au-delà de ce qu'on appelle, dans l'ancien système de Ptolémée, la sphère des étoiles fixes. Là se trouve ce que la scolastique nomme les espaces imaginaires<sup>35</sup>. Toujours en pensée, Descartes se projette très avant dans les espaces imaginaires, suffisamment loin pour pouvoir, du point où il est arrivé, faire naître un nouveau monde en présence de l'ancien, mais assez loin de lui pour ne pas interférer.

Ce n'est pas sans ironie que Descartes planifie ce voyage virtuel. L'ironie pointe notamment lorsqu'il fait remarquer qu'il ne devrait pas y avoir de problème pour trouver de la place dans les espaces imaginaires et y créer un nouveau monde, vu que ces espaces ont été créés par «les philosophes», qui «nous disent que ces espaces sont infinis». Descartes se désolidarise ici ostensiblement de ceux qu'il nomme philosophes, qui désignent les scolastiques: Descartes n'est pas de ces philosophes, parce que Descartes est géomètre. La distinction établie pas D'Alembert est déjà programmée dans le discours de Descartes. En effet, l'espace dans lequel Descartes refonde virtuellement le monde, reproduit une création d'un monde, cet espace présente la topographie officielle du système de Ptolémée, dont Descartes sait pertinemment qu'elle est périmée. Installer ce nouveau monde dans les espaces imaginaires, c'est l'installer dans l'aberration d'un non-lieu que la révolution copernicienne a révoqué: faut-il dès lors comprendre

<sup>34</sup> Descartes, *Le Monde*, ch.VI, *Oeuvres philosophiques*, t. I, pp. 343-344.

<sup>35</sup> Sur la persistance de la catégorie des «espaces imaginaires» dans la pensée moderne, voir *Space, Imagination and the Cosmos from Antiquity to the Early Modern Period*, dir. Frederik A. Bakker, Delphine Bellis et Carla Rita Palmerino, Springer 2018, chap. XI (par Delphine Bellis sur Gassendi).

«espaces imaginaires» au sens technique que lui donne la scolastique ou, selon la compréhension moderne, comme des espaces dénués de réalité?

L'expérience de pensée met du coup en œuvre un échange inattendu: le lieu de l'expérience, qui devrait être le lieu réel, objectif, d'un phénomène réel, que l'instrumentation technique ne permet pas de réellement observer (c'est en principe ce qui motive le recours à l'expérience de pensée) s'avère non seulement être un non-lieu, mais le non-lieu par excellence, défini comme au-delà de sphères de cristal emboîtées qui n'ont jamais existé. Réciproquement, l'acte de création d'un nouveau monde, qui devrait être l'opération impossible, irréelle, que seule une fiction peut mettre en œuvre, produit la matière du monde: la matière, c'est-à-dire la concrétude même du réel concret.

Vient alors le développement auquel D'Alembert faisait allusion à la fin de l'article **CARTÉSIANISME**:

Et ne pensons pas aussi d'autre côté qu'elle soit cette Matière première des Philosophes qu'on a si bien dépouillée de toutes ses formes et qualités qu'il n'y est rien demeuré de reste, qui puisse être clairement entendu. Mais concevons-la comme un vrai corps parfaitement solide qui remplit également toutes les longueurs, largeurs et profondeurs de ce grand espace au milieu duquel nous avons arrêté notre pensée<sup>36</sup>.

À nouveau Descartes se désolidarise des «Philosophes», il n'est pas de ces gens là. Cette distanciation est la même que celle de Diderot vis-à-vis de Descartes et de sa «pure machine imitative», lors de l'observation du poussin sortant de l'œuf. C'est la même évidence pratique de l'expérience (la matière, le poussin) qui permet de repousser la même surface vaine du discours abstrait (de la scolastique, du galimatias). L'expérience de pensée reproduit le réel par division du philosophe d'avec lui-même: Diderot se divisant d'avec Descartes reproduit Descartes se divisant d'avec les philosophes, et met en fait en œuvre Descartes se divisant d'avec Descartes, sous la forme de D'Alembert se divisant d'avec Diderot, qui est la formule structurale permettant de penser l'enchaînement de «La suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot» avec «Le Rêve de d'Alembert» proprement dit (c'est-à-dire le deuxième dialogue du triptyque que forme *Le Rêve*).

Le fantôme de Descartes dans *Le Rêve* introduit le dispositif cartésien de l'expérience de pensée, que Diderot reproduit dans *Le Rêve* comme moyen d'opérer cette division. Nous comprenons dès lors que si le dispositif permet la généralisation d'une pensée matérialiste se revendiquant de l'épreuve pratique et concrète du réel (un poussin n'est pas une pure machine imitative, la matière n'est pas la substance sans étendue de la physique aristotélicienne), cette revendication demeure virtuelle et ne produit son effet qu'au prix d'une division fantomatique du philosophe.

<sup>36</sup> Descartes, *Le Monde*, p. 345.

### 3. Logique du fantôme

L'expérience de pensée est, dans *Le Rêve*, la procédure qui met en œuvre cette division fantomatique entre l'affirmation d'un matérialisme biologique et la hantise cartésienne qui paradoxalement lui fournit le dispositif de sa mise en œuvre.

Au début du *Traité de l'Homme*, Descartes, qui poursuit son expérience de pensée dans l'autre monde qu'il a créé dans les espaces imaginaires, imagine la création de l'homme:

Ces hommes seront composés, comme nous, d'une Ame et d'un Corps. Et il faut que je vous décrive, premièrement, le corps à part, puis après l'âme aussi à part; et enfin, que je vous montre comment ces deux natures doivent être jointes et unies, pour composer des hommes qui nous ressemblent<sup>37</sup>.

L'expérience cartésienne continuée repose à nouveau sur une division, qui est ici celle de l'âme et du corps<sup>38</sup>. Le *Traité de l'Homme* ne traite en fait que du corps, qui d'abord «n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre<sup>39</sup>», mais dont la description prend progressivement la forme d'une machine dans laquelle l'âme est bien cachée: l'âme reçoit les impressions de l'extérieur par l'intermédiaire de la vue, qui occupe une place essentielle dans le traité; puis, à partir de ces impressions, elle se représente la situation et la figure des objets<sup>40</sup>, et à partir de ces représentations déclenche des actions, qui se transmettent à la machine corporelle par l'intermédiaire des esprits animaux<sup>41</sup>. Vue, idée, esprits: la circulation, la procédure qui est ainsi décrite est celle de la transformation d'un *eidos-idea* (vue, idée) en *phantasma* (idée, esprits). L'âme fabrique, ou anime du fantôme à partir de la vue.

<sup>37</sup> Descartes, *L'Homme*, in *Oeuvres philosophiques*, t.1, p. 379.

<sup>38</sup> Comme le fait remarquer J. Proust, «Un matérialiste devait s'interroger sur les rapports de l'âme et du corps. Mais en 1750 il ne pouvait manquer d'être influencé dans sa recherche par les termes dans lesquels Descartes avait posé le problème. Diderot avait lu Descartes. Il avait sans doute lu aussi Meslier. Or Meslier, avant La Mettrie, avait appliqué à l'homme la théorie de l'animal-machine» (*Diderot et l'Encyclopédie*, p. 286) Nous sommes sûrs que Diderot a lu Descartes, qu'il cite, mais sa lecture de Meslier est conjecturale. En rabattant Descartes sur Meslier, dont le système philosophique est beaucoup plus simple et évidemment incompatible avec ce que Diderot promeut, Proust évacue l'influence de Descartes, qu'il a pourtant commencé par reconnaître... Et le fait qu'il traite, comme tous ses contemporains, la glande pineale de «pure imagination» (p. 287) n'est guère déterminant: c'est alors un lieu commun, voir à ce sujet Duflo, *Diderot philosophe*, pp. 191-192.

<sup>39</sup> Colas Duflo mentionne ce passage dans son analyse du problème de Molyneux, tel que Diderot l'évoque dans la *Lettre sur les aveugles* (*Diderot philosophe*, op. cit., p. 97-98). Pour C. Duflo, Malebranche aurait joué un rôle essentiel dans la transmission du modèle cartésien. L'hypothèse est séduisante: *De la recherche de la vérité*, livre 2, «De l'imagination», sous couvert de paraphraser le *Traité de l'homme*, déporte en effet complètement le discours sur la production des esprits animaux du modèle physique digestif (par trituration et filtrage) vers un modèle chimique imaginatif (par impression sensible) beaucoup plus proche du cadre épistémologique diderotien.

<sup>40</sup> *L'Homme*, pp. 423-425.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 448 et fig. 27-29.

L'âme est le cœur vivant mais invisible de l'expérience, sa réserve muette aussi<sup>42</sup>, car ce qui s'exhibe et s'expose, ce qui fait l'objet du discours, c'est la machine corporelle. De la même manière le discours du Philosophe constitue le corps de la philosophie cartésienne, qu'anime, qu'insuffle l'expérience de pensée. Par rapport au corps, qui à la limite fonctionnerait sans elle<sup>43</sup>, l'âme supplée, vient en supplément, pour introduire la différence de l'homme et de l'animal. L'âme supplée le corps et l'expérience supplée le galimatias, qui pourrait à la limite tourner sans elle, comme un discours courant.

Il faut prendre garde que pour Descartes la machine du corps n'est pas la réalité observable d'une expérience réelle mais un modèle que produit l'expérience de pensée *au plus près* de la réalité. C'est-à-dire que la machine corporelle elle-même supplée par la pensée le corps réel:

Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible: en sorte que, non seulement il lui donne au dehors la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire, et enfin qu'elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la manière, et ne dépendre que de la disposition des organes<sup>44</sup>.

Ce corps statue est un corps que «je suppose», une statue qu'il s'agit de «rendre la plus semblable», une machine qui «imité toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées»: supposition et imagination placent clairement ce corps virtuel dans l'espace de la fiction; ressemblance et imitation initient une procédure de suppléance<sup>45</sup>. Dans cette machine manque tout ce qu'on ne peut pas imaginer, tout ce qui ne procède pas des organes et ne dépend pas de leur disposition. C'est dans cette différence de l'homme et de la machine, dans ce supplément d'âme de l'homme pour lequel il n'y a pas de discours du Philosophe, c'est dans ce supplément qui fait défaut à la machine que réside le fantôme, et non dans la machine elle-même, et non dans l'évidence matérielle concrète de la statue animée.

<sup>42</sup> C'est parce que le modèle de compréhension cartésien habite complètement le texte de Diderot que Diderot ne se contente pas de traiter «la question du passage de la sensibilité à la pensée» mais opère un détour par «la question de la nature de la conscience de soi». (Duflo, *Diderot philosophe*, pp. 209-211)

<sup>43</sup> «Je désire que vous considériez, après cela, que toutes les fonctions que j'ai attribuées à cette machine [...], ces fonctions suivent toutes naturellement, en cette machine, de la seule disposition des organes» (*Ibid.*, pp. 479).

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 379, suite du préc.

<sup>45</sup> «Pour que l'idée de matière ait du sens il faut la construire, exactement comme on construit la définition du carré, ou comme Descartes construit le monde. C'est ce qui reste à faire après la *Lettre sur les aveugles* et c'est ce à quoi Diderot va s'employer, par exemple, dans les *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*» (Duflo, *Diderot philosophe*, p. 179). Cette construction constitue la procédure de l'expérience de pensée.

Reportons nous maintenant à Diderot et au début de «La suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot». Le dialogue s'ouvre par la formulation d'une alternative:

J'avoue qu'un être qui existe quelque part et qui ne correspond à aucun point de l'espace; un être qui est inétendu et qui occupe de l'étendue; qui est tout entier sous chaque partie de cette étendue; qui diffère essentiellement de la matière et qui lui est uni; qui la suit et qui la meut sans se mouvoir; qui agit sur elle et qui en subit toutes les vicissitudes; un être dont je n'ai pas la moindre idée, un être d'une nature aussi contradictoire est difficile à admettre. Mais d'autres obscurités attendent celui qui le rejette; car enfin cette sensibilité que vous lui substituez, si c'est une qualité générale et essentielle de la matière, il faut que la pierre sente<sup>46</sup>.

Soit c'est Dieu, soit c'est la sensibilité qui donne vie à la matière: D'Alembert par cette alternative établit une division, qu'il présente comme une division entre deux apories. L'infini discours métaphysique est contradictoire et incompréhensible; la proposition matérialiste se résume à une formule absurde, «il faut que la pierre sente».

Cette division n'est pas une division entre deux positions dans le dialogue, et elle n'est pas une division liminaire<sup>47</sup>. Le dialogue ne s'établit pas entre un déiste, ou un chrétien, et un matérialiste athée: D'Alembert est divisé entre les deux positions. Diderot ne s'oppose qu'en apparence à D'Alembert, puisque dans le deuxième dialogue sa position vient hanter D'Alembert qui la radicalise. La division est donc la division de D'Alembert d'avec lui-même, laquelle reproduit, répercute, prolonge la division de Descartes d'avec lui-même, qui est la division que D'Alembert a formulée dans le *Discours préliminaire*. Cette division vient après: étant donné les positions antagonistes de Diderot et de D'Alembert, leur différend implicite et continué, D'Alembert introduit en lui-même ce balancement sceptique des deux positions, division donc dans la division, division de ou sur la division.

Cette division se fait, du point de vue de D'Alembert, entre deux apories. Mais ces apories ne sont pas de même nature. La première aporie est un appariement de formulations contradictoires: la série des énoncés «un être qui», qui est et qui n'est pas, qui est et qui diffère, qui agit et qui subit, situe la contradiction au niveau des attributs de la substance. L'aporie se joue entre les attributs et se déploie donc dans la seule machine du discours, dans la mécanique rhétorique de ses articulations.

Dans la seconde aporie, l'appariement ne se fait pas entre des assertions certes contradictoires mais formellement analogues, mais entre l'énoncé d'un principe théorique, la sensibilité comme «qualité générale et essentielle de la matière», et sa conséquence pratique, «il faut que la pierre sente». Cette

<sup>46</sup> VER I 611; DPVXVII 89-90.

<sup>47</sup> Le premier des trois dialogues du *Rêve de D'Alembert* s'intitule «La suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot»: il fait d'emblée suite, sans précédent, et escamote ainsi toute forme d'établissement, de disposition *liminaires*.

conséquence paraît certes impossible à réaliser pratiquement, mais la forme de l'appariement, énoncé d'un principe général puis conséquence pratique de cet énoncé, est une forme cohérente et constitue même une articulation logique incontestable.

Les deux apories sont donc aporétiques pour des raisons différentes, qui entraînent des conséquences différentes: la première rend l'objet de l'aporie incompréhensible, irreprésentable, le soustrait à la visibilité, le fantomatise. Rien de choquant à cela d'ailleurs: Dieu n'est-il pas fondamentalement un irreprésentable? La seconde au contraire se traduit par une injonction à représenter, à rendre visible la sensibilité invisible de la matière inerte, à donner à voir la pierre qui sent: cela ne peut se faire que par une expérience, ou une série d'expériences de pensée. Autrement dit, la fantomatisation (1<sup>ère</sup> aporie) rend possible la matérialisation (2<sup>e</sup> aporie), le point d'articulation entre les deux procédures étant l'expérience de pensée.

Le programme qui s'exécute ainsi est le programme cartésien de division, fantomatisation et expérimentation virtuelle, programme dont il faudrait montrer comment Descartes l'a mis en œuvre non seulement dans *Le Monde* et le *Traité de l'Homme*, mais dans l'ensemble de sa production philosophique. Quand Diderot pulvérise la statue de Falconet, il fantomatise le support matériel de l'expérience cartésienne, la statue animée, le Pygmalion de marbre; quand il décrit l'animalisation par digestion, il concrétise au contraire ce que Descartes, décrivant mécaniquement le même processus, a fantomatisé<sup>48</sup>.

Ainsi se dessine la matrice du dispositif de pensée du *Rêve de D'Alembert*, qui lui-même parachève le système des expériences de pensée que Diderot avait mis en œuvre dans *Les Bijoux*, dans *La Lettre sur les aveugles* et dans *La Lettre sur les sourds*. Ce dispositif constitue le travail fantôme de Descartes dans la pensée diderotienne, au moment même où celle-ci le nie discursivement pour fonder son matérialisme biologique.

Stéphane Lojkine  
Aix-Marseille Université, CIELAM  
✉ stephane.lojkine@univ-amu.fr

<sup>48</sup> Il faut suivre dans le *Traité de l'Homme* la longue description de la digestion (à partir de la p. 380), que Descartes représente comme échauffement et subtilisation progressive de la matière qui se transforme peu à peu en vapeur et en feu, jusqu'à produire, en arrivant au cerveau, «une flamme très vive et très pure, qu'on nomme les Esprits animaux» (p. 388). C'est ce processus que j'appelle fantomatisation.

## Bibliographie

Les références à Diderot sont données chaque fois que possible dans l'édition courante des œuvres en cinq volumes, éd. Versini, Paris, Laffont, «Bouquins», 1994-1997, abrégée *VER*, et dans l'édition savante en cours des œuvres complètes, Paris, Hermann, 1975-, abrégée *DPV*. Pour *Le Rêve de D'Alembert*, éd. Jean Varloot, Paris, Hermann, 1987, abrégée *DPVXVII*.

Le Dictionnaire de référence utilisé est le *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux: contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, avec approbation et privilège du Roi, 8 volumes.

Les références à l'*Encyclopédie* sont données avec le numéro du tome, de la page et de la colonne, d'après l'édition en ligne du projet ENCCRE, <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>.

Les références aux images et illustrations sont données d'après la base de données iconographique Utpictura18, avec le numéro de la notice précédé du signe #. <https://utpictura18.univ-amu.fr/>

Bakker, F. A. et al. 2018. *Space, Imagination and the Cosmos from Antiquity to the Early Modern Period*, dir. by Frederik A. Bakker, Delphine Bellis and Carla Rita Palmerino, Springer, Studies in History and Philosophy of Science.

Descartes, R. 1978. *Meditationes de prima philosophia / Méditations métaphysiques* [1641], texte latin et trad. du duc de Luynes, Vrin.

Descartes, R. 1988. *Oeuvres philosophiques*, éd. F. Alquié, t.1, Bordas-Garnier.

Duflo, C. 2013. *Diderot philosophe*, Paris, Champion.

Hamou, Ph. 2002. «Descartes: le théâtre des passions», Études Épistémè [en ligne], 1 |; DOI: <https://doi.org/10.4000/episteme.8418>

Kambouchner, D. 2020. «Du spectateur au comédien: Diderot au miroir de Descartes», *Diderot et la philosophie*, éd. J.-C. Bardout et V. Carraud, Société Diderot, collection «L'Atelier», pp. 101-117

Proust, J. 1962. *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel (1995)

*Contributi/I*

## **Materia e «*velleité*»**

### **Diderot in dialogo con Hemsterhuis**

Viviana Galletta  0000-0001-6689-6063

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 29/12/2022. Accettato il 23/05/2023.

#### **MATTER AND "VELLEITÉ". DIDEROT IN DIALOGUE WITH HEMSTRHUIS**

The paper analyses the Diderot's commentary on the Frans Hemsterhuis's *Lettre sur l'homme et ses rapports*. The main aim is to underline how materialism impacts on the problem of the will and human freedom. Diderot affirms a radical materialism according to which every human act is caused by matter and its modifications while Hemsterhuis introduces the original notion of «*velleité*» to argue the freedom of human desires, volitions and thoughts from a deterministic causality.

\*\*\*

#### **Introduzione**

Nel 1964 veniva pubblicata la prima edizione critica del commentario di Denis Diderot alla *Lettre sur l'homme et ses rapports* (1772) di Frans Hemsterhuis<sup>1</sup>. Il testo, scoperto da George May nel 1960, costituisce una preziosa testimonianza

<sup>1</sup> F. Hemsterhuis, D. Diderot, *Lettre sur l'homme et ses rapports avec le commentaire inédit de Diderot*, krit. Ed. G. May, New Haven 1964; tr. it. *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, a cura di M. Brini Savorelli, Bari 1971. Tra le recensioni all'edizione critica del testo si segnalano: R. Desné, *Un inédit de Diderot retrouvé en Amérique ou les objections d'un matérialiste à une théorie idéaliste de l'homme*, «La Pensée», 118, 1964, pp. 93-110; P. Alatri, *Un'opera inedita di Diderot*, «Studi Storici», VI, 1965, pp. 99-113; A. J. Freer, *A proposito di un inedito di Diderot*, «Critica Storica», VI, 1965, pp. 800-817. Filosofo olandese attivo nella seconda metà del Settecento, Frans Hemsterhuis (1721-1790) fu apprezzato soprattutto nel contesto culturale tedesco, grazie alla funzione di mediazione svolta dalla principessa Amelie von Gallitzin, alle traduzioni di Jacobi e alle opere di recensione, traduzione e commento da parte di Herder. Per una ricostruzione dettagliata degli studi critici sull'autore (limitatamente al Novecento) si rinvia a R. Parigi, *Frans Hemsterhuis nella storiografia del Novecento*, «Cultura e scuola», XXIV, 1985, pp. 113-119. Tra i lavori monografici dedicati all'autore olandese si segnala K. Hamacher, *Unmittelbarkeit und Kritik bei Hemsterhuis*, München 1971; H. Moenkemeyer, *François Hemsterhuis*, Boston 1975; E. Matassi, *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, Napoli 1983. Per quanto concerne gli studi più recenti, si segnalano L. Illetterati, A. Moretto (a cura di), *Frans Hemsterhuis e la cultura filosofica Europea fra Settecento e Ottocento*, Trento 2004; C. Melica (a cura di), *Hemsterhuis: a European Philosopher rediscovered*, Napoli 2005; D. Whistler, *François Hemsterhuis and the Writing of Philosophy*, Storbritannien 2022.

dell'incontro tra i due autori avvenuto nel 1773 quando, nel viaggio verso la Russia di Caterina II, Diderot aveva fatto tappa a L'Aja presso l'ambasciatore russo Dimitri von Gallitzin. In quell'occasione, Hemsterhuis, impiegato nella segreteria del Consiglio di Stato a L'Aja e autore di lettere filosofiche fino ad allora distribuite entro una ristretta cerchia di amici, fornì al *philosophe* una copia della sua *Lettre sur l'homme*. Diderot gliela restituirà, arricchita di commenti, annotazioni e suggerimenti, l'anno seguente.

L'operazione critica ed ermeneutica svolta sul testo hemsterhuisiano da parte del *philosophe* mette in scena una sorta di «dialogo animato sul materialismo del Settecento»<sup>2</sup>. Difatti, il commentario rimonta ad una fase avanzata della riflessione filosofica di Diderot, ormai entrata pienamente nella cerchia delle posizioni atee e materialistiche, mentre il testo hemsterhuisiano fa parte di quell'ampia letteratura dell'età moderna che si poneva l'obiettivo di confutare, sulla base della ragione e dell'esperienza, i «sistemi del materialismo e del libertinismo»<sup>3</sup>. L'analisi delle glosse diderottiane consente di vagliare, quindi, non soltanto la convinta adesione al materialismo da parte del *philosophe* ma anche, e contestualmente, l'articolazione di una forma peculiare di anti-materialismo filosofico elaborata da Hemsterhuis<sup>4</sup>. Come avvenuto in altre circostanze relative alla recezione della filosofia hemsterhuisiana, anche in questo caso il testo dell'autore olandese rappresenta uno spunto di riflessione significativo per i suoi contemporanei, fornendo idee feconde a partire dalle quali poter sviluppare considerazioni talvolta assai originali<sup>5</sup>.

In questo studio si intende prendere in esame, più nello specifico, il confronto dei due autori in merito al tema della volontà libera come fondamento del pensiero e della volizione. Se Hemsterhuis difende la tesi della libertà del volere umano, introducendo la nozione chiave e originale di «*velleité*», Diderot assume la sola materia come causa degli atti cogitativi e volitivi.

Il punto di maggiore originalità di siffatta prospettiva di indagine è costituito dalla presa in esame, insieme con il commentario, anche de *Le rêve de*

<sup>2</sup>A. J. Freer, *A proposito di un inedito di Diderot*, p. 807. Per un'analisi del commento diderottiano si veda anche M. Brini Savorelli, *Introduzione*, in F. Hemsterhuis, D. Diderot, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, pp. 7-117.

<sup>3</sup>F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, a cura di C. Melica, Napoli 2001, p. 9.

<sup>4</sup>Sui rapporti tra Diderot e Hemsterhuis: H. J. Lope, *Diderot und François Hemsterhuis*, in Siegfried Jüttner (hrsg.), *Présence de Diderot*, Frankfurt a. M. 1990, pp. 152-170; R. Stafforini, *Hemsterhuis e i philosophes*, «Bollettino di storia della filosofia dell'università degli studi di Lecce», VI, 1978, pp. 305-375; VII, 1979, pp. 131-194; D. Whistler, *François Hemsterhuis and the Writing of Philosophy*, pp. 157-187.

<sup>5</sup>Cfr. H. Moenkemeyer, *François Hemsterhuis*, Boston 1975, p. 59: «Hemsterhuis offers fermenta cognitionis, fruitful ideas capable of being elaborated». Questa considerazione risulta particolarmente valida per quanto concerne la ricezione della filosofia hemsterhuisiana nel contesto tedesco. Si prendano in esame, per esempio, le *Hemsterhuis Studien* (1797) di Novalis, laddove le tesi hemsterhuisiane costituiscono una sorta di «avvio» per sviluppare, sulla scorta della nota distinzione tra lo «spirito» e la «lettera» della filosofia, una meditazione nuova ed originale (Cfr. Novalis, *Studi su Hemsterhuis*, in Id., *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti, vol. 1, Torino 1993, pp. 305-326).

*d'Alembert*, così da circoscrivere le convinzioni teoriche con le quali Diderot si è accostato all'opera hemsterhuisiana.

## 1. Del marmo e della carne: la materia in Diderot

Il commentario alla *Lettre sur l'homme* si data ad una fase ormai matura della riflessione filosofica diderottiana intorno alla materia. Con la pubblicazione, di qualche anno precedente, de *Le rêve de d'Alembert* (1769), il *philosophe* aveva abbracciato una teoria materialista di stampo vitalistico, sulla base della quale la natura si presentava come la metamorfosi incessante di un'unica realtà materiale dotata di sensibilità. Siffatta tesi era affermata, tra l'altro, a partire da un'interpretazione biologista del monismo spinoziano della sostanza, e cioè all'interno della cosiddetta declinazione 'moderna' dello spinozismo<sup>6</sup>. Il tema delle interpretazioni moderne dello spinozismo è quanto mai vasto ma, ai fini di questo studio, basti ricordare l'articolo «Spinosiste» dell'*Encyclopédie*, redatto proprio da Diderot. Esso presentava la distinzione tra una forma di spinozismo antica e una moderna. Il carattere fondamentale di quest'ultima era, per l'appunto, l'individuazione di una materia sensibile come principio generale della realtà. L'esempio dell'uovo, ascrivibile all'ambito della teoria epigenetica<sup>7</sup>, consentiva di spiegare, inoltre, il passaggio dalla materia inerte al corpo senziente e vivente senza il ricorso a principi immateriali ed eterogenei rispetto alla materia:

SPINOSISTE, s. m. (Gram.) sectateur de la philosophie de Spinoza. Il ne faut pas confondre les *Spinosistes* anciens avec les *Spinosistes* modernes. Le principe général de ceux-ci, c'est que la matière est sensible, ce qu'ils démontrent par le développement de l'oeuf, corps inerte, qui par le seul instrument de la chaleur graduée passe à l'état d'être sentant & vivant, & par l'accroissement de tout animal qui dans son principe n'est qu'un point, & qui par l'assimilation nutritive des plantes, en un mot, de toutes les substances qui servent à la nutrition, devient un grand corps sentant & vivant dans un grand espace. De-là ils concluent qu'il n'y a que de la matière, & qu'elle suffit pour tout expliquer; du reste ils suivent l'ancien spinosisme dans toutes ses conséquences<sup>8</sup>.

Il medesimo esempio dell'uovo viene riportato da Diderot ne *Le rêve de d'Alembert*. Anche in questo caso, esso documenta l'adesione del *philosophe* ad una forma radicale di materialismo, che rintracciava nella sola materia il principio di spiegazione della realtà e la realtà medesima, nella sua totalità di inorganico

<sup>6</sup> Tra gli studi più recenti dedicati alla ricezione di Spinoza si veda C. Altini (a cura di), *La fortuna di Spinoza in età moderna e contemporanea*, 2 voll., Pisa 2020.

<sup>7</sup> Secondo la teoria embriologica dell'epigenesi, la formazione e lo sviluppo di un organismo si configuravano come un processo di autoorganizzazione graduale di una materia indifferenziata (costituita dalle sostanze seminali dei due sessi). Per i sostenitori del preformismo, invece, l'organismo vivente era interamente costituito *ab initio* (nell'uovo o negli 'animalculi' spermatici) e il suo sviluppo non era che un processo di accrescimento quantitativo di un germe preesistente e già strutturato.

<sup>8</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 35 voll., Paris 1751-1780, vol. XV, p. 474a.

ed organico, supportando siffatta teoria sulla base delle evidenze fornite dalla nascente scienza biologica e, nello specifico, dalla teoria dell'epigenesi:

DIDEROT: Vedete quest'uovo? È con esso che si rovesciano tutte le scuole di teologia e tutti i templi della terra. Che cos'è un uovo? Una massa insensibile, prima che il germe vi sia introdotto; e dopo? Ancora una massa insensibile, poiché questo germe non è anch'esso, che un fluido materiale ed inerte. Come codesta massa passerà a una diversa organizzazione, acquisterà vita e sensibilità? Per mezzo del calore. Chi produrrà il calore? Il movimento. [...] Da una materia inerte, disposta in un certo modo, impregnata di un'altra materia inerte, si ottengono, mediante il calore e il movimento, sensibilità, vita, memoria, coscienza, passioni, pensiero. [...]<sup>9</sup>.

Con la tesi di una materia capace di organizzarsi da sé e di trasformarsi da corpo inerte ad essere vivo ed organizzato o, più precisamente, vivo proprio perché organizzato, Diderot superava le problematiche scaturite dalla negazione dell'anima. Date le difficoltà e le contraddizioni che insorgono nell'ammettere un'anima distinta dalla materia e, contestualmente, nel rinunciare totalmente ad un principio vitale, Diderot abbraccia la tesi di un unico principio materiale a patto di riconoscere, però, la possibilità che «il marmo» si faccia «carne»:

D'ALEMBERT: Confesso che un essere che esiste da qualche parte e non corrisponde ad alcun punto dello spazio; un essere che è inesteso ma occupa un'estensione [...] un essere di natura così contraddittoria è difficile da ammettere. Ma altre oscurità attendono colui che lo rifiuta; poiché, infine, se quella sensibilità che gli sostituite è una qualità generale ed essenziale della materia, bisogna che la materia senta<sup>10</sup>.

La differenza tra il marmo e la carne ribadisce, entro una prospettiva di tipo chimico-biologico, quella tra la morte e la vita, tra l'inorganico e l'organico. Nella riflessione diderottiana, siffatta differenza, vale a dire quella tra un corpo inerte e un corpo vivo, viene spiegata attraverso l'introduzione di una nuova nozione di materia, ora considerata intrinsecamente attiva e dotata di sensibilità, e mediante l'articolazione del concetto di «organizzazione». Il marmo e la carne indicherebbero, in questa prospettiva, due stati di organizzazione differenti relativi, però, alla medesima sostanza materiale.

In linea con il principio di continuità di matrice leibniziana, Diderot sostiene la tesi di una natura unica e priva di salti, nella quale il passaggio dalla pietra alla pianta, dall'animale all'uomo rappresenta un processo metamorfico intrinseco alla materia e alla sua capacità di auto organizzarsi, passando da una sensibilità latente ad una manifesta. La formazione di un uomo viene, quindi, descritta come un processo di trasformazione della materia, che si configura nei termini di un passaggio dalla sensibilità inerte alla sensibilità attiva e cosciente. La transizione da una forma ad un'altra veniva ampiamente convalidata, tra l'altro, dalle scoperte scientifiche del tempo, come per esempio gli esperimenti di Needham sul fenomeno della generazione spontanea e quelli di Trembley sulla

<sup>9</sup> D. Diderot, *Il sogno di D'Alembert*, Milano 1996, p. 45.

<sup>10</sup> Ivi, p. 23.

rigenerazione del polipo<sup>11</sup>. Gli effetti della metamorfosi naturale in relazione alla formazione dell'uomo a partire dalla materia inorganica vengono presentati da Diderot nella seguente successione:

Un essere inerte, un essere senziente, un essere pensante, un essere che risolve il problema della precessione degli equinozi, un essere sublime e meraviglioso, un essere che invecchia, deperisce, muore, un essere infine decomposto e reso alla terra<sup>12</sup>.

In questa prospettiva, la vita e la morte «non designano altro se non gli stati successivi di un medesimo essere»<sup>13</sup>, confermando la tesi di una materia eterna e in continua trasformazione come principio unico di tutti gli esseri individuali. In questa prospettiva rimaneva in piedi anche il carattere più ‘antico’ dello spinozismo, vale a dire la tesi secondo cui «nulla viene dal nulla». Entro un’impostazione evidentemente anti-creazionista e assai distante dall’ortodossia teologica, «nascere, vivere e morire è cambiare di forma»<sup>14</sup>, come emblematicamente rappresentato dalla ricorrente immagine del «flusso»:

Tutto è un flusso perpetuo... Ogni animale è più o meno uomo; ogni minerale più o meno pianta; ogni pianta più o meno animale. Non c’è nulla di perfettamente distinto in natura [...]<sup>15</sup>.

La medesima immagine torna nell’articolo «Jordanus Brunus» dell’*Encyclopédie*, segnalando l’apporto del naturalismo rinascimentale nella definizione di una teoria materialista di stampo vitalistico:

[...] La matière est dans un flux perpétuel, & ce qui est un corps aujourd’hui, ne l’est pas demain. Puisque la substance est impérissable, on ne meurt point; on passe, on circule [...] Si l’on rassemble ce qu’il [Bruno] a répandu dans ses ouvrages sur la nature de Dieu, il restera peu de chose à Spinoza qui lui appartienne en propre. La volonté de Dieu, c’est la nécessité même. La nécessité & la liberté ne sont qu’un. Suivre en agissant la nécessité de la nature, non-seulement c’est être libre, mais ce serait cesser de l’être que d’agir autrement. Il est mieux d’être que de ne pas être, d’agir que de ne pas faire:

<sup>11</sup> Per un approfondimento dei rapporti tra Diderot e la scienza del tempo, si vedano F. Pépin, *La philosophie expérimentale de Diderot et la chimie: philosophie, sciences et arts*, Parigi 2012; J. Proust, *Diderot et la philosophie du polype*, «Revue des sciences humaines», 182, 1981, pp. 21-30; P. Quintili, *Matiérialismes et Lumières: philosophie de la vie, autour Diderot et de quelques autres. 1706-1789*, Parigi 2009; M. Spangler, *Science, philosophie et littérature: le polype de Diderot, «Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie»*, 23, 1997, pp. 89-107. Per una ricognizione più generale circa il rapporto tra il materialismo e la scienza biologica del Settecento, si rimanda a W. Bernardi, *Scienze della vita e materialismo nel Settecento*, in P. Rossi (a cura di), *Storia della scienza moderna e contemporanea*, Milano 2000, pp. 567-590.

<sup>12</sup> Ivi, p. 33.

<sup>13</sup> Cfr. l’articolo ‘nascere’ dell’*Encyclopédie*, redatto da Diderot: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi 1751-1772, vol. XI, p. 10.

<sup>14</sup> D. Diderot, *Il sogno di D'Alembert*, p. 99.

<sup>15</sup> Ivi.

le monde est donc éternel; il est un; il n'y a qu'une substance; il n'y a qu'un agent; la nature, c'est Dieu<sup>16</sup>.

L'articolo in esame segnala la fusione, realizzata dalla cultura illuministica, tra la tradizione rinascimentale e Spinoza, nella direzione di una torsione in senso panteista e materialista della filosofia di quest'ultimo, nonostante egli avesse respinto, nella nota *lettera 73* a Oldenburg del 1675, l'identificazione materiale di Dio e natura<sup>17</sup>. Si trattava, per usare una formula introdotta da Pierre-François Moreau, di uno «spinozismo senza Spinoza»<sup>18</sup>, e cioè di una ri-creazione moderna dello spinozismo spesso formulata sulla base di una conoscenza indiretta dei testi.

L'articolazione di una teoria della materia che stringe la pietra, l'animale e l'uomo nel medesimo principio materiale e sensibile, e all'interno di un *continuum* di gradi di organizzazione differenti, trova un canale di esplicazione privilegiato nel linguaggio metaforico, collocando il *philosophe* al crocevia tra la filosofia, la scienza e la poetica. Tra le immagini più note vi sono quella della «grande catena degli esseri», che rimanda alla continuità naturale, e quella dello «sciame d'api», che esemplifica il concetto di organismo inteso come una totalità nella quale ciascuna parte risulta funzionale all'insieme:

SIGNORINA DE L'ESPINASSE: [...] Avete veduto qualche volta uno sciame d'api fuggire dall'alveare? [...] Le avete viste andarsene a formare all'estremità di un ramo un lungo grappolo di animaletti alati, tutti attaccati gli uni agli altri per le zampette? Questo grappolo è un essere, un individuo, un animale [...]!<sup>19</sup>.

Lo strumento della metafora consente a Diderot di comunicare ‘esteticamente’ la propria tesi continuista e trasformista, incentrata sull’idea secondo la quale ogni movimento, comprese le attività cogitative e le azioni dell’uomo, è riconducibile alla materia sensibile auto organizzantesi. Il passaggio da un ordine momentaneo a un altro, vale a dire da una forma ad un’altra, non avviene, quindi, sulla base di cause e di fini generali o locali: i fatti di cui si occupa la filosofia non sono né meri effetti di una causa, né prodotto di una volontà, né transizioni in vista di un fine. Ogni movimento avviene, invece, in virtù di una «tendenza» (o *nitus*) la quale configura una sorta di legge intrinseca

<sup>16</sup> *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. VIII, pp. 881b-882a.

<sup>17</sup> Cfr. B. Spinoza, *Opere*, a cura di F. Mignini, Milano 2007, pp. 1301-1302: «Dio è per me, per usare un'espressione tradizionale, la causa immanente, non certo transitiva, di tutte le cose. Tutte le cose, dico, in accordo con Paolo, sono in Dio e si muovono in Dio. E lo affermo forse in accordo con tutti i filosofi antichi, anche se in modo diverso, e oserei anche dire in accordo con tutti gli antichi Ebrei, per quanto è lecito congetturare da alcune tradizioni, sia pure in molti modi adulterate. E tuttavia sono completamente fuori strada quanti ritengono che il fondamento del *Trattato teologico-politico* sia l'identità di Dio e natura (che concepiscono come massa o materia corporea) [per quam massam quandam, sive materiam corpoream intelligunt]».

<sup>18</sup> Cfr. P.-F Moreau, *Spinoza est-il spinoziste?*, in *Qu'est-ce que les Lumières «radicales»?*, ed. par C. Sécrétan, T. Dagonet L. Bove, Paris 2007, pp. 293.

<sup>19</sup> D. Diderot, *Il sogno di D'Alembert*, p. 69.

alla materia nel suo transitare da una forma ad un'altra. Tutto è un'infinità di effetti, di tendenze immanenti alla sensibilità continua che si auto organizza<sup>20</sup>. Non si può ammettere, dunque, alcun cominciamento d'azione assoluto, poiché ciò implicherebbe che il nulla produca qualcosa. Dunque, la natura diviene autonomamente sulla base di una causalità immanente, senza che vi sia un principio né, per le medesime ragioni, un fine.

## 2. L'antimaterialismo della *Lettre sur l'homme et ses rapports*

La *Lettre sur l'homme et ses rapports* presenta già nell'*Avertissement* l'obiettivo polemico: si tratta di confutare il materialismo e le sue conseguenze nel campo morale. I «sistemi del materialismo e del libertinismo»<sup>21</sup> vengono posti sul medesimo piano, indicando le teorie che affermavano, pur con diversi gradi di radicalità, l'autonomia e la priorità ontologica della materia con la conseguente deriva ateista e l'abbandono dei fondamenti della morale. Per Hemsterhuis, la circolazione degli scritti materialistici favorita dalla libertà di stampa avrebbe comportato, infatti, la messa in discussione delle nozioni di Dio e dell'immortalità dell'anima, sulle quali tradizionalmente poggiavano i cardini della dimensione teologica e morale. Confutare il materialismo significava, dunque, difendere la sfera morale dalle tendenze riduzionistiche e perniciose dei materialisti e, in questa prospettiva, il problema centrale era rappresentato, in primo luogo, dalla messa in discussione dell'anima e della sua autonomia. Si comprende, dunque, perché la struttura argomentativa della *Lettre sur l'homme* sia incentrata prioritariamente sulla dimostrazione dell'eterogeneità tra la materia e l'anima. Il fine è evidentemente quello di validare la tesi circa l'autonomia dell'anima e della volontà libera dalla causazione di tipo fisico-materiale e di fondare su di essa la dimensione morale, sociale e religiosa dell'uomo, tra l'altro in antitesi con l'animale. Siffatta questione viene trattata, inoltre, sulla base di una peculiare teoria gnoseologica e semiotica.

Nella *Lettre sur l'homme* gli oggetti della trattazione sono, per l'appunto, la natura dell'uomo, la natura delle cose che sono fuori di lui e i rapporti tra l'uomo e tali cose. In altri termini, ad essere indagate sono la conoscenza che l'uomo possiede del mondo ma anche le modalità di relazione che egli imposta rispetto al mondo. Difatti, l'oggetto esiste indipendentemente dall'uomo («*hors de lui*»<sup>22</sup>) ma anche *rispetto* all'uomo e ai suoi organi («*vis-à-vis de lui et de ses organes*»<sup>23</sup>), e cioè ai suoi mezzi di conoscenza, configurandosi in tal caso come «idea» alla quale poter attribuire un valore di verità:

<sup>20</sup> Per quanto concerne il concetto di ‘tendenza’ e le sue associazioni con il *conatus* spinoziano, si rimanda a R. Messori, *Metafore della natura e natura della metafora in Diderot*, «Aisthesis», VII, 2, 2014, pp. 73-91.

<sup>21</sup> F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, p. 9.

<sup>22</sup> F. Hemsterhuis, *Lettre sur l'homme et ses rapports*, in Id., *Wijsgerige Werken*, redactie M. J. Petry, Leeuwarden, 2001, p. 16.

<sup>23</sup> Ivi, p. 16.

[...] in altre parole, l'oggetto rispetto a tale essere e ai suoi organi esiste realmente così come appare ad esso. [...] Vi prego di avere sempre presente tale riflessione, poiché è la sola che ci fornisce il diritto, per così dire, di aspirare alla conoscenza della verità<sup>24</sup>.

L'acquisizione passiva di un'idea e, quindi, la sensazione di un oggetto esterno, rappresentano, tuttavia, uno stadio della conoscenza ancora rudimentale e primitivo, comune all'uomo e all'animale. Difatti, perché l'uomo esplichi a pieno la propria natura senziente e razionale, che lo connota nei termini di un essere capace non soltanto di sentire passivamente e necessariamente, ma anche di elaborare ragionamenti («l'essere che ha la facoltà di sentire, di pensare e di ragionare»<sup>25</sup>), occorrono i «segni», e cioè degli strumenti corrispondenti agli oggetti che consentono di rievocare a proprio piacimento (liberamente) le idee e di padroneggiarle all'interno di ragionamenti. L'uomo possiede, quindi, a differenza degli animali, la facoltà di servirsi liberamente di «segni arbitrari» e di realizzare operazioni tra le idee, i ragionamenti per l'appunto. Sebbene più complesso di quello animale, il processo conoscitivo proprio dell'uomo rimane comunque limitato ai soli aspetti della realtà che possono essere colti mediante gli «organi» e, di conseguenza, l'essenza della realtà, la sua natura indipendente dall'uomo, rimane sconosciuta:

Ciò che egli ignora è l'essenza della materia [...]. Relativamente alla conoscenza dell'essenza della materia, per quanto l'anima riceva le sensazioni delle cose attraverso dei mezzi, essa non conoscerà mai l'essenza di una cosa, qualunque essa sia<sup>26</sup>.

Il discorso hemsterhuisiano relativo alla conoscenza umana riconosce, quindi, la straordinaria ricchezza della realtà («ce riche total»<sup>27</sup>) al di là degli attributi che possono essere avvertiti dall'uomo, comunque limitati agli organi di senso e ai mezzi attraverso i quali egli entra in rapporto con tale realtà<sup>28</sup>. Ad essere sottoposta ad analisi critica è, non a caso, la nozione stessa di «materia» con la quale l'uomo, in base alle possibilità e ai limiti dei propri organi, è solito indicare l'universo nei termini di una realtà estesa, tangibile e visibile, sebbene tale realtà comprenda, poi, un'infinità di attributi essenziali di cui l'uomo non può avere alcuna sensazione. La critica alla nozione di materia consente a Hemsterhuis di introdurre la nozione di «organo morale», altrimenti chiamato «cuore, sentimento, coscienza»<sup>29</sup>. Tale organo, se da un lato rappresenta, al pari di tutti gli altri,

<sup>24</sup> F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, p. 13.

<sup>25</sup> Ivi, p. 21.

<sup>26</sup> Ivi, p. 33.

<sup>27</sup> F. Hemsterhuis, *Lettre sur l'homme et ses rapports*, p. 48.

<sup>28</sup> Per quanto concerne la nozione di 'organo' nella riflessione gnoseologica hemsterhuisiana e le differenze rispetto alle coeve concezioni della medesima, scrive E. Matassi: «[...] Hemsterhuis all'interno di tale dibattito si colloca con una fisionomia peculiare; coerentemente con i suoi principi conoscitivi fonda infatti l'interpretazione dell'organo sulla 'mediazione' espletata, sul carattere di mediazione intrinseco al 'rapport' piuttosto che sull'approfondimento della fisiologistico della 'funzione' [...]» (E. Matassi, *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, p. 103).

<sup>29</sup> F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, p. 41.

uno strumento di mediazione e, dunque, un canale di conoscenza attraverso il quale l'anima si pone in relazione con la realtà esterna, dall'altro lato configura qualcosa di assolutamente diverso dagli altri organi, dal momento che schiude all'uomo l'universo morale, essendo rivolto «verso l'aspetto incomparabilmente più ricco e più bello rispetto a tutti quelli che conosciamo»<sup>30</sup>. Si delinea, quindi, accanto alla conoscenza della realtà nel suo aspetto fisico e materiale, guadagnata attraverso gli organi di senso e i mezzi che ne attuano le rispettive potenzialità, la possibilità di accedere, attraverso l'«organo morale», agli aspetti per così dire immateriali (*«face morale»*), ma non per questo meno reali, dell'universo. La cifra distintiva della mediazione fornita dall'«organo morale» è riconducibile al fatto che «l'*io stesso*» diventa, tramite esso, oggetto di contemplazione, restituendo all'uomo la certezza della propria esistenza e rivelandogli non i rapporti che le cose esterne instaurano rispetto a lui (che in questo caso ne subisce passivamente l'azione) ma le relazioni che l'*io stesso* istituisce con la realtà esterna (anche in questo caso l'uomo riceve passivamente una sensazione, quella del dovere, ma tale sensazione si traduce in una funzione attiva, riconducibile all'agire morale<sup>31</sup>). Difatti, come gli altri organi necessitano, per operare, di un mezzo, per esempio dell'aria o della luce, allo stesso modo l'«organo morale» ha bisogno della presenza di altri agenti dotati di «velleità»<sup>32</sup> e, quindi, di una società in cui tali esseri si scambino segni comunicativi: «La società di 'esseri omogenei' viene quindi ad essere il *moyen* mediante il quale l'organo morale riceve molteplici e distinte sensazioni»<sup>33</sup>.

L'«organo morale» introduce, dunque, il passaggio dalla conoscenza del mondo fisico, laddove il «segno» rappresenta uno strumento per rievocare le idee e per operare ragionamenti, alla conoscenza del mondo morale e metafisico, dove invece il «segno» costituisce uno strumento per comunicare le idee e per agire secondo giudizi morali. Tale passaggio implica, accanto all'emergere della sensazione del dovere, la possibilità che la «velleità» si determini sulla base di tale sensazione, e cioè il principio dell'azione morale, inverando in tal modo la natura dell'uomo non soltanto in quanto essere senziente e razionale ma anche

<sup>30</sup> Ivi, p. 41.

<sup>31</sup> Per quanto concerne l'aspetto, sia passivo che attivo, attribuito all'«organo morale» si rinvia al seguente passaggio tratto dal dialogo *Simone o le facoltà dell'anima*: «[...] tale principio, questo mezzo, siffatto organo morale, fornisce le sensazioni di tutto ciò che riguarda la morale. Tale organo ha due parti distinte: per l'una, l'anima è totalmente passiva [...]; per l'altra essa giudica, modifica, modera ed incita o calma queste sensazioni [...]» (F. Hemsterhuis, *Simone o le facoltà dell'anima*, in Id., *Opere*, p. 578).

<sup>32</sup> Per quanto concerne il significato della nozione di «velleità» nel contesto dell'opera hemsterhuisiana si rimanda a C. Melica, *Introduzione*, in F. Hemsterhuis, *Opere*, pp. LV-LVIII. Nello specifico, la studiosa mette in rilievo la riforma del termine operata da Hemsterhuis, il quale avrebbe attribuito il significato positivo di «facoltà di poter volere» ad un termine che, nell'uso filosofico del tempo (Locke, Leibniz), indicava, invece, un'impotenza o un'imperfezione della volontà. Per un ulteriore approfondimento terminologico e speculativo in merito alla nozione di «velleità», nella sua relazione con l'«organo morale», si rinvia a R. Parigi, *Tra metafisica e morale: gli scritti inediti di Frans Hemstethuis*, «Studi settecenteschi», 1985, VI, pp. 321-324.

<sup>33</sup> Ivi, p. 309.

in quanto essere sociale e morale dotato, appunto, di «velleità», e cioè capace di agire e di progettare secondo la propria volontà:

Come gli organi dell'udito e della vista non si manifesterebbero all'uomo, che ne fosse dotato, se non ci fossero aria e luce, così il cuore o la coscienza, si manifestano all'uomo solo quando egli si trova in mezzo ad altri esseri animati, ad altre velleità [...]<sup>34</sup>.

Nel tracciare un solco tra l'uomo e l'animale Hemsterhuis ragiona sulla dimensione semiotica. Poiché l'animale non dispone della capacità di rievocare liberamente le cose tramite segni arbitrari, allora non possiede nemmeno la capacità di comunicare, sulla quale si fonda la dimensione morale, sociale e religiosa dell'uomo:

[...] sembra che, esaminando la natura degli animali senza pregiudizi, cosa che è molto difficile, essi manchino totalmente di quell'organo che noi chiamiamo cuore e che l'aspetto morale dell'universo sia totalmente sconosciuto ad essi<sup>35</sup>.

Nella dimostrazione dell'eterogeneità del corpo e dell'anima, il punto focale della trattazione è proprio quello dell'opposizione tra la passività del primo e l'attività della seconda. La realtà puramente materiale è associata alla dimensione della passività e della necessità, con specifico riguardo per la recezione delle sensazioni. Nel caso dell'anima, invece, entrano in gioco le dimensioni dell'attività e della libertà riferite ad un principio autonomo del pensiero, del desiderio e del dovere. In altri termini, Hemsterhuis sostiene la condizione passiva e inerte della dimensione materiale, riportando l'attività, il movimento e la vita ad un principio immateriale ed eterogeneo rispetto alla materia.

### 3. La critica materialista di Diderot

Il commentario diderottiano principia con il tentativo di sganciare le tesi materialistiche e atee, alle quali lui stesso aveva aderito, dalla difesa del vizio e dell'immoralità: «Si direbbe che il libertinaggio è una conseguenza necessaria del materialismo, il che non mi sembra conforme né alla ragione né all'esperienza»<sup>36</sup>. Quanto argomenta il *philosophe* richiama, in una certa misura, la celebre formula dell'«ateo virtuoso» introdotta da Bayle, poiché sostiene che il rifiuto dell'esistenza di Dio e l'adozione di una prospettiva materialistica non implichino necessariamente il venir meno del fondamento del giusto e dell'ingiusto. Esso si incardina, invece, sui rapporti che gli uomini intrecciano tra di loro sul piano immanente.

<sup>34</sup> F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, p. 42.

<sup>35</sup> Ivi, p. 43.

<sup>36</sup> F. Hemsterhuis, D. Diderot, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, p. 130.

Il secondo punto affrontato da Diderot concerne la funzione dei segni, sui quali Hemsterhuis aveva fondato la possibilità di pensare e di progettare. I segni permettono, infatti, di realizzare un confronto tra più oggetti, di farli «coesistere» anche se non attualmente presenti. Per il *philosophe*, l'immaginazione o la memoria, anche senza il ricorso ai segni, sarebbero sufficienti a spiegare le attività del pensiero e della volizione, accomunando così l'uomo all'animale. Il fatto che anche gli animali siano in grado di pensare e di progettare in assenza dell'oggetto è, inoltre, confermato dall'esperienza. Diderot porta l'esempio dei sogni del cane da caccia, i quali non sarebbero possibili se l'animale non fosse in grado di ricordarsi oggetti adeguati ai suoi bisogni, anche se non attualmente presenti.

La trattazione dell'attività del pensiero introduce il problema della «*velleité*», e cioè la facoltà di poter volere, che consentirebbe, per Hemsterhuis, di trattenere arbitrariamente (e cioè liberamente) l'oggetto, aprendo lo spazio precipuamente umano del pensiero e della volizione. Si tratterebbe – fatto scandaloso e incomprensibile per Diderot – di ammettere un «atto senza causa»<sup>37</sup> e di sostenere, al contempo, la contraddizione secondo la quale un qualcosa di immateriale possiede un «potere fisico»<sup>38</sup>, vale a dire quello di trattenere l'oggetto. Concepire la «*velleité*» in questi termini, e quindi il pensiero e la volizione come un che di incondizionato, è per Diderot inammissibile. Nella prospettiva materialista, infatti, gli atti psichici e volitivi sono ricondotti all'ambito dell'unica realtà materiale e della sua causalità immanente: «pensateci bene, e vedrete che nulla dipende dalla nostra velleità, che essa pure ha bisogno di una spinta per portarsi nella direzione di un determinato oggetto»<sup>39</sup>.

Diderot non soltanto nega l'esistenza dell'anima come principio immateriale e autonomo in grado di spiegare, senza il riferimento a cause materiali, la determinazione degli atti umani ma introduce anche, attraverso la nozione di «organizzazione», la tesi della continuità della natura animale e umana, inorganica e organica, in quanto materiale. La differenza tra l'uomo e l'animale, ma anche tra la pianta e l'animale, non è da ricercarsi, quindi, nell'assenza della ragione e della velleità, ma nel differente grado di organizzazione della materia. Al riguardo, egli scrive:

Tutta l'anima di un cane è sulla punta del suo naso. Questione di organizzazione. Cambiate la linea del viso. Arrotionategli la testa ecc. e il cane non andrà più a caccia di pernici; sventrerà gli eretici. Allungate il naso del dottore della Sorbona, ecc., e non caccerà più eretici; dichiarerà in arresto la pernice<sup>40</sup>.

L'ulteriore passaggio attraverso cui Diderot critica la concezione dell'anima come principio autonomo e separato dalla materia concerne la trattazione del

<sup>37</sup> Ivi, p. 134.

<sup>38</sup> Ivi, p. 133.

<sup>39</sup> Ivi, p. 136.

<sup>40</sup> Ivi, p. 143.

movimento. Aderendo ad una delle tesi centrali del materialismo settecentesco, vale a dire quella secondo cui la materia è intrinsecamente attiva, egli sostiene che non esiste alcun corpo che sia in riposo assoluto e che, come affermava invece Hermsterhuis, passi dal riposo al movimento per l'azione di qualcosa di diverso dal corpo (della velleità nel caso del corpo dell'uomo). Il ragionamento diderottiano sulla natura del movimento si inquadra all'interno di una prospettiva radicalmente materialistica, in base alla quale la materia sensibile viene considerata come un principio unico ed immanente capace di spiegare anche il pensiero e il ragionamento senza la necessità di postulare un principio altro immateriale. Siffatte considerazioni vengono sostenute, tra l'altro, attraverso il riferimento all'esperienza:

Non ho mai visto la sensibilità, l'anima, il pensiero, il ragionamento, produrre la materia. E ho visto cento volte, mille volte, la materia inerte passare alla sensibilità attiva, all'anima, al pensiero, al ragionamento, senz'altro agente o intermediario, che agenti o intermediari materiali. [...] Ogni materia sente, a mio parere, o tende a sentire<sup>41</sup>.

Il commentario diderottiano indugia proprio su questo punto, e cioè sul problema del movimento e delle sue cause. Nella definizione di un nuovo modello di materia in grado di spiegare il passaggio dalla realtà inerte alla realtà vivente senza l'intervento di cause esterne giocavano un ruolo importante gli sviluppi delle scienze della vita. Su siffatte basi scientifiche, con specifico riguardo per gli esperimenti condotti sul fenomeno della formazione e della rigenerazione del vivente, Diderot suffragava le proprie tesi, invitando Hemsterhuis a rifletterci a sua volta:

Il primo è lo sviluppo dell'uovo, il passaggio dallo stato di materia inerte allo stato di essere senziente, vivente, pensante, appassionato... Il secondo è il ritorno alla vita di certi insetti, così secchi che si polverizzano tra le dita<sup>42</sup>.

Il passaggio dall'inorganico all'organico, dalla materia morta alla materia viva illustrato attraverso i due esempi appena riportati metteva in discussione l'esistenza di un'anima immateriale ed eterogenea dal corpo come causa unica e incondizionata dei fenomeni psichici, volitivi e vitali in generale. Si delineava, perciò, il modello di una materia sensibile, intrinsecamente attiva e capace di auto organizzarsi eternamente. I fenomeni della vita mettevano in discussione il modello di materia inerte sotteso al meccanicismo cartesiano e alla metafisica del dualismo delle sostanze, denunciando una serie di questioni assurde come, per esempio, quella dell'individuazione del luogo in cui si troverebbe l'anima prima della sua unione con il corpo oppure il problema della divisione dell'anima:

Quel passaggio da un regno all'altro, quegli esseri intermedi che paiono appartenere alle piante e agli animali, non vi fanno pensare? Quel polipo, che si divide

<sup>41</sup> Ivi, p. 147.

<sup>42</sup> Ivi, p. 149.

in centomila pezzi, di cui faccio centomila esseri viventi, che sentono, soffrono, godono, separati, distinti? Ov'era il semenzaio di tutte quelle minuscole anime? O è sempre la stessa, che io faccio cambiar di posto?<sup>43</sup>

L'errore che Diderot attribuisce al filosofo olandese è quello di aderire ad un modello di materia di matrice sostanzialmente cartesiana. Si tratterebbe di una nozione di materia inerte e passiva il cui movimento richiedeva l'intervento di una causa d'azione esterna ed eterogenea (l'anima o, in un'ottica più ampia, Dio). Egli, così, scrive:

Il vizio di tutto questo ragionamento è sempre di confondere una materia attivamente sensibile con una materia bruta, inerte, non organizzata, non animalizzata, il legno con la carne. Ma come il legno differisce dalla carne? Come il legume non digerito, non assimilato a della carne, differisce dalla carne. Quando nacqui ero sensibile per una lunghezza di diciotto pollici al massimo. [...] Ho mangiato, ho digerito, ho animalizzato. Per mezzo della assimilazione ho fatto passare dallo stato di sensibilità inerte allo stato di sensibilità attiva dei corpi bruti<sup>44</sup>.

#### 4. Hemsterhuis: tra cripto-materialismo e cripto-spinozismo

Uno dei capi d'accusa che Diderot attribuisce a Hemsterhuis, con riferimento alla *Lettre sur l'homme*, concerne l'aspetto stilistico-formale dell'opera. L'oscurità e l'imprecisione del linguaggio e della terminologia suggeriscono, a detta del *philosophe*, non soltanto una scarsa conoscenza della lingua francese ma anche una camuffata adesione al materialismo. Alla maniera di quasi tutti i materialisti dell'età moderna, Diderot compreso, Hemsterhuis avrebbe adottato volutamente una scrittura 'difficile', travestendo la propria filosofia con un «abito d'Arlecchino»<sup>45</sup>, allo scopo di veicolare la verità soltanto a pochi eletti e di evitare, così, la censura. Dunque, nel giudizio espresso dal *philosophe*, Hemsterhuis rientrerebbe nella schiera dei cripto-materialisti, come testimoniano la vaghezza, l'imprecisione e la debolezza argomentativa di certe sue espressioni. Diderot riconosce, inoltre, che il tentativo di mascherare la verità attraverso strategie di dissimulazione e di auto-censura, proprio della letteratura filosofica clandestina e adottato anche da Hemsterhuis, mette capo ad un'intrinseca contraddittorietà e ambiguità del testo, lasciando ai posteri la difficoltà di discernere le reali convinzioni dell'autore ma mettendolo al riparo, nel presente, dalla sicura condanna<sup>46</sup>.

Nel suo studio dedicato alla «scrittura tra le righe», Melzer individua tre criteri per identificare una forma esoterica di scrittura filosofica: lo sforzo compiuto dall'autore per comunicare a pochi eletti alcune fondamentali verità

<sup>43</sup> Ivi, p. 156.

<sup>44</sup> Ivi, p. 164-165.

<sup>45</sup> F. Hemsterhuis, D. Diderot, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, p. 235.

<sup>46</sup> Ivi. Per quanto concerne le caratteristiche del manoscritto clandestino: A. Thompson, *Qu'est-ce qu'un manuscrit clandestin?*, in O. Bloch (dir.), *Le matérialisme du XVIII<sup>e</sup> siècle et la littérature clandestine*, Paris 1982, pp. 13-16.

attraverso la messa in campo di strategie di comunicazione indiretta o segreta; contestualmente, la tendenza a nascondere le medesime verità alla maggioranza delle persone; in ultimo, il tentativo di comunicare a quella maggioranza un insegnamento essoterico in luogo della vera dottrina<sup>47</sup>. In questi termini, l'elemento esoterico viene associato ad una precisa pratica di scrittura e, nello specifico, ad una forma di retorica che consiste nella comunicazione della verità in una modalità segreta ed indiretta. Nel contesto della filosofia materialista dell'età moderna, siffatta pratica prendeva le vesti di un esoterismo di tipo «difensivo»<sup>48</sup>, poiché fondata sull'esigenza di difendersi, per l'appunto, dal pericolo della persecuzione e della censura. Per validare la propria tesi «circa l'uso potenzialmente universale dell'esoterismo presso i moderni»<sup>49</sup>, Melzer riporta proprio l'esempio del commento diderottiano, ritenendo che quanto attribuito alla scrittura filosofica hemsterhuisiana e, più generalmente, alla scrittura filosofica moderna, fosse proprio il carattere esoterico, e cioè il 'dire tra le righe' una verità diversa, a volte persino contraria, rispetto a quella manifesta. Difatti, nella conclusione al commentario, Diderot rimarca l'affinità tra lo stile hemsterhuisiano e le forme di scrittura filosofica proprie della letteratura materialista:

Qui Buffon pone tutti i principi dei materialisti; altrove avanza proposizioni affatto contrarie. E che dire di Voltaire, che dice con Locke che la materia può pensare, con Toland che il mondo è eterno, con Tindal che la libertà è una chimera, e che ammette un Dio vendicatore e remuneratore? È stato inconsueto? O ha avuto paura del dottore di Sorbona?<sup>50</sup>

Per sgomberare il campo dalle accuse diderottiane, e probabilmente anche per rispondere alle diverse reazioni suscite dalla pubblicazione della *Lettre sur l'homme*<sup>51</sup>, Hemsterhuis scrisse una *Addition* nella quale si metteva al centro proprio la questione dell'«oscurità» dello stile. Siffatta caratteristica, lungi dall'appartenere ad una forma di scrittura esoterica di matrice materialistica, dipenderebbe, a detta del filosofo olandese, o dall'ignoranza del lettore o dall'importanza dell'argomento trattato, per il quale si rendeva necessario adottare una lingua nuova, pur con il rischio del fraintendimento. In poche parole, Hemsterhuis è consapevole del fatto che la novità del contenuto filosofico richiede un adeguamento della forma, sebbene a scapito dell'immediata comprensione delle questioni trattate:

<sup>47</sup> A. M. Melzer, *Writing Between the Lines: The Lost History of Esoteric Writing*, Chicago 2014, pp. 1-2.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 127-159.

<sup>49</sup> Ivi, p. 15.

<sup>50</sup> Ivi, p. 236.

<sup>51</sup> Si fa riferimento alle due recensioni anonime apparse nel 1772: *Anonymus, Recension à la Lettre sur l'homme et ses rapports*, «Journal Encyclopédique», VI, 3, sett. 1772, pp. 360-371; *Anonymus, Rezension der Lettre sur l'homme et ses rapports*, «Frankfurter Gelehrte Anzeigen», nov. 1772, pp. 721-726.

Si accusa l'Autore generalmente di essere oscuro e quest'accusa non è giunta inattesa. [...] Colui, infine, che si azzarda a dire cose nuove è obbligato a crearsi da sé una lingua, che pochi lettori si divertono ad apprendere. Se l'oscurità dipende dal suo stile, cioè dal modo di pensare, non vi è rimedio, perché il modo di pensare di un uomo formato è immutabile. Se l'oscurità dipende dall'ignoranza del lettore non si sa che farci. Se essa deriva dall'importanza del soggetto non bisogna che raddoppiare l'attenzione e si vedrà forse più chiaramente<sup>52</sup>.

Proprio per rendere il testo «un po' più intelligibile»<sup>53</sup>, il filosofo olandese si propone di chiarificare alcune espressioni e di rafforzarne le dimostrazioni, evidentemente in un'ottica antimaterialistica.

La collocazione di Hemsterhuis all'interno del filone del cripto-materialismo non si limita alle osservazioni diderotiane ma trova ampio spazio all'interno della storiografia filosofica, intrecciandosi con l'immagine di Hemsterhuis 'spinozista'. Al riguardo, Verbeek scrive:

Hemsterhuis a fait son entrée dans l'histoire de la philosophie par suite du malentendu qu'il fût 'Spinoziste'. Il ne l'était évidemment pas, ni dans le sens que son système serait un développement de l'*Éthique*, ni surtout dans le sens du XVIIIe siècle, comme quoi il aurait été irreligieux ou 'matérialiste'<sup>54</sup>.

La vulnerabilità al frantendimento nel senso dello spinozismo e, in maniera associata, del materialismo, si fondeva sull'ambiguità di alcune espressioni ricorrenti nella sua opera filosofica e di cui lo stesso Hemsterhuis risultava essere consapevole. Si segnalano, in particolare, alcune caratteristiche stilistiche e formali che hanno attirato, nel corso del tempo, l'attenzione dei critici e degli studiosi: il carattere semi-privato delle sue opere, distribuite in poche copie entro una cerchia ristretta di amici del filosofo<sup>55</sup>; l'ampio utilizzo di immagini, miti e metafore; la collocazione dei dialoghi in un passato assai remoto; l'indicazione di un luogo di pubblicazione fittizio; l'utilizzo, a partire dal 1783, di un codice numerico cifrato nell'ambito della corrispondenza con la principessa Gallitzin<sup>56</sup>; un lessico filosofico ambiguo, al quale egli attribuisce significati nuovi e assai differenti da quelli originari (si pensi alle nozioni di «*velleité*» e di «*tréfle*»)<sup>57</sup>. Si

<sup>52</sup> F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, pp. 9-10, nota n. 4.

<sup>53</sup> Ivi.

<sup>54</sup> T. Verbeek, *Sensation et Matière. Hemsterhuis et le Matérialisme*, in Fresco M. F., Geeraeds L., Hammacher K. (hrsg.), *Frans Hemsterhuis (1721-1790): Quellen, Philosophie und Rezeption*, Münster 1995, p. 258.

<sup>55</sup> Cfr. M. J. Petry, *Johann Friedrich Hennert (1733-1813)*, in W. van Bunge et al. (eds.), *Dictionary of Seventeenth and Eighteenth-Century Dutch Philosophy*, vol. 1, London 2003, p. 421. Claudia Melica riconduce il carattere privato delle opere filosofiche hemsterhuisiane a ragioni biografiche. Poiché, infatti, Hemsterhuis coltivò la filosofia fuori dagli ambienti accademici e ufficiali, gli non avvertì la necessità di presentare le proprie teorie in una forma pubblica, cfr. C. Melica, *Introduzione*, in F. Hemsterhuis, *Opere*, pp. LXIII-LXIV.

<sup>56</sup> Per un approfondimento intorno agli «énigmes» si rimanda a M. F. Fresco. *Préface*, in F. Hemsterhuis, *Lettres de Socrate à Diotime: Cent cinquante lettres du philosophe néerlandais Frans Hemsterhuis à la princesse Gallitzin*, ed. Marcel Franz Fresco, Frankfurt a. M. 2007, pp. 32-35.

<sup>57</sup> C. Melica, *Introduzione*, pp. L-LX.

tratta di caratteristiche condivise dalla gran parte della letteratura clandestina del XVIII secolo e, per tale ragione, suscettibili di un'interpretazione materialistica e spinozista.

Nel contesto dello *Spinozismusstreit*, entro una congerie culturale per la quale l'identificazione tra lo spinozismo, il materialismo e l'ateismo era ormai consolidata, il dialogo *Aristée ou de la divinité* (1779) divenne terreno di scontro tra Jacobi e Lessing proprio in merito al presunto spinozismo hemsterhuisiano. Il testo conteneva, secondo Lessing, una netta adesione del suo autore allo spinozismo in quanto presentava un'impostazione panteista, pur all'interno di una «veste esoterica», mentre per Jacobi le tesi sostenute nel dialogo erano da intendersi evidentemente in un'ottica anti-spinozista, come Diderot gli aveva tra l'altro confermato: «Io assicurai che Hemsterhuis non era affatto spinoziano, e che me lo aveva anche confermato Diderot»<sup>58</sup>. Riferendo l'opinione di Lessing, nello scritto *Über die Lehre des Spinoza*, Jacobi scrive:

Lessing disse che vi era manifesto lo spinozismo e in una *veste esoterica* così bella che anche la veste contribuiva allo sviluppo e alla spiegazione della dottrina contenuta [il corsivo è mio]<sup>59</sup>.

L'immagine di Hemsterhuis spinozista trova conferma, quindi, nell'utilizzo di una scrittura «esoterica» e ambigua sebbene funzionale a veicolare quella dottrina. Dilthey<sup>60</sup>, Haym<sup>61</sup>, Vernière<sup>62</sup> e, nel contesto degli studi più recenti, Israel<sup>63</sup> confermano siffatta linea interpretativa, ritenendo Hemsterhuis il responsabile principale dell'introduzione del panteismo nella Germania di fine Settecento.

L'opera hemsterhuisiana presenta, però, un'esplicita direzione anti-spinozista, sebbene, come lo stesso autore riconosce, l'utilizzo di certe espressioni possa aver generato, tra i suoi contemporanei, qualche ambiguità interpretativa, ispirando letture diverse e, in alcuni casi, contrapposte come nel contesto dello *Spinozastreit*. Egli, così, scrive al riguardo:

Ho appena riletto il suo libro sullo spinozismo e quello che più mi colpisce è il fatto che un uomo, che sembra comprendere il sistema di Spinoza, [...] abbia potuto credermi uno spinozista: non che non ammetta che ci siano un certo numero di espressioni isolate nei miei piccoli scritti che si potrebbero usare nello spinozismo.

<sup>58</sup> F. Jacobi, *Sulla dottrina dello Spinoza: lettere al Signor Mosè Mendelssohn*, trad. it. di F. Capra e V. Verra, Bari 1969, p. 68.

<sup>59</sup> Ivi.

<sup>60</sup> Cfr., W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, ed. U. Herrmann et al., Göttingen 1914-2005, vol. 15, p. 180.

<sup>61</sup> R. Haym, *Die Romantische Schule: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin 1870, p. 155.

<sup>62</sup> P. Vernière, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*, Paris 1954, pp. 669-670.

<sup>63</sup> J. Israel, 'Failed Enlightenment': *Spinoza's Legacy and the Netherlands (1670-1800)*, Wassenaar 2007, p. 30.

Ma quale è la filosofia da cui non posso prendere in prestito formule ed espressioni, per usarle con successo in un'altra [filosofia] diametralmente opposta?<sup>64</sup>.

È interessante notare che siffatta ambiguità viene ricondotta a questioni stilistico-formali, soprattutto in riferimento ad alcune espressioni linguistiche «isolate», riproponendo dunque il problema dell'esoterismo della scrittura. Tra queste espressioni, per esempio, vi è quella relativa all'«onnipresenza della divinità»<sup>65</sup>, sulla quale Lessing avrebbe impostato la propria lettura spinozista del dialogo. Di fatto, però, il rigetto del panteismo, e quindi dell'identificazione spinoziana tra Dio e il mondo, risulta ricorrente non soltanto nelle prime opere hemsterhuisiane, laddove è articolata la questione della natura asintotica dei desideri, ma anche nelle opere successive e nel carteggio con la Gallitzin, laddove si insiste, in particolare, sulla trattazione del concetto di individualità<sup>66</sup>. Secondo il punto di vista hemsterhuisiano, proprio tale nozione rappresenterebbe la prova massima del suo anti-spinozismo, in quanto essa garantisce il mantenimento della distanza infinita tra Dio e il mondo, contro ogni deriva panteista. La difesa hemsterhuisiana fa perno, quindi, sulla nozione di «individualità» e sull'immagine dell'«iperbole con il suo asintoto» per ribadire la distanza incolmabile che separa il finito dall'infinito, l'uomo da Dio. Sebbene la nozione di individualità venga tematizzata compiutamente soltanto nelle opere più mature, la sua genesi rimonta ai primi scritti hemsterhuisiani, laddove si profila, all'interno della trattazione sulla natura dei desideri, la tesi di una tensione asintotica e mai definitivamente appagata tra la parte singola e il tutto, «come avviene tra l'iperbole con il suo asintoto»<sup>67</sup>. Siffatta questione si sviluppa all'interno di una prospettiva teorica dichiaratamente anti-spinozista. In uno studio dedicato al problema del bello in Cartesio, Spinoza e Hemsterhuis, Peter Sonderen individua proprio nella frustrazione dei desideri, che si rivela innanzitutto sul terreno dell'esperienza estetica, una chiara manifestazione dell'anti-spinozismo hemsterhuisiano<sup>68</sup>. In effetti, è lo stesso filosofo olandese ad avallare tale ipotesi interpretativa in una lettera alla Gallitzin del 1786, laddove viene esplicitato che l'intento delle prime opere era, per l'appunto, quello di convertire De Smeth (il destinatario di quelle lettere), ardente spinozista<sup>69</sup>. L'obiettivo hemsterhuisiano, almeno sulla base di quanto attestano le fonti testuali citate, era quello di salvaguardare l'individualità da ogni deriva panteista e di farne, così, il fulcro della dimensione relazionale dell'universo. Tale prospettiva assume quindi un'accezione esplicitamente anti-spinozista soprattutto perché l'irriducibilità dell'individuo implica, nell'ottica del nostro autore, il rifiuto della concezione panteista con cui lo spinozismo veniva identificato. In questa sede non sarà possibile trattare adeguatamente

<sup>64</sup> Ivi, p. 90.

<sup>65</sup> F. Hemsterhuis, *Aristeo o la divinità*, in Id., *Opere*, p. 673.

<sup>66</sup> Cfr. F. Hemsterhuis, *Alessio o il militare*, in Id., *Opere*, pp. 301-343.

<sup>67</sup> F. Hemsterhuis, *Lettera sui desideri*, in Id., *Opere*, p. 525.

<sup>68</sup> Cfr. P. Sonderen, *Passion and Purity. From Science to Art: Descartes, Spinoza and Hemsterhuis*, in C. Melica (a cura di), *Hemsterhuis: a European Philosopher rediscovered*, pp. 213-216.

<sup>69</sup> Cfr. F. Hemsterhuis, *Briefwisseling (Hemsterhuisiana)*, vol. 7, Berltsum 2011, p. 192.

il complesso tema del rapporto tra Hemsterhuis e Spinoza ma, ai fini del ragionamento intorno alle nozioni di individualità e di asintoticità nella loro declinazione anti-spinozista, basti tenere in conto che l'interpretazione hemsterhuisiana, facendo propria la lettura panteista dello spinozismo, ne enfatizzava il polo dell'unità e dell'unicità della sostanza a scapito della nozione di individuo – termine che invece dispone, nei testi spinoziani, di uno statuto concettuale univocamente definito<sup>70</sup>. In altri termini, la nozione spinoziana di sostanza unica oscurerebbe, almeno secondo siffatta interpretazione, il momento della determinatezza e dell'individualità degli enti finiti. Di conseguenza, l'amore per Dio, culmine di una *scala amoris* che principia dall'amore per i corpi, deve rimanere asintoticamente inappagato, pena la con-fusione delle singole parti, vale a dire l'identificazione delle individualità molteplici con l'unità del principio, con la conseguente deriva panteista. Lo stesso Hemsterhuis indica nella questione del rapporto Dio-mondo il punto di rottura con lo spinozismo. Egli, così, scrive al riguardo: «Ora, se conosco Spinoza, mi sembra che non ci siano al mondo due filosofie più opposte. Per lui la divinità si identifica con l'universo, per me la distanza tra i due è infinita»<sup>71</sup>.

Il medesimo procedimento, vale a dire quello di prendere in prestito formule ed espressioni di una filosofia e di impiegarle in un senso diametralmente opposto, viene messo in atto nei riguardi del materialismo. Ad essere presi in prestito non sono soltanto i procedimenti stilistici e formali propri della scrittura clandestina ed ‘esoterica’, i quali subiscono però una torsione in senso antimaterialistico, ma anche la terminologia. In primo luogo, la nozione di materia. Il problema della definizione costituisce, infatti, uno dei punti di partenza per poter impostare, secondo l'ottica hemsterhuisiana, una corretta indagine intorno alla materia e per chiarire, in una prospettiva antimaterialistica, il concetto di immateriale<sup>72</sup>.

Nell'articolazione di questo passaggio Verbeek ha rintracciato, però, uno degli appigli per una lettura materialistica dell'opera hemsterhuisiana. La

<sup>70</sup>Tale interpretazione della filosofia spinoziana, vale a dire quella che identifica lo spinozismo con il panteismo, sarà, poi, fissata da Hegel nelle *Lezioni di storia della filosofia*, dove si legge: «Il sistema di Spinoza è il panteismo e il monoteismo assoluto elevato nel pensiero. [...] Egli sopprime il principio della soggettività, dell'individualità, della personalità, il momento dell'autocoscienza nell'essenza» (G. W. F. Hegel, *Lezioni di storia della filosofia*, tr. it. di E. Codignola, G. Sanna, Firenze 1973, III, pp. 109-141). Gli studi più recenti dedicati alle nozioni di *individuo*, di *individualità* e di *individuazione* in Spinoza hanno sottolineato, invece, non soltanto l'importanza della questione all'interno della sua opera filosofica ma anche il quadro teoretico *panteista* nella quale essa si inscrive, riconducile ad un'«ontologia della relazione» nella quale il *principium individuationis* assume un ruolo cardine. Per un approfondimento su questi temi si rimanda a É. Balibar, *Individualité et Transindividualité chez Spinoza*, in P. -F. Moreau (dir.), *Architectures de la Raison. Mélanges offerts à Alexandre Matheron*, Lyon 1996, pp. 35-46; R. Finelli, *L'etica incarnata di Spinoza*, in Id., *Per un nuovo materialismo. Presupposti antropologici ed etico-politici*, Torino 2018, pp. 87-107; V. Morfino, *Spinoza: An Ontology of Relation?*, in Id., *Plural Temporality. Transindividuality and the Aleatory between Spinoza and Althusser*, Leiden 2014, pp. 46-71; F. Toto, *L'individualità dei corpi. Percorsi nell'Etica di Spinoza*, Milano 2015.

<sup>71</sup>Cfr. F. Hemsterhuis, *Briefwisseling (Hemsterhuisiana)*, vol. 7, p. 85.

<sup>72</sup>F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, nota n. 41, p. 54.

nozione di materia, infatti, non viene critica in quanto falsa ma, piuttosto, perché inadeguata<sup>73</sup>. Essa esprimerebbe soltanto gli aspetti della realtà analoghi agli organi di senso attuali di cui dispone l'uomo, al punto che se si arricchissero gli organi anche la nozione di materia cambierebbe di significato, indicando aspetti della realtà fino ad ora ritenuti, per l'appunto, immateriali. L'immagine tradizionale della materia, risalente al dualismo cartesiano di anima e corpo, viene quindi affiancata da una teoria che amplia la nozione di materia in relazione alla plasticità e alla perfettibilità dell'uomo. In questa prospettiva, i rischi sono due: l'idealismo soggettivo, e cioè l'assolutizzazione del soggetto, oppure l'«ipermaterialismo», e cioè un'espansione del concetto di materia al punto da farne un assoluto. In quest'ultimo caso, il tentativo di difendere una teoria dell'immateriale, seguendo le argomentazioni dei materialisti, implica il rischio di espandere il concetto di materia fino a identificarla, potenzialmente, con la totalità del reale, così come era successo a Locke, la cui ipotesi della *thinking matter* aveva involontariamente aperto la strada al materialismo<sup>74</sup>.

Al di là delle ambiguità linguistico-espressive e delle strategie concettuali adottate, è lo stesso Hemsterhuis ad indicare la propria filosofia come una «teoria sull'immateriale»<sup>75</sup> e a proporre la tesi dell'eterogeneità tra la materia e l'anima.

## Conclusioni

L'analisi di alcuni passaggi salienti relativi al commentario diderottiano ha consentito di verificare, innanzitutto, che le critiche che Diderot muove nei riguardi dell'opera hemsterhuisiana si fondano sulla teoria della materia messa appunto qualche anno prima ne *Le rêve de d'Alembert*. Forte di quelle convinzioni, il *philosophe* può tacciare il testo hemsterhuisiano di essere una «bella fantasia platonica»<sup>76</sup>, insistendo in particolare sull'assurdità di sostenere l'esistenza di atti liberi e incondizionati. Per Diderot ogni effetto non è riconducibile alla libera facoltà di poter volere dell'uomo, vale a dire all'anima, ma è sempre e necessariamente effetto di una causa materiale e fisica, «il movimento impresso da qualche corpo estraneo [...] o da qualche idea ridestata ma che sempre emana, originariamente, dai sensi e dal loro esercizio»<sup>77</sup>. La libertà del volere che Hemsterhuis attribuisce ad ogni atto umano viene sostituita, da Diderot, con l'«abitudine» che rende l'uomo totalmente passivo rispetto ai propri atti<sup>78</sup>, sebbene capace di modificarsi, e cioè di progresso morale. Per il *philosophe* ogni atto umano, benché volontario, non può dirsi né libero né attivo. Esso è sempre l'effetto di una causa che, nel caso dell'abitudine, consiste nella ripetizione di una certa esperienza nel tempo.

<sup>73</sup> T. Verbeek, *Sensation et Matière. Hemsterhuis et le Matérialisme*, cit., pp. 246-247.

<sup>74</sup> Ivi, p. 261.

<sup>75</sup> F. Hemsterhuis, *Briefwisseling (Hemsterhuisiana)*, vol. 1, p. 141.

<sup>76</sup> F. Hemsterhuis, D. Diderot, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, p. 191.

<sup>77</sup> Ivi, p. 199.

<sup>78</sup> Cfr. ivi, p. 200.

Viviana Galletta  
Università degli Studi di Catania  
✉ viviana.galletta@phd.unict.it

## Bibliografia

- Alatri, P. 1965. *Un'opera inedita di Diderot*, «Studi Storici», VI, pp. 99-113.
- Altini, C. (a cura di). 2020, *La fortuna di Spinoza in età moderna e contemporanea*, 2 voll., Pisa, Edizioni della Normale.
- Anonymus. 1772. *Recension à la Lettre sur l'homme et ses rapports*, «Journal Encyclopédique», VI, pp. 360-371.
- Anonymus. 1772. *Rezension der Lettre sur l'homme et ses rapports*, «Frankfurter Gelehrte Anzeigen», pp. 721-726.
- Balibar, É. 1996. *Individualité et Transindividualité chez Spinoza*, in *Architectures de la Raison. Mélanges offerts à Alexandre Matheron*, dir. Pierre François Moreau, Lyon, Ens éditions, pp. 35-46.
- Bernardi, W. 2000. *Scienze della vita e materialismo nel Settecento*, in *Storia della scienza moderna e contemporanea*, a cura di Paolo Rossi, Milano, TEA, pp. 567-590.
- Desné, R. 1964. *Un inédit de Diderot retrouvé en Amérique ou les objections d'un matérialiste à une théorie idéaliste de l'homme*, «La Pensée», 118, pp. 93-110.
- Diderot, D. 1996. *Il sogno di D'Alembert*, Milano, Rizzoli.
- Dilthey, W. 2005. *Gesammelte Schriften*, ed. U. Herrmann *et al.*, Göttingen 1914-2006.
- Finelli, R. 2018. *L'etica incarnata di Spinoza*, in Id., *Per un nuovo materialismo. Presupposti antropologici ed etico-politici*, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 87-107;
- Freer, A. J. 1965. *A proposito di un inedito di Diderot*, «Critica Storica», VI, pp. 800-817.
- Fresco, M. F. 2007. *Préface*, in F. Hemsterhuis, *Lettres de Socrate à Diotime: Cent cinquante lettres du philosophe néerlandais Frans Hemsterhuis à la princesse Gallitzin*, ed. Marcel Franz Fresco, Frankfurt a. M., Hänsel-Hohenhausen, pp. 11-35.
- Hammacher, K. 1971. *Unmittelbarkeit und Kritik bei Hemsterhuis*, München, Wilhelm Fink.
- Haym, R. 1870. *Die Romantische Schule: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin, Gärtner.
- Hegel, G. W. F. 1973. *Lezioni di storia della filosofia*, trad. it. di Ernesto Codignola, Giovanni Sanna, Firenze, La Nuova Italia.
- Hemsterhuis, F. 2001. *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, in *Opere*, a cura di Claudia Melica, Napoli, Vivarium, pp. 5-86.

- Hemsterhuis, F. 2001. *Alessio o il militare*, in *Opere*, a cura di Claudia Melica, Napoli, Vivarium, pp. 301-343.
- Hemsterhuis, F. 2001. *Aristeo o la divinità*, in *Opere*, a cura di Claudia Melica, Napoli, Vivarium, pp. 603-681.
- Hemsterhuis, F. 2001. *Lettera sui desideri*, in *Opere*, a cura di Claudia Melica, Napoli, Vivarium, pp. 507-526.
- Hemsterhuis, F. 2001. *Lettre sur l'homme et ses rapports*, in *Wijsgerige Werken*, ed. Michael John Petry, Leeuwarden, Fryske Akademy, pp. 13-117.
- Hemsterhuis, F. 2001. *Simone o le facoltà dell'anima*, in *Opere*, a cura di Claudia Melica, Napoli, Vivarium, pp. 537-589.
- Hemsterhuis, F. 2011. *Briefwisseling (Hemsterhuisiana)*, ed. Jacob van Sluis, vol. 7, Berlsum.
- Hemsterhuis, F., Diderot D. 1971. *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, a cura di M. Brini Savorelli, Bari, Laterza.
- Illetterati, L. e Moretto, A. (a cura di). 2004. *Frans Hemsterhuis e la cultura filosofica Europea fra Settecento e Ottocento*, Trento, Verifiche.
- Israel, J. 2007. ‘Failed Enlightenment’: Spinoza’s Legacy and the Netherlands (1670-1800), Wassenaar, NIAS.
- Jacobi, F. 1969. *Sulla dottrina dello Spinoza: lettere al Signor Mosè Mendelssohn*, trad. it. di Francesco Capra e Valerio Verra, Bari, Laterza.
- Lope, H. J. 1990. *Diderot und François Hemsterhuis*, in *Présence de Diderot*, hrsg. Siegfried Jüttner, Frankfurt a. M., Peter Lang, pp. 152-170.
- Matassi, E. 1983. *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, Napoli, Guida Editori.
- Melica, C. (a cura di). 2005. *Hemsterhuis: a European Philosopher rediscovered*, Napoli, Vivarium.
- Melzer, A. M. 2014. *Writing Between the Lines: The Lost History of Esoteric Writing*, Chicago, University of Chicago Press.
- Messori, R. 2014. *Metafore della natura e natura della metafora in Diderot*, «Aisthesis», VII, 2, pp. 73-91.
- Moenkemeyer, H. 1975. *François Hemsterhuis*, Boston, Twayne.
- Moreau, P.-F. 2007. *Spinoza est-il spinoziste?*, in *Qu'est-ce que les Lumières «radicales»?*, ed. Catherine Sécrétan, Tristan Dagron, Laurent Bove, Paris, Éditions Amsterdam.
- Morfino, V. 2014. *Spinoza: An Ontology of Relation?*, in Id., *Plural Temporality. Transindividuality and the Aleatory between Spinoza and Althusser*, Leiden, Brill, pp. 46-71.
- Novalis. 1993. *Studi su Hemsterhuis*, in *Opera filosofica*, a cura di Giampiero Moretti, vol. 1, Torino, Einaudi, pp. 305-326.
- Parigi, R. 1985. *Frans Hemsterhuis nella storiografia del Novecento*, «Cultura e scuola», XXIV, pp. 113-119.
- Parigi, R. 1985. *Tra metafisica e morale: gli scritti inediti di Frans Hemstethuis*, «Studi settecenteschi», VI, pp. 321-324.

- Pépin, F. 2012. *La philosophie expérimentale de Diderot et la chimie: philosophie, sciences et arts*, Parigi, Classiques Garnier.
- Petry, M. J. 2003. *Johann Friedrich Hennert (1733-1813)*, in *Dictionary of Seventeenth and Eighteenth-Century Dutch Philosophy*, eds. Wiep van Bunge, Henri Krop, Han van Ruler, Paul Shuurman, vol. 1, London, Bloomsbury, p. 421.
- Proust, J. 1981. *Diderot et la philosophie du polype*, «Revue des sciences humaines», 182, pp. 21-30.
- Quintili, P. 2009. *Matérialismes et Lumières: philosophie de la vie, autour Diderot et de quelques autres. 1706-1789*, Parigi, Honoré Champion.
- Sonderen, P., 2005. *Passion and Purity. From Science to Art: Descartes, Spinoza and Hemsterhuis*, in *Hemsterhuis: a European Philosopher rediscovered*, a cura di Claudia Melica, pp. 199-216.
- Spangler, M. 1997. *Science, philosophie et littérature: le polype de Diderot*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 23, pp. 89-107.
- Spinoza, B. 2007. *Opere*, a cura di Filippo Mignini e Omero Proietti, Milano, Mondadori.
- Stafforini, R. 1978. *Hemsterhuis e i philosophes*, «Bollettino di storia della filosofia dell'università degli studi di Lecce», VI, pp. 305-375;
- Stafforini, R. 1979. *Hemsterhuis e i philosophes (II)*, «Bollettino di storia della filosofia dell'università degli studi di Lecce», VII, pp. 131-194.
- Thompson, A. 1982. *Qu'est-ce qu'un manuscrit clandestin?*, in *Le matérialisme du XVIII<sup>e</sup> siècle et la littérature clandestine*, éd. Olivier Bloch, Paris, Vrin, pp. 13-16.
- Toto, F. 2015. *L'individualità dei corpi. Percorsi nell'Etica di Spinoza*, Milano, Mimesis.
- Verbeek, T. 1995. *Sensation et Matière. Hemsterhuis et le Matérialisme*, in *Frans Hemsterhuis (1721-1790): Quellen, Philosophie und Rezeption*, hrsg. Marcel Fresco, Loek Geeraedts, Klaus Hammacher, Münster, Lit, pp. 243-262.
- Vernière, P. 1954. *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*, Paris, PUF.
- Whistler, D. 2022. *François Hemsterhuis and the Writing of Philosophy*, Storbritannien, Edinburgh University Press.

*Contributi/2*

## ***Il teatro, la natura, il soggetto***

### **La ricezione dell'opera di Denis Diderot nella filosofia di Friedrich Nietzsche**

Alberto De Vita  0009-0006-2783-2706

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 30/12/2022. Accettato il 12/05/2023.

#### **THEATER, NATURE, AND SUBJECT. THE RECEPTION OF DENIS DIDEROT'S WORK IN THE PHILOSOPHY OF FRIEDRICH NIETZSCHE**

In this article I aim to delve into Diderot's thought on the strictly philosophical level, drawing connections between Diderot's philosophy and that of Nietzsche. In particular, after reconstructing the reading and reception of Diderot in Nietzsche's philosophical work, I will examine the philosophical problems of actor's performance, the becoming of reality and subjectivity in the thought of both authors, comparing them. In doing so, surprising affinities will emerge between Diderot and Nietzsche, and this analysis will help clarify the peculiar instances of their respective philosophies.

\*\*\*

Il pensiero di D. Diderot risulta difficile da inquadrare filosoficamente, ché vi coesistono diverse anime – il materialismo incontra il vitalismo, il diritto e la morale convivono con la biologia, la chimica con l'arte. Sostanzialmente eclettica e affatto asistemática, la filosofia diderotiana ha cioè una consistenza «multiforme, complessa, frammentaria; essa utilizza tutti i modi di scrittura possibili [...]», viene esposta in molteplici testi, alcuni destinati alla pubblicazione, altri a una circolazione più ristretta»<sup>1</sup>. D'altronde, proprio il metodo e lo stile funambolici

<sup>1</sup> C. Duflo, *Diderot philosophe*, Parigi 2013, p. 7. Si deve tuttavia notare che Duflo, pur ammettendo le molteplici sfaccettature che contraddistinguono l'opera di Diderot, vi rileva una vera e propria «unità filosofica» (*ibidem*). Una lettura unitaria del pensiero diderotiano è presentata anche nella recente monografia di V. Sperotto, *Introduzione alla filosofia di Diderot*, Bologna 2022. Un'interpretazione filosofica del pensiero di Diderot – oltre che nella classica monografia di P. Casini, *Diderot "philosophe"*, Roma-Bari 1961 – è stata recentemente offerta da P. Quintili in *La pensée critique de Diderot 1742-1782*, Parigi 2016, e nei vari contributi contenuti in *Diderot et la philosophie*, a c. di J.-C. Bardout e V. Carraud, Parigi 2020.

che contraddistinguono la produzione di Diderot hanno sovente scoraggiato le analisi *stricto sensu* filosofiche del suo pensiero (salvo evidentemente alcune eccezioni).

In questa sede, vorrei esaminare alcuni tra i temi filosoficamente più rilevanti della variegata opera diderotiana: le teorie del *philosophe* sul teatro, sulla realtà (materiale) del mondo e sulla soggettività. Per condurre la nostra indagine, avvicinerò peraltro il pensiero di Diderot a quello di F. Nietzsche, il quale si è confrontato più volte con le opere del pensatore francese, confessando il proprio debito intellettuale verso di esse. Pertanto, un'analisi in controluce del pensiero di Nietzsche e Diderot potrebbe favorire da un lato l'interpretazione delle tesi diderotiane sullo stile recitativo dell'attore, sulla natura e sullo statuto metafisico del soggetto, legittimando per ciò stesso una lettura filosofica dell'opera di Diderot; dall'altro, testimonierebbe l'importanza dell'incontro con il *philosophe* per la stessa filosofia di Nietzsche.

Procederò dunque ripercorrendo la ricezione nietzscheana del pensiero di Diderot, ricordando i testi diderotiani frequentati e menzionati da Nietzsche (§§ 1 e 2); in un secondo momento, analizzeremo alcuni capisaldi della filosofia di Diderot, confrontandoli con la loro rielaborazione nietzscheana (§§ 3, 4 e 5)<sup>2</sup>.

## 1. Nietzsche lettore di Diderot

Nel *corpus* di Nietzsche, la voce 'Diderot' ricorre in 13 occasioni; talvolta, invece, il filosofo di Röcken si limita a menzionare le opere del pensatore francese, oppure ne cita o ne trascrive dei passaggi. Tuttavia, risulta impossibile accettare filologicamente come, quando e cosa Nietzsche abbia letto del *philosophe*. D'altronde, come spesso accade, il numero delle citazioni nietzscheane di un autore non è direttamente proporzionale alla sua importanza per Nietzsche. In effetti, A. Schober, in uno dei pochi contributi dedicati alla ricezione nietzscheana di Diderot, rilevava che al netto del numero (tutto sommato esiguo) di riferimenti testuali diretti, o delle opere del pensatore francese possedute da Nietzsche, quest'ultimo «ha un'opinione estremamente alta di Diderot»<sup>3</sup>. Eppure, occorre ammettere altresì che né la *Forschung* nietzscheana né quella diderotiana abbiano prestato particolare attenzione alla relazione filosofica che

<sup>2</sup> Salvo rare eccezioni, che segnaliamo in nota, le opere nietzscheane nell'edizione critica internazionale Colli-Montinari, indicando il volume in numeri romani e il tomo in numeri arabi, seguito dalla pagina; citeremo i frammenti postumi nella stessa edizione, ricordando analogamente il volume e il tomo, a cui seguirà l'indicazione dell'anno del frammento e la sua catalogazione. Ci riferiremo invece alle opere filosofiche di Diderot (abbreviate in OF, seguite dal numero di pagine) curate da P. Quintili e V. Sperotto (Milano 2019), ai *Salons* (abbreviati in S, seguiti dal numero di pagina) nell'edizione curata da M. Mazzocut (Milano 2021). Citeremo il *Paradosso dell'attore* nell'edizione curata da G. Neri (Milano 2016), abbreviandolo con PA, e facendo seguire il numero di pagina; infine, citeremo l'*Enciclopedia* (riportandola con E, e di seguito l'indicazione della pagina) nell'edizione italiana tradotta da P. Casini (Roma-Bari 2003).

<sup>3</sup> A. Schober, *Diderot et Nietzsche*, «Diderot Studies», XXV, 1993, pp. 89-107: p. 89.

lega i due autori: da questo punto di vista, lo stato dell'arte soffre ancora delle stesse carenze denunciate da Schober più di vent'anni fa<sup>4</sup>.

Ora, sebbene Nietzsche menzioni numerosi testi diderotiani nel corso della propria opera, l'unico scritto di Diderot rimasto fisicamente nella sua biblioteca è *Il nipote di Rameau*, nell'edizione tradotta da J. W. Goethe<sup>5</sup>. *Il nipote* è senz'altro l'opera che ha maggiormente influenzato Nietzsche, tanto da venire citata letteralmente o parafrasata più di una volta<sup>6</sup>: la sua edizione, peraltro, presenta numerosi segni di lettura<sup>7</sup>; inoltre, la lettura nietzscheana de *Il nipote* è accertata nella corrispondenza di M. von Meysenbug con la figlia adottiva O. Monod-Herzen, in una lettera del novembre 1876<sup>8</sup>.

Tra le carte private di Nietzsche, risulta anche la ricevuta di una curatela delle opere filosofiche di Diderot, pubblicata da G. E. Lessing nel 1760<sup>9</sup>: quest'ultima, tuttavia, non ci è pervenuta. Infine, nella propria biblioteca, Nietzsche possedeva l'epistolario dell'Abate Galiani, in un'edizione del 1882: ivi, sono raccolte alcune lettere rivolte da Galiani al pensatore francese<sup>10</sup>.

Alla luce delle notizie di cui disponiamo, sembra dunque lecito ipotizzare che Nietzsche abbia letto Diderot a partire dai primi anni '70 dell'Ottocento, ché alcune citazioni diderotiane compaiono nei suoi appunti del 1873. Nietzsche

<sup>4</sup> Invero, l'unica monografia che compari Diderot e Nietzsche è quella di M. Frey: *Quelques formes des antichristianismes. Voltaire, Diderot et Nietzsche*, Neuchâtel 1933, la quale tuttavia, oltre a essere datata, si limita a confrontare i due pensatori rispetto al problema dell'ateismo. L'articolo di Schober costituisce invece il solo contributo effettivamente analitico sulla relazione Diderot-Nietzsche, la quale viene solitamente considerata alla luce della più generale e generica relazione di Nietzsche con i pensatori francesi – sul tema, si veda l'edizione da poco pubblicata in italiano di G. Campioni, *Nietzsche e lo spirito latino*, Milano Udine 2022; un'operazione analoga a quella di Campioni, ma condotta dalla prospettiva diderotiana, è stata proposta da R. Mortier in *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, Parigi 1954, e in tempi più recenti da A. Saada, *Diderot en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, «Diderot Studies», XXXI, 2009, pp. 197-221. Affinità tra le filosofie di Diderot e Nietzsche sono (sommariamente) rilevate da Y. Belaval, *L'esthétique Sans Paradoxe de Diderot*, Parigi 1950; da D. O'Gorman, *Diderot the Satirist. Le Neveu and Related Word. An Analysis*, Toronto e Buffalo 1970; da H. Röttges, *Nietzsche und die Dialektik der Aufklärung*, Berlino New York 1972; e più recentemente da D. S. Mayfield in *Artful Immorality – Variants of Cynism. Machiavelli, Gracian, Diderot, Nietzsche*, Berlino Boston 2015, in part. pp. 272-340. Inoltre, H. Mah, in *The Epistemology of the Sentence: Language, Civility, and Identity in France and Germany, Diderot to Nietzsche*, «Representations», XCIVII, 1994, pp. 64-84, rileva delle consonanze tra i due autori in merito ai rispettivi usi del linguaggio.

<sup>5</sup> J. W. Goethe, *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden. Vollständige, neugeordnete Ausgabe. Neunundzwanzigster Band*. Stuttgart und Tübingen 1856. Il testo di Diderot compare nelle pagine 205-382 dell'edizione. Un inventario della biblioteca nietzscheana è peraltro disponibile in *Nietzsches persönliche Bibliothek*, a c. Di G. Campioni, Berlino New York 2002.

<sup>6</sup> La presenza de *Il nipote* nell'opera nietzscheana è sottolineata a più riprese in D. S. Mayfield, *Artful*, pp. 275 e 293.

<sup>7</sup> Come riportato in *Nietzsches persönliche Bibliothek* (pp. 254 e sgg.), Nietzsche ha sottolineato le pagine 283, 290, 292, 338, 345 e 353 dell'edizione de *Il nipote* che abbiamo ricordato,

<sup>8</sup> Cfr. M. von Meysenbug, *Briefe von und an Malvida von Meysenbug, herausgegeben von Berta Schleicher*, Berlino 1920. La lettera di von Meyenburg è riportata da P. D'Iorio, *Le voyage de Nietzsche à Sorrente: Genèse de la philosophie de l'esprit libre*, Parigi 2015, p. 71.

<sup>9</sup> Cfr. G. Campioni, *Nietzsches persönliche Bibliothek*, p. 186.

<sup>10</sup> Cfr. *Ivi*, p. 236; sulla lettura nietzscheana dell'Abate Galiani, si veda anche G. Campioni, *Nietzsche e lo spirito latino*, pp. 121 e sgg.

legge nuovamente il *philosophe* nel 1876, contemporaneamente a molti altri autori (dai classici ai moderni<sup>11</sup>), in occasione di alcuni gruppi di lettura organizzati a Sorrento da P. Réé – nonostante in quel periodo della propria vita, secondo quanto si legge in *Ecce homo*, egli si fosse ripromesso di non condurre alcun tipo di lettura<sup>12</sup>. In tali circostanze, Nietzsche potrebbe aver letto o conosciuto anche *Jacques il fatalista*, ché l'opera diderotiana viene menzionata da Nietzsche nella seconda edizione di *Umano, troppo umano* (redatta a partire dalla seconda metà degli anni '70). Inoltre, in una lettera rivolta a un bibliotecario o a un libraio, negli stessi anni, Nietzsche richiede una copia de *Il sogno di d'Alembert*, anche se non è dato sapere se sia effettivamente riuscito a riceverla (come pure sembrerebbe plausibile ipotizzare)<sup>13</sup>. Infine, il filosofo tedesco incontra altri testi (due tragedie e un testo filosofico) di Diderot nel 1881, nell'antologia curata da Lessing sopra ricordata: nondimeno, tale lettura nietzscheana mira meno alla comprensione dell'opera di Diderot che a una valutazione complessiva della figura filosofica e letteraria di Lessing<sup>14</sup>. Dopo il 1881, invece, non è possibile ricostruire le letture diderotiane di Nietzsche, sebbene alcune citazioni del *philosophe* siano rapsodicamente riportate in alcuni appunti nietzscheani del 1888.

Oltre ai confronti diretti di Nietzsche con le opere *di* Diderot, se ne devono poi ricordare alcuni “indiretti”, e cioè le letture nietzscheane di opere *su* Diderot, o più precisamente dei (pochi) testi posseduti da Nietzsche nei quali Diderot appariva menzionato.

Diderot figura nell'opera di filosofia a Nietzsche più cara, *Storia critica del materialismo* di F. A. Lange<sup>15</sup>. Secondo Lange, Diderot ricopre un ruolo peculiare nella storia del materialismo, assumendo una posizione teoreticamente autonoma rispetto al sensualismo e al biologismo puri, la quale non risulta assimilabile nemmeno (totalmente) alle posizioni materialistiche di E. B. Condillac. Eppure, Lange individua nelle tesi di Diderot – lette in continuità con il meccanicismo cartesiano e il materialismo di P. Gassendi – un'ambiguità costitutiva, un'oscillazione tra l'ipermaterialismo e l'idealismo astratto<sup>16</sup>. Pertanto, sembra lecito ipotizzare che l'interpretazione langeana di Diderot, non del tutto positiva,

<sup>11</sup> Una panoramica completa delle letture nietzscheane di quegli anni è offerta da T. H. Brobjer, *Nietzsche's Philosophical Context. An Intellectual Biography*, Urbana e Chicago 2008, in part. pp. 8 e sgg..

<sup>12</sup> Cfr. *ON*, VI, 3, pp. 335 e sgg.

<sup>13</sup> La carta nietzscheana è ricordata negli inventari degli scritti cartesiani redatti da G. Colli e M. Montinari – cfr. F. Nietzsche, *Sämtliche Werk*, a c. di G. Colli e M. Montinari, Berlino 1988, 15 voll., in part. vol. 14: *Einführung in die KSA Werk und Siglenverzeichnis Kommentar zu den Bänden 1-13*, p. 181; che Nietzsche abbia conosciuto *Il sogno* è peraltro l'ipotesi di Schober, cfr. *Diderot et Nietzsche*, p. 90.

<sup>14</sup> Cfr. T. H. Brobjer, *Nietzsche's Philosophical Context*, p. 46.

<sup>15</sup> Diderot appare citato più volte nel primo e nell'ultimo capitolo della quarta parte dell'opera, all'interno del primo volume.

<sup>16</sup> F. A. Lange, *Storia critica del materialismo*, tr. it. A. Treves, Milano 1932. Sull'interpretazione diderotiana di Lange, si veda P. Quintili, *Il pensiero critico di Diderot*, in D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano 2019, p. IX-XI.

abbia influenzato il giudizio nietzscheano sul pensatore francese, impedendogli di accoglierne appieno le posizioni filosofiche.

Un'altra lettura che potrebbe aver condizionato l'interpretazione diderotiana di Nietzsche può essere individuata nell'autobiografia dell'attore francese J.-F. Talma – *Mémoires de J.-F. Talma* –, il *Paradosso dell'attore* di Diderot appare menzionato diverse volte. Per il tramite di Talma, Nietzsche potrebbe allora aver appreso le teorie diderotiane sul teatro, e in particolare sullo stile recitativo dell'attore. Come notato opportunamente da P. Bastier, peraltro, i riferimenti al testo di Diderot da parte di Talma rappresentano un caso di vero e proprio plagio intellettuale<sup>17</sup>. Tuttavia, ciò che conta constatare in questa sede è che Nietzsche, citando Talma letteralmente, rivela di aver conosciuto, ed evidentemente assimilato pienamente, le teorie diderotiane sul teatro, alle quali Talma aveva attinto.

## 2. Diderot nell'opera di Nietzsche

Diderot viene esplicitamente citato per la prima volta da Nietzsche in un frammento del 1873, in cui il filosofo tedesco esalta la grandezza di pensiero del *philosophe*, comparandola a quella di Federico il Grande: «Quale pensosità, quale intimità con l'anima, ai tempi di Diderot e di Federico il Grande! Persino la Minna von Barnhelm, costruita completamente sulla lingua francese di società, è oggi troppo raffinata. Noi siamo dei rozzi naturalisti»<sup>18</sup>.

La sovrapposizione di Diderot e Federico il Grande è significativa: Nietzsche, appena pubblicata *Nascita della tragedia*, in cui lo “spirito germanico” veniva esaltato e contrapposto a quello francese, sembra avviarsi alla svolta intellettuale che lo condurrà di lì a poco alla pubblicazione della prima edizione di *Umano, troppo umano*, inaugurando quella che viene comunemente definita la stagione “illuministica” della sua produzione filosofica, contraddistinta proprio dalla celebrazione dei pensatori francesi<sup>19</sup>. Sembra dunque che, in questi anni, Diderot si presenti a Nietzsche quale modello di riferimento (tra gli altri) per ricusare definitivamente le proprie tesi filosofiche, rinunciando al misticismo che lo aveva ispirato in *Nascita della tragedia* e aprendosi al rigore razionalistico (tipicamente francese, secondo Nietzsche)<sup>20</sup>. D'altronde, in un frammento risalente alla metà degli anni '70, Nietzsche riporta una citazione de *Il nipote di Rameau* di Diderot<sup>21</sup>. La lettura nietzscheana del *philosophe* nel corso degli anni

<sup>17</sup> Cfr. P. Bastier, *A propos du Paradoxe: Talma plaigiaire de Diderot*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», XI, 1, 1904, pp. 108-109.

<sup>18</sup> ON, III, 3, 2; FP: 1873, 30[24].

<sup>19</sup> Per un'analisi della fase “illuministica” della filosofia di Nietzsche si veda, più recentemente, C. Gentili, *Introduzione a Nietzsche*, Bologna 2017.

<sup>20</sup> Sulla lettura di Nietzsche della filosofia razionalistica francese, e sulla sua importanza per l'itinerario filosofico nietzscheano, cfr. G. Campioni, *Nietzsche e lo spirito latino*, in part. pp. 25-70.

<sup>21</sup> Cfr. ON, III, 3, 2; FP: 1873, 29[6]. Sull'utilizzo da parte di Nietzsche di tale citazione de *Il nipote*, cfr. D. S. Mayfield, *Artful*, in part. p. 275.

'70 è peraltro ribadita in una lettera del gennaio 1877 rivolta a M. Baumgarten, ove dichiara: «Ci siamo occupati di Voltaire Diderot Michelet Tucidide»<sup>22</sup>.

Nella seconda edizione di *Umano, troppo umano*, invece, Nietzsche riporta una citazione da *Jacques il fatalista*: nell'afiorisma 113, dopo aver esaltato le doti dell'autore inglese L. Sterne, analogamente a quanto fatto da Goethe, di cui riporta il giudizio<sup>23</sup>, menziona Diderot, riconoscendogli di aver compreso l'arte sterniana, magistralmente declinata in *Jacques il fatalista*:

È strano e istruttivo considerare l'atteggiamento assunto da un grande scrittore come Diderot nei confronti di questa generale equivocità di Sterne: cioè un atteggiamento altrettanto equivoco – e ciò è appunto genuino, superiore umorismo sterniano. Lo ha egli, nel suo *Jacques le fataliste*, imitato, ammirato, deriso, parodiato? Non lo si può dedurre con certezza – e forse è proprio questo ciò che ha voluto il suo autore<sup>24</sup>.

In effetti, Nietzsche loda l'abilità con cui il *philosophe* si è dimostrato in grado di creare degli equivoci, mutuando dallo stile di Sterne le sue peculiari ambiguità narrative. Nietzsche confessa pertanto la propria ammirazione per entrambi gli autori, considerati maestri del dubbio, rimproverando la loro scarsa ricezione nella cultura francese a lui contemporanea<sup>25</sup>.

Tuttavia, occorre ricordare che, nel frammento preparatorio all'afiorisma 113 di *Umano, troppo umano II*, il giudizio nietzscheano su Diderot appariva decisamente poco positivo nel raffronto con Sterne: «Bisogna arrendersi alla clemenza e inclemenza dell'umore sterniano: rispetto a esso, tutti i libri mi sembrano angolosi, rozzi, goffi. – Che effetto fa il *Jacques* di Diderot al confronto! Solo in un punto, e – come temo – involontariamente, esso possiede l'ambiguità sterniana»<sup>26</sup>. Analogamente, Nietzsche impiegherà toni polemici nei confronti del pensatore francese in una lettera del marzo 1881, indirizzata a H. Köselitz, ammettendo di non aver trovato affatto lusinghiero l'esser stato definito (da B. Bauer) “il Diderot Tedesco”<sup>27</sup>.

Eppure, in *Aurora* Nietzsche era tornato a tessere le lodi di Diderot: nell'afiorisma 499, il *philosophe* viene elogiativamente contrapposto a Rousseau:

“Solo il solitario è malvagio!” – disse Diderot: e subito Rousseau si sentì mortalmente offeso. Più tardi confessò a se stesso che Diderot aveva ragione. In effetti ogni tendenza malvagia in mezzo alla società e alla socievolezza deve esercitare su di sé tanta repressione, deve mettersi tante maschere, deve tanto spesso distendersi sul letto di Procuste della virtù, che si potrebbe ben parlare di un martirio del malvagio. Nella solitudine tutto questo non accade. Chi è malvagio, lo è al massimo nella solitudine: lo

<sup>22</sup> EN, III, p. 196

<sup>23</sup> Cfr. ON, IV, 3, pp. 45-46.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>25</sup> Cfr. Ivi, p. 47.

<sup>26</sup> Mp XIV I, 55; cfr. ON, IV, 3, p. 410.

<sup>27</sup> Cfr. EN, IV, pp. 73-76.

è anche nel modo migliore – e quindi, anche, nel modo più bello, per l'occhio di colui che vede in ogni cosa soltanto uno spettacolo<sup>28</sup>.

Un'analogia contrapposizione verrà proposta da Nietzsche in un frammento del 1887, laddove, esaltando le potenzialità della lingua e dell'arte francese, elogia il *philosophe* a discapito Voltaire: «Voltaire è l'ultimo spirito della Francia antica, Diderot il primo della nuova. Voltaire ha seppellito l'epica, la favola, i piccoli *vers*, la tragedia. Diderot ha inaugurato il romanzo moderno, il dramma, la critica d'arte»<sup>29</sup>. Nello stesso frammento, in pieno accordo con Diderot, Nietzsche ribadisce peraltro l'importanza del legame tra ironia e scetticismo:

Essere scettico, professare lo scetticismo: una cattiva strada per fare la propria strada. Il mezzo della scepse è forse l'ironia, la formula meno accessibile *aux épais*, *aux obtus*, *aux sots*, *aut niais*, *aux masses*? In tal caso, questa negazione, questo dubitar di tutto urta le illusioni di tutti, o almeno quella che tutti sbandierano, la presunzione dell'umanità, che presuppone la contentezza di sé (*Ibid.*).

Sembra dunque che nel corso degli anni '80 Nietzsche torni ad apprezzare Diderot (più o meno definitivamente), considerandolo un "francese atipico": difatti, in un frammento del 1885, Nietzsche ricorda il giudizio di Goethe sul pensatore francese, ammirabile ai suoi occhi per aver dimostrato un'attitudine tedesca rispetto a tutto ciò che i francesi detestavano – «Diderot si mostrava, secondo il giudizio di Goethe, veramente tedesco, in tutto ciò che i Francesi biasimavano»<sup>30</sup>.

L'attenzione di Nietzsche nei confronti di Diderot in chiave "nazionalistica" non deve d'altronde sorprendere: in questi anni, Nietzsche appare impegnato tenacemente a teorizzare un ideale sociale e antropologico affatto innovativo, risultante dalla commistione dei caratteri presenti nelle culture francese e tedesca, considerate entrambe troppo chiuse nelle rispettive forme di nazionalismo: lo spirito tedesco, secondo Nietzsche, per realizzarsi compiutamente in quanto tale, necessiterebbe di una contaminazione con la cultura francese, contraddistinta dalla chiarezza: «Si potrebbe quasi credere che se alla fine si dovette trovare qualcosa come "spirito tedesco" ciò sia stato reso possibile mediante un'attenuazione dell'elemento tedesco, intendo dire mediante una mescolanza con sangue straniero»<sup>31</sup>. Nietzscheanamente, la cultura tedesca risulta incline al mistico, all'entusiasmo, all'enfasi, e per questo dovrebbe lasciarsi condizionare da quella francese:

non si può parlare della vittoria della cultura tedesca: la cultura francese continua infatti a esistere come prima, e noi dipendiamo da essa come prima [...] Noi

<sup>28</sup> *ON*, V, 1, p. 238.

<sup>29</sup> *ON*, VIII, 2; *FP*: 1888, 11[296].

<sup>30</sup> *ON*, VII, 3; *FP*: 1885, 34[44].

<sup>31</sup> Ivi, 43[3].

dipendiamo – e dobbiamo dipendere – da Parigi ora come prima: finora infatti non c’è stata una cultura tedesca originale<sup>32</sup>.

Nondimeno, nella propria apertura francofila, Nietzsche non mira alla piena assunzione del modello culturale francese: la commistione tra spiriti francese e tedesco dovrebbe piuttosto tendere al superamento di ogni forma di nazionalismo, scongiurando il pericolo di un isolazionismo culturale che interdice il dialogo, per arrivare a spiriti culturali «più vasti, più sovranazionali, più europei, più sovraeuropei, più orientali, infine *più greci*»<sup>33</sup>. Come la cultura tedesca dovrebbe stemperare il proprio afflato mistico, anche la cultura francese dovrebbe secondo Nietzsche emanciparsi dall’ossessione definitoria, rinunciando persino a quelle franchezza e onestà che ne contraddistinguono la lingua. La cultura francese è d’altronde caratterizzata da un’eccessiva tendenza all’astrazione e ai formalismi (in ciò, secondo Nietzsche, la «Francia è malata, malata nella volontà»<sup>34</sup>), diversamente da quella tedesca, alla quale dovrebbe per questo guardare per emendarsi.

Nietzsche riprende tali questioni nell’aforisma 28 di *Al di là del bene e del male*, riconoscendo in Lessing un tedesco eccezionale, culturalmente affine a Diderot:

Ciò che di una lingua è traducibile nel modo peggiore in un’altra, è il tempo del suo stile, che come tale trova il suo fondamento nel carattere della razza, o, per dirla in termini fisiologici, nel tempo medio del suo “metabolismo”. [...] Il tedesco è pressoché incapace del presto nella sua lingua: dunque, come si può logicamente concludere, è altresì incapace di molte delle più squisite e temerarie *nuances* del libero pensiero. [...] Ogni sostenutezza, pesantezza, pomposa goffaggine, ogni specie di stile interminabilmente prolioso e tedioso hanno trovato nei Tedeschi uno sviluppo estremamente ricco di varietà. [...] Lessing rappresenta un’eccezione, grazie alla sua natura di attore, la quale molto capiva e molto si intendeva: lui, che amava rifugiarsi accanto a Diderot<sup>35</sup>.

Così facendo, Nietzsche sembra valorizzare pensatori quali Diderot e Lessing proprio per la loro irriducibilità alle rispettive culture nazionali: Diderot, come Lessing, risponde al paradigma del libero pensatore, e in particolare per l’uso parossistico della lingua, slegato da ogni modello grammaticale prestabilito e inclusivo di sintesi linguistiche transnazionali<sup>36</sup>.

L’ultimo riferimento nietzscheano esplicito a Diderot, apparentemente marginale, ricorre invece in una lettera di Nietzsche del 1888, laddove il filosofo racconta a R. von Seydlitz di un proprio sogno<sup>37</sup>; tale riferimento non meriterebbe

<sup>32</sup> *ON*, III, 1, p. 172.

<sup>33</sup> *ON*, VII, 3; FP: 1885, 41[6].

<sup>34</sup> *ON*, VI, 3, p. 108.

<sup>35</sup> *ON*, VI, 2, pp. 36-37.

<sup>36</sup> Questo punto è stato opportunamente rilevato da H. Mah, *Epistemology of the sentence*, in part. pp. 67 e 78.

<sup>37</sup> Cfr. *EN*, V, p. 254.

di essere esaminato, se non probabilmente per il fatto che Nietzsche lo ritenga estraneo alla (francese) *moralité larmoyante*, ribadendo l'irriducibilità di Diderot alla sua cultura di appartenenza.

Ora, ripercorrendo i luoghi del *corpus* nietzscheano in cui Diderot viene menzionato, sembra evidente che la sua importanza per Nietzsche non possa essere sottostimata, rappresentando, come specificheremo, uno degli autori francesi da lui frequentati nel momento di passaggio da *La nascita della tragedia* ai testi successivi. Nondimeno, la ricezione di Diderot nell'opera di Nietzsche non può essere sopravvalutata, riducendo Nietzsche a mero erede della tradizione illuministica francese, e cioè a "neo-illuminista"<sup>38</sup>. D'altronde, i riferimenti nietzscheani a Diderot sono effettivamente pochi e sommari, e per lo più implicano un confronto con il *philosophe* mediato da terzi: un vero e proprio debito dell'opera nietzscheana nei confronti di Diderot appare dunque implausibile.

Detto ciò, ci sembra corretto proseguire nella direzione indicata da Schober, la quale, pur rilevando che «la conoscenza nietzscheana delle opere di Diderot non autorizza a istituire analogie tra il pensiero dell'uno e dell'altro autore», aggiunge tuttavia che «non mancano le basi che suggeriscono la plausibilità di una simile operazione. D'altronde, una lettura comparata dei testi di Nietzsche e Diderot potrebbe rivelare delle affinità importanti»<sup>39</sup>.

Nel prosieguo del mio lavoro, esaminerò alcuni tratti caratterizzanti l'opera di Diderot, rispetto ai quali diviene possibile individuare delle affinità, sul piano strettamente filosofico, con il pensiero di Nietzsche.

### 3. Il ruolo dell'attore

Le filosofie di Nietzsche e Diderot possono essere comparate anzitutto rispetto a questioni di estetica, ché l'incontro di Nietzsche con Diderot, e più in generale con i pensatori francesi, condiziona profondamente la concezione nietzscheana della filosofia dell'arte (specificatamente di quella teatrale).

In *Nascita della tragedia*, Nietzsche aveva aderito ai canoni artistici del compositore e scrittore tedesco R. Wagner, a sua volta ispirati alla filosofia di A. Schopenhauer. In effetti, commentando il proprio scritto, in una seconda prefazione dell'opera pubblicata nel 1886, Nietzsche riconosce, sotto forma di autocritica, di

aver riposto speranze là dove non c'era nulla da sperare, dove tutto indicava troppo chiaramente una fine! Di aver cominciato, in base all'ultima musica tedesca, a

<sup>38</sup> Tale ipotesi, largamente sostenuta nel corso della storia delle interpretazioni del pensiero nietzscheano, è stata avanzata per primo da C. Andler in *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, Parigi 1958, vol. I, p. 232. Per una panoramica sul tema e sullo stato dell'arte, cfr. G. Campioni, *Nietzsche e lo spirito latino*, pp. 25-37.

<sup>39</sup> A. Schober, *Diderot et Nietzsche*, p. 91.

favoleggiare della “natura tedesca”, come se essa fosse proprio sul punto di scoprire e di ritrovare se stessa<sup>40</sup>.

L'estetica di Wagner elogiata da Nietzsche in *Nascita della tragedia* sopravvalutava nell'esperienza artistica l'elemento patico, istintuale, il quale avrebbe trovato un'espressione privilegiata presso lo “spirito tedesco”, capace di arte sublime, contrariamente a quello latino, del quale la cultura artistica francese contemporanea (quella teatrale in particolare) testimoniava l'ultima espressione:

Qui il pubblico teatrale rimane consci di essere tale e, analogamente, l'attore rimane compenetrato dal netto sentimento della propria personalità, proprio come fuori di teatro. Ciò che si svolge tra le due parti, la pretesa illusione drammatica, diventa una pura convenzione<sup>41</sup>.

Diversamente che nei teatri francesi, l'uomo di teatro e attore wagneriano è perennemente «in preda all'estasi»<sup>42</sup>, come il compositore ribadisce a più riprese<sup>43</sup>.

Seguendo Wagner, in *Nascita della tragedia*, Nietzsche aveva esaltato l'arte (in particolare musicale) tedesca, riconoscendovi una vitalità e un'esaltazione degli istinti e delle passioni del tutto peculiari:

Dal fondo dionisiaco dello spirito tedesco è sorta una forza che non ha niente in comune con le condizioni primitive della cultura socratica e non si può né spiegare né giustificare in base a esse, ma che viene invece sentita da questa cultura come qualcosa di terribile e inesplicabile, come un'ostilità straordinaria, ossia la musica tedesca, quale dobbiamo principalmente intendere nel suo potente corso solare da Bach a Beethoven, da Beethoven a Wagner<sup>44</sup>.

L'esperienza estetica, secondo Nietzsche, avrebbe dovuto testimoniare la predominanza dell'elemento artistico irrazionale (definito ‘dionisiaco’) da cui scaturisce: tutta l'arte – come riesce a fare quella tedesca – dovrebbe cioè sfociare nella mistica, esprimere le pulsioni fondamentali dell'individuo. La straordinarietà dell'arte, aveva affermato il giovane Nietzsche, corrisponde quindi a «un segreto istinto di distruzione», ovvero a «un istinto che parla in favore della vita»<sup>45</sup>; in un frammento dei primi anni '70, d'altronde, Nietzsche aveva descritto l'illusione artistica come «una rappresentazione dell'Uno primordiale»<sup>46</sup>, la quale, secondo quanto si legge in *Nascita della tragedia*, deve essere superata,

<sup>40</sup> ON, III, 1, p. 12.

<sup>41</sup> R. Wagner, *Attori e cantanti*, in *L'ideale di Bayreuth*, a c. di F. Amoroso, Milano 1940, p. 164.

<sup>42</sup> F. Manno, *Attore e mimo dionisiaco. Nietzsche, Wagner e il teatro d'avanguardia francese*, Pisa 2011, p. 60.

<sup>43</sup> R. Wagner, *Nel mondo degli attori*, in *Ricordi battaglie visioni*, tr. it. E. Pocar, Milano Napoli 1955, p. 442.

<sup>44</sup> ON, III, 1, p. 131.

<sup>45</sup> Ivi, p. 11; cors. ns.

<sup>46</sup> ON, III, 3, 1; FP: 1881, 7[156].

trascesa nella sua dimensione rappresentativa: «al mistico grido di giubilo di Dioniso la catena dell'individuazione viene spezzata, e si apre la via verso le madri dell'essere, verso l'essenza intima delle cose»<sup>47</sup>. Per tali ragioni, inoltre, il filosofo di Röcken, analogamente a Wagner, aveva contrapposto l'esperienza estetica del teatro nell'antica Grecia, propriamente dionisiaca, a quella del mondo latino (e francese), congedatasi dall'elemento dionisiaco: «Con la stessa solennità dell'attore, anche lo spettatore stava ad ascoltare: lo stato d'animo di una festa, insolita e desiderata per lungo tempo si diffondeva anche su di lui»<sup>48</sup>.

Tuttavia, immediatamente dopo la pubblicazione di *Nascita della tragedia* e delle *Considerazioni inattuali*, Nietzsche avverte l'esigenza – che continuerà a manifestare – di riscoprire lo spirito artistico del Sud Europa, latino e francese, tanto da confessare il proprio desiderio di «rinascere al mondo come francese»<sup>49</sup>:

Riscoprire in sé il *Sud* e tendere sopra di sé un chiaro, splendido, misterioso cielo del Sud; riconquistare la salute meridionale e la riposta potenza dell'anima<sup>50</sup>.

Nietzsche prende cioè le distanze dalle (proprie) dottrine esposte nell'opera dedicata a Wagner, restituendone – a distanza di anni – un giudizio impietoso:

esso è un libro forse per artisti con un'aggiunta di capacità analitiche e retrospettive [...], pieno di innovazioni psicologiche e di segreti da artisti, con sullo sfondo una metafisica da artisti [...] Un'opera gravata da ogni difetto della giovinezza [...] dal suo *Sturm und Drang*<sup>51</sup>.

Il cambio di rotta filosofico nietzscheano, che si consuma sul terreno dell'estetica, coincide senz'altro con il periodo di maggior frequentazione degli autori francesi (tra cui Diderot), che Nietzsche legge voracemente. Come rilevato da G. Campioni, «il giudizio di Nietzsche sull'attore e il teatro, in relazione all'analisi fisiologica dell'illusione, si sviluppa parallelamente alle sue letture francesi»<sup>52</sup>. In termini analoghi, F. Manno ha osservato come, rispetto alla filosofia dell'arte, inizialmente, Nietzsche abbia «aderito al modello del wagnerismo, facendosene portavoce. Ed è certo significativo che, quando, in un secondo momento, se ne distaccherà, lo farà valorizzando, in certa misura, lo spirito latino contro la *Kultur* tedesca»<sup>53</sup>.

In effetti, l'arte, afferma il filosofo tedesco dopo *Nascita della tragedia*, non deve né può ridursi all'espressione della vitalità pulsionale, estatica, sentimentale – dionisiaca; essa deve altresì restituire un senso di chiarezza, di luminosità, di astrazione, non facendosi sedurre dall'irrazionalismo: «La scienza dell'arte deve, come è naturale, opporsi nel modo più reciso a questa illusione, e additare i falsi

<sup>47</sup> *ON*, III, 1, p. 105.

<sup>48</sup> *ON*, III, 2, p. 9.

<sup>49</sup> *EN*, V, p. 356.

<sup>50</sup> *ON*, VII, 3; FP: 1885, 41[6].

<sup>51</sup> *ON*, III, 1, p. 5.

<sup>52</sup> G. Campioni, *Nietzsche e lo spirito latino*, p. 262.

<sup>53</sup> F. Manno, *Attore e mimo*, p. 54.

giudizi e le cattive abitudini dell'intelletto, a cagione di cui esso cade nella rete dell'artista»<sup>54</sup>. Non a caso, Nietzsche, diversamente da quanto fatto nell'opera del '73, arriva a riconoscere che persino l'arte greca sia stata contraddistinta da un certo impiego della razionalità e dell'intelletto: «Quando in loro parla l'intelletto: come la vita appare allora aspra e crudele! Essi non si illudono, ma avvolgono di proposito la vita in un giuoco di menzogne»<sup>55</sup>.

Peraltro, le rinnovate (e “francesizzanti”) posizioni nietzscheane sull’arte trovano una peculiare specificazione rispetto all’arte teatrale, allorché Nietzsche affronta il problema dello stile recitativo dell’attore. Il talento dell’attore, secondo Nietzsche, non può essere (wagnerianamente) ridotto alla sua attitudine istrionica, sensibile o passionale, ché l’attore non deve mai cadere preda dei sentimentalismi, degli istinti; al contrario, egli deve risultare freddo e alienato dalla scena: deve saper ragionare su ciò che accade, per esprimere al meglio, piuttosto che rappresentarlo irrazionalmente. Dunque, l’attore nietzscheano deve farsi simile al «convitato di pietra di Mozart»<sup>56</sup>: non deve perdere la coscienza di sé, sulla scena, bensì «scaricarsi dell’ebbrezza»<sup>57</sup>, riducendosi a un mero strumento di scena, del tutto amorfo, insensibile, ma per ciò stesso performativo: «L’attore è una scimmia ideale, e scimmia a tal punto che non può affatto credere all’“essenza” e all’“essenziale”: tutto è per lui giuoco, suono, gesto, scena, fondale e pubblico»<sup>58</sup>. D’altro canto, afferma Nietzsche, soltanto nella riduzione al minimo del *pathos* dell’attore si dà il senso della rappresentazione estetica teatrale, la sua essenza illusoria: astraendosi, distaccandosi dalla scena rappresentata, l’attore ne testimonia cioè il carattere irreale, fittizio, per l’appunto scenico, ché una certa astrazione, razionalizzazione della sensibilità estetica risulta essenziale a ogni espressione artistica:

appartiene alle caratteristiche del filosofare metafisico esasperare un problema e porlo come insolubile a meno che non si consideri come soluzione un miracolo, per esempio vedere l’essenza dell’attore nell’autoalienazione e in una vera e propria metamorfosi, mentre invece il vero problema è con quali mezzi di illusione l’attore riesce a suscitare l’impressione della metamorfosi<sup>59</sup>.

Ora, appare significativo che Nietzsche esponga le proprie considerazioni sul teatro rifacendosi esplicitamente alle tesi dell’attore Talma, il quale, come abbiamo ricordato, si era a sua volta ispirato alle teorie diderotiane de *Il paradosso dell’attore*: «Prima tesi di ogni ottica teatrale: ciò che deve fare l’effetto del vero non deve essere vero. L’attore non ha la sensazione di recitare; se l’avesse sarebbe perduto. Si conoscono come spero le famose parole di Talma»<sup>60</sup>, scrive Nietzsche.

<sup>54</sup> *ON*, IV, 2, p. 121.

<sup>55</sup> Ivi, p. 124.

<sup>56</sup> *ON*, III, 2, p. 19.

<sup>57</sup> Ivi, p. 65.

<sup>58</sup> *ON*, V, 1, p. 191.

<sup>59</sup> *ON*, IV, 2; FP: 1877, 23[26].

<sup>60</sup> *ON*, VIII, 3; FP: 1888, 14[56].

Dunque, riprendendo le teorie di Talma sullo stile recitativo dell'attore, Nietzsche aderisce alle stesse teorie del teatro di Diderot. In effetti, ne *Il paradosso*, Diderot aveva descritto l'attitudine e il carattere dell'attore in termini affatto riconducibili a quelli nietzscheani, laddove il primo tra i due interlocutori, che nel corso del dialogo si rivelerà essere lo stesso *philosophe*, sostiene che «le qualità fondamentali di un grande attore» risiedano agli antipodi della sua sensibilità patica:

Io gli chiedo di avere molta intelligenza; voglio che quest'uomo sia uno spettatore freddo e tranquillo; di conseguenza, ne esigo perspicacia, e nessuna sensibilità [...] se l'attore fosse sensibile, gli sarebbe davvero possibile recitare due volte di seguito una stessa parte con lo stesso calore e con lo stesso successo<sup>61</sup>.

D'altronde, ammette Diderot, «la sensibilità non è propriamente la qualità di un grande genio. [...] Non è il cuore, ma la testa che fa tutto in lui. L'uomo sensibile la perde alla minima circostanza imprevista»<sup>62</sup>.

Emergono dunque affinità importanti tra le teorie di Nietzsche e Diderot sul teatro, le quali suggeriscono la rilevanza del debito nietzscheano verso il *philosophe*: tanto l'attore nietzscheano quanto quello devono tendere all'insensibilità; se l'attore nietzscheano è descritto come un mero strumento, come una “scimmia ideale”, l'attore diderotiano viene parimenti presentato come una «maschera patetica, una scimmiettatura sublime»<sup>63</sup>, «una marionetta meravigliosa della quale il poeta tiene la funicella, indicandole a ogni riga la vera forma che deve prendere»<sup>64</sup>. Difatti, secondo il *philosophe*, «l'uomo sensibile è troppo in balia del suo diaframma per poter essere un grande re, un grande politico, un grande magistrato, un uomo giusto, un profondo osservatore e quindi un sublime imitatore della natura»<sup>65</sup>; in termini simili, il «vero attore» descritto da Nietzsche risulta contraddistinto da un'attitudine «fredda e scevra di passioni»<sup>66</sup>. In definitiva, l'arte (dell'attore) viene ricondotta da Diderot e Nietzsche all'espressione mediata e distaccata di passioni immediate e istintuali, rappresentando dunque l'equilibrio perfetto di istanze razionali e irrazionali.

D'altro canto, è lo stesso processo di creazione artistica che esige, secondo entrambi gli autori, questo stesso equilibrio: l'arte diderotiana e nietzscheana è contrassegnata da una semantica bivalente, ché essa include un principio d'ordine, razionale – definito da Nietzsche “apollineo”, garante della chiarezza e della distinzione –, e un principio caotico, istintuale – “dionisiaco”, stando alla terminologia nietzscheana.

Ora, Diderot non impiega in alcuna circostanza le categorie filosofico-filologiche di Nietzsche, non ricorrendo mai, in tale accezione, alle divinità

<sup>61</sup> PA, p. 15.

<sup>62</sup> Ivi, p. 18.

<sup>63</sup> Ivi, p. 19.

<sup>64</sup> Ivi, p. 45.

<sup>65</sup> Ivi, p. 56.

<sup>66</sup> ON, III, 1, p. 85.

classiche di Apollo e Dioniso. Tuttavia, deve essere sottolineato come anche nell'opera diderotiana si configuri una semantica duplice connaturata al processo creativo artistico<sup>67</sup>: Diderot stesso, descrivendo la propria ispirazione alla scrittura, confessa un sentimento, un «bisogno» di produzione che si impossessa di lui, «che lo pervade totalmente»<sup>68</sup>. Tale sentimento, che ricorda da vicino l'istinto dionisiaco tematizzato da Nietzsche, deve nondimeno secondo Diderot essere bilanciato da un altro principio, di chiarezza, assimilabile al principio apollineo di nietzscheana memoria: come testimonia il caso dell'attore, né la chiarezza può prescindere dalla dimensione istintuale, né quest'ultima può eccedere la chiarezza; infatti, afferma il *philosophe*, «il genio non può produrre alcunché se è troppo eccitato»<sup>69</sup>. L'attore, si legge dunque ne *Il paradosso*, proprio perché animato da passioni e istinti, deve pervenire alla freddezza, risolvendoli nell'equilibrio perfetto (ma altresì antinomico) tra istintualità e ragione, ovvero nella perfetta armonia tra principi opposti, caratteristica dell'estetica nietzscheana:

Ma come! – si dirà – quegli accenti così lamentevoli, così dolorosi che quella madre trae dal profondo delle sue viscere e che mi scuotono nell'intimo con tanta forza, non sono l'espressione di un sentimento attuale, non sono dettati dalla disperazione? Niente affatto; e la prova è che sono modulati, fanno parte di un sistema di declamazione, [...] soggiacciono a una legge di unità<sup>70</sup>.

#### 4. La realtà come eterno divenire in Diderot e Nietzsche

La filosofia di Nietzsche e quella di Diderot, affini in materia di estetica, convergono inoltre su questioni ontologiche: la realtà descritta dal pensatore tedesco e dal *philosophe* è parimenti caratterizzata da un divenire incessante, da un perpetuo mutamento, il quale non consente l'individuazione di alcuna forma di stabilità o permanenza.

Nietzsche riconosce nel divenire l'essenza stessa del reale sin dai propri esordi filosofici. In alcuni appunti e lezioni dedicate ai filosofi preplatonici, aveva ammesso che «il divenire eterno e unico, la completa instabilità di tutti gli oggetti reali, che non fanno altro se non agire e divenire continuamente, *e che non sono* – secondo l'insegnamento di Eraclito –, dà luogo a una visione terribile»<sup>71</sup>, e che «il durare», si presenta semplicemente come «un'illusione perfetta, come il risultato della nostra intelligenza umana»<sup>72</sup>. Le istanze circa la natura diveniente della realtà sarebbero state ribadite dal pensatore tedesco fino ai suoi ultimi

<sup>67</sup> Sulla possibilità di applicare le categorie nietzscheane di apollineo e dionisiaco al pensiero di Diderot cfr. D. O'Gorman, *Diderot the Satirist*, in part. p. 187; ma anche Mayfield, *Artful*, p. 315.

<sup>68</sup> D. Diderot, *Lettera a Caterina II di Russia*, dicembre 1773, in *Correspondence*, XVI voll., a c. di G. Roth, Parigi 1955-1968, vol. XIII, pp. 130-131.

<sup>69</sup> PA, p. 37.

<sup>70</sup> Ivi, p. 19.

<sup>71</sup> ON, III, 2, p. 294.

<sup>72</sup> F. Nietzsche, *I filosofi preplatonici*, a c. di P. Di Giovanni, Roma-Bari, 2011, p. 63.

appunti sulla volontà di potenza, la quale mira di fatto a identificare l'essere e il divenire: «imprimere al divenire il carattere dell'essere – è questa la suprema volontà di potenza»<sup>73</sup>.

Ora, cominciando a tematizzare questioni che Nietzsche stesso avrebbe esposto corso delle proprie opere filosofiche più mature, Diderot fa riferimento a un piano ontologico altrettanto dinamico, ché similmente caratterizzato da un incessante mutamento. Ad esempio, ne *Il sogno di d'Alembert*, dichiara:

Cambiate il tutto e necessariamente cambiate me; ma il tutto cambia senza posa... L'uomo non è che un effetto comune [...]. Tutti gli esseri circolano gli uni negli altri; di conseguenza tutte le specie... tutto è in un fluire perpetuo... Ogni animale è più o meno uomo; ogni minerale è più o meno pianta; ogni pianta è più o meno animale. In natura non c'è niente di fisso<sup>74</sup>.

Si deve peraltro ricordare che il primo dialogo diderotiano che compone l'opera si conclude con una citazione tratta dalla Genesi (3,19), tramite cui il *philosophe* ribadisce la natura caduca, diveniente, transeunte della realtà: «*memento quia pulvis es, et in polvere Reverteris*»<sup>75</sup>.

Così facendo, Diderot sviluppa un universo la cui «natura è in costante mutamento»; essa, ne *Il sogno*, rivela cioè «i tratti fondamentali che saranno una costante anche per il pensiero successivo: unità, concatenazione e continua trasformazione dei fenomeni, principi, questi, che arriveranno a maturazione nel secolo successivo»<sup>76</sup>. Infatti, secondo Diderot, il divenire della realtà si espleta in maniera continuativa, quale perpetua e multiforme circolazione di essere, e rivela per ciò stesso l'unità e continuità naturali originarie<sup>77</sup>:

Sembra che, se avesse avuto la necessità di produrne numerosi, i differenti risultati di questi atti sarebbero isolati; ci sarebbero delle collezioni di fenomeni indipendenti le une dalle altre, e questa catena generale di cui la filosofia presuppone la continuità, si romperebbe in numerosi pezzi. L'indipendenza assoluta di un solo fatto è incompatibile con l'idea del tutto<sup>78</sup>.

Le medesime continuità e mutevolezza quali caratteristiche peculiari della realtà naturale descritta da Diderot sono espressamente affermate da Nietzsche: «la natura, che non salta mai, fa il suo unico salto, un salto di gioia, perché per la prima volta si sente giunta allo scopo, là dove cioè essa comprende di dover disimparare ad avere dei fini e di aver giocato troppo alto *il giuoco della vita e del divenire*»<sup>79</sup>; sussiste cioè una «vita eterna» che continua «a fluire indistruttibile

<sup>73</sup> *ON*, VIII, 1; *FP*: 1886-1887, 7[54].

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *OF*, p. 549.

<sup>76</sup> V. Sperotto, *Introduzione*, pp. 63-64.

<sup>77</sup> Sul divenire continuo e continuativo della natura descritta da Diderot cfr. anche P. Casini, *Diderot "philosophe"*, pp. 237 e sgg..

<sup>78</sup> *OF*, p. 413.

<sup>79</sup> *ON*, III, 1, p. 406.

sotto il vortice dei fenomeni»<sup>80</sup>, rivelando continuità nel cambiamento stesso, ovvero un'unità che si rivela continuativamente nei fatti non isolabili, per dirla con Diderot.

Peraltro, occorre notare che l'affermazione circa l'essenza diveniente della realtà conduce sia Nietzsche che Diderot a riconoscere l'inevitabilità, ovvero l'intrascendibilità dell'illusione, la quale si presenta come reale essa stessa: in un universo in cui nulla è, ché tutto si rivela transeunte e diviene, la categoria di 'realtà' non potrebbe invero che presentarsi quale finzione, quale aggiunta fittizia sovrapposta alla realtà nel suo perpetuo mutamento.

Tale istanza viene rivendicata da Diderot in diverse circostanze: ne *Il nipote di Rameau*, per esempio, l'identità (reale) del personaggio protagonista è costruita e definita all'interno del dinamismo del narrativo, ovvero nel e tramite l'articolarsi del discorso del nipote; in *Jacques il fatalista*, invece, Diderot, agendo da narratore esterno della storia, confessa a più riprese che non tutto il racconto corrisponde al vero, ovvero è realmente accaduto<sup>81</sup>: così facendo, ammette che quella raccontata, la finzione del racconto, è l'unica forma di realtà accertabile, non essendo verificabile una realtà extra-narrativa. Tale istanza viene peraltro rivendicata da Diderot in *Questo non è un racconto*, laddove, come già indicava opportunamente da H. Dieckmann, «il titolo stesso dell'opera espone il problema»<sup>82</sup>: tramite il proprio racconto il *philosophe* mira a negare la consistenza fittizia dello stesso, elevandolo a forma di realtà per eccellenza:

Quando si racconta, c'è qualcuno che ascolta; e per breve che sia la durata del racconto, è raro che il narratore non sia interrotto di tanto in tanto dal suo ascoltatore. Ecco perché ho introdotto nel racconto che state per leggere, e che non è un racconto<sup>83</sup>.

Ma la riduzione diderotiana della realtà a finzione si spinge oltre: commentando le opere artistiche del pittore J.-B. Chardin, Diderot rileva l'impossibilità di distinguere i due piani:

Il vaso di porcellana è di porcellana; le olive sono realmente separate dall'occhio per mezzo dell'acqua nella quale affogano; bisogna solo prendere quei biscotti e mangiarli, quell'arancia amara, aprirla e spremerla, quel bicchiere di vino, berlo, quella frutta, sbucciarla e mettere il coltello nel pa té<sup>84</sup>.

In effetti, l'ontologia del divenire diderotiana si traduce immediatamente in una forma di scetticismo radicale: «Non v'è nulla, propriamente parlando, di cui l'uomo abbia una conoscenza perfetta, assoluta, completa; non l'ha neanche degli assiomi più evidenti, perché bisognerebbe che sapesse tutto»<sup>85</sup>; dunque, essa

<sup>80</sup> Ivi, p. 119.

<sup>81</sup> Cfr. *OF*, pp. 2319 e sgg.

<sup>82</sup> H. Dieckmann, *Il realismo di Diderot*, a c. di A. Paszkowski e P. Casini, Roma Bari 1977, p. 13.

<sup>83</sup> *OF*, p. 2035.

<sup>84</sup> *S.*, p. 149

<sup>85</sup> *E*, p. 540.

suggerisce la relatività, l'instabilità, ma per ciò stesso l'inaggirabile mendacità e ipoteticità, di ogni conoscenza, la quale si rivela fittizia, illusoria:

dal momento che la natura è una, come potete immaginare che ci siano tanti modi diversi di imitarla e che li si approvino tutti? Può darsi che ciò derivi solo dal fatto che, nell'impossibilità riconosciuta e forse felice di renderla con una precisione assoluta, esiste un margine di convenzione sul quale è permesso all'arte di muoversi<sup>86</sup>.

Pertanto, Diderot, constatando l'impossibilità di fissare e definire univocamente la realtà nel suo divenire, ammette la pervasività e la legittimità dell'illusione, trasformando l'esperienza estetica fittizia in un «esercizio filosofico»<sup>87</sup>, ed elevando la finzione, l'errore, a «finzione pensante»<sup>88</sup>, in grado di riflettere la realtà stessa: nell'opera del *philosophe*, «reale e immaginario si sovrappongono e si spalleggiano: la loro relazione suscita la riflessione filosofica, se è vero che il filosofo guarda alle cose così come sono nella realtà»<sup>89</sup>.

Ma a tali considerazioni diderotiane farà eco adeguata Nietzsche, secondo il quale «il nostro intelletto non è organizzato a comprendere il divenire, aspira a mostrare la rigidità generale, grazie alla sua origine da immagini»<sup>90</sup>. Non comprendendo l'essenza diveniente del reale, che pure deve attestare, l'essere umano si predispone alla finzione, all'errore, all'illusione: «L'errore è il presupposto del conoscere. Falsifichiamo il vero stato di cose, ma sarebbe impossibile sapere una cosa qualsiasi, senza aver prima compiuto questa falsificazione. Così, invero, ogni conoscenza è sempre falsa, ma vi è, in tal modo, un rappresentare – e tra le rappresentazioni, di nuovo, moltissimi gradi di errore»<sup>91</sup>.

In un frammento risalente ai primi anni '70, Nietzsche, quasi ribadendo le tesi di Diderot (a cui si stava accostando in quel periodo), esplicita l'implicazione reciproca tra divenire e illusione nel suo valore trascendentale: «Nel divenire si rivela la natura rappresentativa delle cose: nulla esiste, nulla è, tutto diviene, ossia è rappresentazione»<sup>92</sup>.

Non a caso, in *Aurora* 499, riconosce esplicitamente un'affinità con Diderot circa il ruolo della rappresentazione, della finzione, dell'ipocrisia, e in un gruppo di frammenti risalenti alla prima metà degli anni '70, enfatizza il ruolo e lo statuto diderotiani dell'illusione riportando una citazione tratta da *Il nipote di Rameau*, per rilevare l'impossibilità di ogni forma di verità eterna mediante l'assunzione

<sup>86</sup> Ivi, p. 781.

<sup>87</sup> V. Sperotto, *Introduzione*, p. 39; della stessa autrice, si veda anche *Spazi di pensiero insospettabili: i romanzi libertini a vocazione filosofica del XVIII secolo*, «Giornale Critico di Storia delle Idee», 2, 2019, pp. 279-305.

<sup>88</sup> L'espressione ricorre nella monografia di F. Salaün, *Besoin de fiction: Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Parigi 2013.

<sup>89</sup> M. Mazzocut-Mis, *Introduzione ai Salons*, in D. Diderot, *I salons (edizione integrale)*, a c. di M. Mazzocut-Mis, Milano 2021, p. XXX.

<sup>90</sup> ONVII, 1, 2 11[245].

<sup>91</sup> Ivi, 11[30].

<sup>92</sup> ON, III, 3, 1; FP: 1870-1871, 7[203].

di una prospettiva metodologicamente scettica<sup>93</sup>: «*Il nipote di Rameau*. “La menzogna che ci lusinga si trangugia a gran sorsi, e la verità che ci è amara la si assapora goccia a goccia”»<sup>94</sup>. L’insistenza nietzscheana sull’irriducibilità reciproca di verità e vita, nei frammenti immediatamente successivi, ratifica ulteriormente le affinità tra Diderot e Nietzsche sul ruolo della finzione, la quale viene da entrambi collocata sullo sfondo di un divenire pervasivo, suggerendo dunque un’analogia circa le rispettive dottrine in materia di ontologia.

## 5. Statuto e ruolo del soggetto cosciente

Conviene esaminare conclusivamente un ulteriore aspetto di consonanza tra Nietzsche e Diderot: il tentativo di ripensare (anti-cartesianamente) le funzioni e la natura della soggettività e della coscienza.

Nietzsche manifesta a più riprese la propria insoddisfazione per il modello di soggettività cartesiana, contraddistinto dalla sostanzialità, ovvero dalla permanenza, dall’immediatezza e dalla certezza – attributi dedotti inoltre, secondo Nietzsche, operando una riduzione delle istanze psichiche del soggetto alla sola autocoscienza, ossia mediante l’esclusione del corpo.

In effetti, nietzscheanamente, la soggettività deve essere considerata quale espressione del divenire, e dunque transeunte, fugace essa stessa: concepita altrimenti, à la Descartes, essa si riduce a una finzione: «Il soggetto è solo una finzione regolativa, col cui aiuto si introduce, si inventa, in un mondo del divenire, una specie di stabilità e quindi di “conoscibilità”»<sup>95</sup>.

Il soggetto nietzscheano non si identifica con alcunché di immediato; esso è piuttosto il risultato di un processo di astrazione, una finzione che ha origine dal divenire, che è principio e fondamento ultimo della realtà: «È una falsificazione dello stato dei fatti dire: il soggetto “io” è la condizione del predicato “penso”, scrive Nietzsche; «Esso pensa: ma che questo “esso” sia proprio quel famoso vecchio “io” è, per dirlo in maniera blanda, soltanto una supposizione, un’affermazione, soprattutto non è affatto una “certezza immediata”»<sup>96</sup>. D’altronde, dal punto di vista nietzscheano, risulta impossibile individuare (se non fittiziamente) l’identità del soggetto come una sostanza indipendente dal divenire:

“Io ho rappresentazioni”, dunque vi è un essere: *cogito, ergo EST*. Non è più sicuro che sia io questo essere che ha la rappresentazione, che il rappresentare sia un’attività dell’io: come non è sicuro tutto ciò che io rappresento<sup>97</sup>.

<sup>93</sup> A tal proposito, ha rilevato opportunamente Mayfield che i riferimenti nietzscheani alla “castistica”, alla “scepsi” in connessione all’“ascetismo”, «possono essere letti quali conseguenze dirette della lettura da parte di Nietzsche de *Il nipote di Rameau*» (D. S. Mayfield, *Artful*, p. 275).

<sup>94</sup> *ON*, III, 3, 2; *FP*: 1873, 29[6].

<sup>95</sup> Ivi; *FP*: 1885, 35[35].

<sup>96</sup> *ON*, VI, 2, pp. 20-21.

<sup>97</sup> *ON*, V, 2; *FP*: 1881, 11[330].

Nietzsche descrive dunque una soggettività (anti-cartesianamente) corporea, irriducibile ad autocoscienza ché inclusiva di istanze fisiologiche, istanze inconsce – si noti che Nietzsche tende a identificare l’orizzonte della corporeità e quello dell’inconscio<sup>98</sup>. In un frammento risalente alla seconda metà degli anni ’80, si legge: «Il credere nel corpo è più fondamentale del credere nell’anima»<sup>99</sup>. Difatti, nietzscheanamente, gli stati psichici autocoscienti non esauriscono le istanze della soggettività, ché essa

è soltanto un *accidens* della rappresentazione, *non* un attributo necessario ed essenziale di essa, e che quindi quel che noi chiamiamo coscienza costituisce soltanto uno stato del nostro mondo spirituale e psichico (forse uno stato patologico) ed è *ben lontana dal coincidere con questo mondo stesso*<sup>100</sup>.

Ora, argomentazioni affatto sovrapponibili a quelle nietzscheane, seppure (forse) non così radicali, si ritrovano nell’opera diderotiana.

Diderot, non dissimilmente da Nietzsche, avanza più di una rimozione nei confronti delle teorie psicologiche cartesiane. Per esempio, nella voce ‘Anima’ dell’*Encyclopédie*, Diderot aggiunge alla trattazione dell’abate Yvon il problema fisiologico della localizzazione dell’anima, in aperta polemica con Descartes; nella *Lettera sui ciechi*, inoltre, ribadendo l’inconsistenza del dualismo cartesiano di sostanze e dell’ipotesi del loro contatto reciproco tramite la ghiandola pineale, il *philosophe* dichiara che un cieco-nato «collocherebbe l’anima sulla punta delle dita; perché è da lì che gli verrebbero le principali sensazioni e tutte le sue conoscenze»<sup>101</sup>. In effetti, la soggettività tematizzata da Diderot, diversamente da quella cartesiana, rivela una consistenza eminentemente empirica: essa non è altro che materia, corporeità, un’armonia di passioni e pulsioni: «è una fortuna», scrive Diderot, «avere delle forti passioni. Sì, probabilmente, se tutte si accordano all’unisono»<sup>102</sup>. Ribadendo l’unità sostanziale inscindibile di mente e corpo, qualitativamente identici, il *philosophe* asserisce: «Quale corrispondenza è più rigorosa di quella tra lo stato del mio corpo e lo stato del mio spirito: qual è la vicissitudine, per quanto leggera sia, che non passa dalla mia organizzazione alle mie funzioni intellettuali?»<sup>103</sup>.

Diderot arriva così a sostenere che «non solo non esiste una sostanza pensante diversa da quella corporea, ma che, propriamente parlando, l’anima non ha nemmeno una “sede”, ma è un effetto dell’organizzazione della materia»<sup>104</sup>. Negli *Elementi di fisiologia*, addirittura cogliendo alcuni elementi propri delle teorie nietzscheane e psicanalitiche successive sull’inconscio, il *philosophe*

<sup>98</sup> Cfr. *ON*, VI, 1, p. 34; ma anche *ON*, VII, 1; *FP*: 1882-1883, 5[31].

<sup>99</sup> *ON*, VIII, 1; *FP*: 1885-1886, 2[102].

<sup>100</sup> *ON*, V, 2, pp. 91-92.

<sup>101</sup> *OF*, p. 223.

<sup>102</sup> Ivi, p. 11.

<sup>103</sup> Ivi, p. 817.

<sup>104</sup> V. Sperotto, *Introduzione*, p. 59. Della stessa autrice, rispetto al tema dell’identità personale nel pensiero di Diderot, cfr. *Diderot et le scepticisme : Les promenades de la raison*, Paris 2023.

riconosce lo statuto corporeo, non (soltanto) autocosciente della soggettività, dichiarando che

fino all'aspetto dei grani di sabbia della riva del mare [...], fino alla moltitudine delle voci umane, delle grida degli animali e dei rumori fisici [...], tutto questo è in noi a nostra insaputa<sup>105</sup>.

Il soggetto diderotiano è cioè «un animale composto. [...] Basta un evento ben minore della decrepitezza per togliere all'uomo la coscienza del sé»<sup>106</sup>. Peraltro, rilevando l'irriducibilità del soggetto alle proprie istanze riflessive e autocoscienti, Diderot, ne *Il sogno di d'Alembert*, si spinge persino a negarne l'identità individuale:

E voi parlate di individui, poveri filosofi; lasciate perdere i vostri individui; rispondetemi. C'è in natura un atomo rigorosamente simile a un altro atomo?... No... Non siete d'accordo sul fatto che tutto è collegato in natura ed è impossibile che vi sia un vuoto nella catena? Che cosa volete dunque dire con i vostri individui? Non ce ne sono affatto<sup>107</sup>.

Similmente a Nietzsche che affermava: «Gli individui sono i ponti su cui poggia il divenire»<sup>108</sup>, Diderot rileva cioè l'inconsistenza del soggetto individuale: «io vedo bene un aggregato, un tessuto di piccoli esseri sensibili, ma un animale?... un tutto?... un sistema uno, esso, che ha la coscienza della sua unità! non lo vedo, no, non lo vedo...»<sup>109</sup>.

In definitiva, l'obiettivo ultimo delle analisi diderotiane sul soggetto consiste nella messa in discussione dell'evidenza (cartesiana) secondo cui «non occorre tanta verbosità per sapere che io sono io, che sono sempre stata io e che non sarò mai un'altro»<sup>110</sup>. Denunciando la consistenza fluida della soggettività, Diderot prefigura le più filosoficamente strutturate tesi nietzscheane sulla dissoluzione dell'individuo e sul decentramento della sua coscienza riflessiva<sup>111</sup>, tematizzando di fatto l'inconsistenza dello statuto sostanziale o meramente individuale della soggettività, anticipando riflessioni che avrebbero trovato pieno sviluppo soltanto nella filosofia novecentesca. L'individualità del soggetto diderotiano non è infatti alcunché di stabile, fisso o permanente; essa non è niente, ché diviene come ogni altra realtà: «La nostra anima è un quadro mobile

<sup>105</sup> *OF*, p. 1187.

<sup>106</sup> Ivi, p. 589. Sul tema, cfr. P. Quintili, *Illuminismo ed Encyclopédie*, Roma 2005, pp. 84-86; Id. *La pensée critique*, pp. 150 e sgg.; e C. Duflo, *Diderot*, p. 191.

<sup>107</sup> Ivi, p. 567.

<sup>108</sup> *ON*, III, 3, 3, 19[187].

<sup>109</sup> *OF*, p. 553.

<sup>110</sup> Ivi, p. 563.

<sup>111</sup> Si noti peraltro che Diderot tende parimenti a negare la consistenza sostanziale del soggetto; in effetti, come rilevato da Sperotto, il *philosophe* tende a «sfoltire la schiera dei termini metafisici ereditati dalla scolastica e dai razionalisti del secolo precedente, si pensi a sostantivi come sostanza o essenza» (V. Sperotto, *Introduzione*, p. 81).

che dipingiamo continuamente: impieghiamo molto tempo per renderlo con fedeltà»<sup>112</sup>.

## 6. Conclusioni

Per quanto Diderot non sia menzionato frequentemente da Nietzsche, e sebbene non sia possibile ricostruire complessivamente, come già detto, la lettura nietzscheana del *philosophe*, appare evidente che le filosofie dei due autori rivelino affinità sorprendenti, le quali meriterebbero ulteriori approfondimenti.

Individuare analogie tra il pensiero di Nietzsche e quello di Diderot è un'operazione ermeneutica suggerita dalla risonanza nell'opera di Nietzsche di certe istanze diderotiane, risemantizzabili filosoficamente in Diderot proprio se lette retroattivamente, ovvero dalla loro tematizzazione nietzscheana. Analogamente, e per converso, la comparazione del pensiero di Nietzsche a quello di Diderot fornisce ulteriori chiavi interpretative dell'evoluzione della filosofia nietzscheana, la quale – contrariamente a quanto molto spesso si è creduto – risente fortemente della lettura degli autori francesi (persino di Diderot), da cui evince le proprie tesi più mature e originali. L'analisi comparativa delle filosofie di Nietzsche e Diderot sul terreno della problematizzazione filosofica dell'arte teatrale, del divenire e del soggetto, appare in grado di gettare nuova luce sui problemi (tanto dibattuti) più rilevanti dell'opera nietzscheana, collocandoli in un quadro storico-filosofico che include lo stesso Diderot.

Pertanto, se diviene possibile riconoscere in Nietzsche la piena espressione di istanze filosofiche di cui Diderot, al contempo, e per ciò stesso, può essere considerato il precursore, alla domanda: «Diderot può essere considerato un parente spirituale di Nietzsche?»<sup>113</sup>, si può rispondere, tutto sommato, affermativamente.

Alberto de Vita  
Università Vita-Salute San Raffaele  
✉ a.devita@studenti.unisr.it

## Bibliografia

- Andler, C. 1958. *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, Paris, Gallimard.  
Bastier, P. 1904. *A propos du Paradoxe: Talma plaigiaire de Diderot*, «Revue d'Histoire Litteraire de la France», 11, pp. 108-109.  
Bardout, J.-C. & Carraud (éds.) 2020 : *Diderot et la philosophie*, Paris, Société Diderot.

<sup>112</sup>Ivi, pp. 325-327.

<sup>113</sup>A. Schober, *Diderot et Nietzsche*, p. 107.

- Belaval, Y. 1950. *L'esthétique Sans Paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard.
- Brobjer, T. H. 2008. *Nietzsche's Philosophical Context. An Intellectual Biography*, University of Illinois Press, Urbana e Chicago.
- Campioni, G. 2022. *Nietzsche e lo spirito latino*, Milano-Udine, Mimesis.
- Campioni, G. 2002. *Nietzsches persönliche Bibliothek*, a cura di G. Campioni, Berlin-New York, De Gruyter.
- Casini, P. 1961. *Diderot "philosophe"*, Roma-Bari, Laterza.
- Diderot, D. 2016. *Il paradosso dell'attore*, a cura di G. Neri, Milano, Abscondita.
- Diderot, D. 2019. *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano, Bompiani.
- Diderot, D. 2021. *I salons (edizione integrale)*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, Bompiani.
- Diderot, D. 1966-1968. *Correspondence*, XVI voll., éd. par G. Roth, Paris, Éditions de Minuit.
- Dieckmann, H. 1977. *Il realismo di Diderot*, a cura di A. Paszkowski e P. Casini, Roma-Bari, Laterza.
- D'Iorio, P. 2012. *Le voyage de Nietzsche à Sorrente: Genèse de la philosophie de l'esprit libre*, Paris, CNRS Éditions.
- Duflo, C. 2013. *Diderot philosophe*, Paris, Honoré Champion.
- Frey, M. 1933. *Quelques formes des antichristianismes. Voltaire, Diderot et Nietzsche*, Neuchâtel.
- Gentili, C. 2017. *Introduzione a Nietzsche*, Bologna, Il Mulino.
- Goethe, J. W. 1856. *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden. Vollständige, neugeordnete Ausgabe. Neunundzwanzigster Band*, Stuttgart und Tübingen, Verlag.
- Lange, F. A. 1932. *Storia critica del materialismo*, trad. it A. Treves, Milano, Monanni.
- Mah, H. 1994. *The Epistemology of the Sentence: Language, Civility, and Identity in France and Germany, Diderot to Nietzsche*, «Representations», 97, pp. 64-84.
- Manno, F. 2011. *Attore e mimo dionisiaco. Nietzsche, Wagner e il teatro d'avanguardia francese*, Pisa, ETS.
- Mayfield, D. S. 2015. *Artful Immorality—Variants of Cynism. Machiavelli, Gracian, Diderot, Nietzsche*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Mazzocut-Mis, M. 2021. *Introduzione ai Salons*, in D. Diderot, *I salons (edizione integrale)*, cit.
- Meysenbug von, M. 1920. *Briefe von und an Malvida von Meysenbug, herausgegeben von Berta Schleicher*, Berlin, Schuster & Loeffler.
- Mortier R. 1954. *Diderot en allemagne (1750-1850)*, Paris, PUF.
- Nietzsche, F. 1995. *Epistolario 1875-1878*, in *Epistolario di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, a cura di M. Carpitella, Adelphi, Milano.

- Nietzsche, F. 2004. *Epistolario 1880-1884*, in *Epistolario di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, a cura di G. Campioli, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 2011. *Epistolario 1885-1889*, in *Epistolario di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, a cura di V. Vivarelli, Adelphi, Milano.
- Nietzsche F. 1972. *La Nascita della tragedia. Considerazioni inattuali, I-III*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. III, t. 1, a cura di S. Giometta e M. Montinari, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1973. *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e Scritti dal 1870 al 1873*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. III, t. 2, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1989. *Frammenti Postumi 1869-1874*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. III, t. 3, p. 1, a cura di G. Colli e C. Colli Staude, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1965. *Umano, troppo umano I. Frammenti postumi (1876-1878)*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. IV, t. 2, a cura di S. Giometta e M. Montinari, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1967. *Umano, troppo umano II. Frammenti postumi (1878-1879)*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. IV, t. 2, a cura di S. Giometta e M. Montinari, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1964. *Aurora e Frammenti postumi (1879-1881)*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. V, t. 1, a cura di F. Masini e M. Montinari, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1991. *La gaia scienza. Idilli di Messina e Frammenti postumi 1881-1882*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. V, t. 2, a cura di F. Masini e M. Montinari, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1968. *Al di là del bene e del male. Genealogia della morale*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. VI, t. 2, a cura di F. Masini, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1970. *Il caso Wagner. Il crepuscolo degli idoli. L'anticristo. Ecce Homo. Nietzsche contra Wagner*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. VI, t. 3, a cura di F. Masini e R. Calasso, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1986. *Frammenti postumi 1882-1884*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. VII, t. 1, p. 2, a cura di L. Amoroso e M. Montinari, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1975. *Frammenti postumi 1884-1885*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. VII, t. 3, a cura di S. Giometta, Adelphi, Milano.

- Nietzsche, F. 1975. *Frammenti postumi 1885-1887*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. VIII, t. 1, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1971. *Frammenti postumi 1887-1888*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. VIII, t. 2, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1974. *Frammenti postumi 1888-1889*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari*, vol. VIII, t. 3, a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. 1988, *Einführung in die KSA Werk und Siglenverzeichnis Kommentar zu den Bänden 1-13*, in *Sämtliche Werk*, hrsgg. von Colli und M. Montinari, Berlin, 15 Bande, Bd. 14
- Nietzsche, F. 2011. *I filosofi preplatonici*, a c. di P. Di Giovanni, Roma-Bari, Laterza.
- O'Gorman, 1970. D. Diderot the Satirist. *Le Neveu and Related Word. An Analysis*, Toronto-Buffalo, Toronto University Press.
- Quintili, P. 2016. *La pensée critique de Diderot 1742-1782*, Paris, Honoré Champion.
- Quintili, P. 2005. *Illuminismo ed Encyclopedia*, Roma, Carocci.
- Quintili, P. 2019. *Il pensiero critico di Diderot*, in D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, cit.
- Röttges, H. 1972. *Nietzsche und die Dialektik der Aufklärung*, Berlin-New York, De Gruyter.
- Saada, A. 2009. *Diderot en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, «Diderot Studies», 31, pp. 197-221.
- Salaün, F. *Besoin de fiction: Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Éditions Hermann.
- Schober, A. 1993. *Diderot et Nietzsche*, «Diderot Studies», 25, pp. 89-107.
- Sperotto, V. 2019. *Spazi di pensiero insospettabili: i romanzi libertini a vocazione filosofica del XVIII secolo*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», 2, pp. 279-305
- Sperotto, V. 2022. *Introduzione alla filosofia di Diderot*, Bologna, Clueb.
- Sperotto, V. 2023. *Diderot et le scepticisme : Les promenades de la raison*, Paris, L'Hartmann.
- Wagner, R. 1940. *Attori e cantanti*, in *L'ideale di Bayreuth*, a cura di F. Amoroso, Milano, Bompiani.
- Wagner, R. 1955. *Nel mondo degli attori*, in *Ricordi battaglie visioni*, trad. it. E. Pocar, Milano-Napoli, Ricciardi e Associati.

## ¶ Sezione Seconda

*Diderot scrittore*



*Contributi/3*

## **Poétique de la satire chez Diderot**

Rodrigue Boulingui  0000-0003-3284-9554

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 07/07/2022. Accettato il 17/02/2023.

### **POETICS OF SATIRE IN DIDEROT**

In *Le Neveu de Rameau*, Diderot highlights two characters (*Lui* and *Moi*). They exchange on several themes with a broken stick and reveal the realities of the society of the Ancien Régime. In Horace's footsteps, Diderot renews the genre of satire and gives it a poetics like comedy or tragedy in the time of the Enlightenment. The author of Detached Thoughts plays with the memory of literature, through satirical intertexts that reconfigure gender. Diderot's satire invests the structure of the text by mixing disparate elements. Among these, we have the satirical anecdote or digression, the descriptive pauses, the transitions that found the poetics of satire and allowed Diderot to modernize the genre that created tensions in the time of the Enlightenment.

\*\*\*

### **Introduction**

L'un des maîtres-mots qui résume les écrivains des Lumières pourrait être l'encyclopédisme. Ils sont nombreux qui se sont distingués par leur capacité à penser dans plusieurs disciplines – sans prétention de posséder la science infuse – pour démocratiser la connaissance et libérer leurs contemporains des chaînes de l'obscurantisme. Au nombre de ces derniers, figure entre autres, Diderot, directeur du grand dictionnaire encyclopédique aux côtés de d'Alembert et de Jaucourt. Son Œuvre<sup>1</sup> est immense et d'une complexité riche faisant penser à l'idée d'une pensée éclectique et ou parfois de génie débraillé. Pour ne parler que de littérature, aucun genre ne lui est étranger au temps des Lumières. La critique littéraire, à travers des approches génériques, insiste sur les productions romanesques, dramaturgiques, en mettant évidence ses apports exceptionnels.

<sup>1</sup> Le panthéon littéraire, philosophique et artistique de Diderot est colossal ; l'édition Gallimard, de la collection la Bibliothèque de la Pléiade, réalisée André Billy, 1951, en donne quelques textes. On pourrait également considérer les volumes des éditions réalisées par Laurent Versini qui tentent une classification parfois risquée des œuvres de Diderot en cinq compartiments : Philosophie, Contes, Politique, Esthétique, Correspondance. Cette classification a le mérite de saisir l'œuvre de Diderot qui n'est pas toujours facile à cerner.

Cependant, elle parle peu de la satire qui occupe une place importante dans les productions de Diderot.

Cette contribution prolonge un chemin de pensée peu exploité qui tente d'établir des connivences secrètes entre Diderot et les satiriques latins. Ernst Robert Curtius ouvre une brèche dans son dernier chapitre «Diderot et Horace»<sup>2</sup> à travers lequel il entreprend une étude philologique. Il invite à rechercher les sources d'Horace dans *Le Neveu de Rameau* afin que soit établie plus fermement la latinité de Diderot dans son rapport avec les anciens. Mat-Hasquin Michèle s'inscrit aussi dans cette perspective affirmant que «les études sur les rapports entre Diderot et Horace n'épuisent pas le sujet»<sup>3</sup>. Le débat est aussi soulevé par Jean-Claude Bourdin à propos du *Neveu de Rameau*: «[Ce texte], écrit-il, illustre plutôt ce qu'est une satire réfléchie et critique, c'est-à-dire une satire qui s'interrogeant sur ses conditions en vient à les saper et à rendre la satire impossible»<sup>4</sup>. En d'autres termes, ce dernier estime que Diderot écrit des fausses satires. Cette pensée a tout à fait des limites dans *Le Neveu de Rameau* en particulier et dans l'Œuvre de Diderot en général. Elle soulève d'autres questionnements que nous ne traiterons pas ici, car qu'est-ce qu'une fausse satire ou une vraie satire? Disons qu'entreprendre une étude sur la satire au temps des Lumières est bien une entreprise complexe ; au XVIII<sup>e</sup> siècle, la satire «en tant que genre récent, ne bénéficie pas, contrairement à la tragédie, la comédie, et l'épopée, de poétique qui ferait l'inventaire de ses principes de fonctionnement»<sup>5</sup>. Cette complexité n'interdit pas l'auteur des *Pensées détachées* de penser le genre comme il l'a fait avec la pantomime. Aussi, convient-il de saisir cette notion de satire pour éviter certaines ambiguïtés. Michèle Aquien explique la satire ainsi qu'il suit:

Satire (n. f., du latin *satira*, «mélange»). Genre poétique latin (Horace, Juvénal) fondé sur l'attaque et la dérision, et qu'ont illustré en France Vauquelin et La Fresnaye dans ses *Satires françaises* (1604-1605) et plus tard Mathurin Régnier et Boileau. Mais le terme de satire peut permettre de définir un poème de tonalité critique ou polémique, et s'attaquant à différents sujets- religion, moraux, politiques [...]<sup>6</sup>.

Michèle Aquien soulève deux éléments qui ne sont pas identiques dans sa définition de la satire. D'une part, il parle de la satire entendue comme genre littéraire à l'instar du roman, du théâtre et d'autre part il évoque la satire sous la forme de tonalité ou trope. D'où il est important de préciser que notre enquête

<sup>2</sup> C. Ernst, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, éd. Jean Brejoux, Paris 1956, pp. 694-705.

<sup>3</sup> M. Mat-Hasquin, *Diderot et Horace*, «Diderot Studies», 19, 1978, pp. 104-105.

<sup>4</sup> J.-C. Bourdin, *Satire et morale dans Le Neveu de Rameau*, «Cultura», 34, 2015, p. 3, Consulté le 28/06/2022, [En ligne] sur <http://journals.openedition.org/cultura/2465> ; DOI: 10.4000/cultura.2465.

<sup>5</sup> P. Blanchard, *La satire poétique de Thermidor à l'Empire: crépuscule d'un genre au couchant des Lumières*, Thèse, Université Toulouse 2 dans le cadre de École doctorale Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication, 2013, p. 74.

<sup>6</sup> P. Aquien, *Satire*, dans M. Jarrey (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris 2001, p. 392.

littéraire s'inscrit dans la logique de la satire comme genre chez Diderot. Cela dit, il y a un horizon d'attente qu'on rattache à la question du genre et celle du sens. Ce qui donne la possibilité de regrouper certains traits formels qui apparaissent dans les textes et qui participent d'une sorte de poétique de la satire.

Ainsi, partons-nous de l'hypothèse selon laquelle, la satire au temps des Lumières suscite attraction et répulsion parmi les philosophes et antiphilosophes. Le jour, on la hait ; la nuit, elle attire plusieurs auteurs empêtrés dans les querelles littéraires. Pour Diderot, le sujet est très complexe, car il joue le jeu de l'époque, lequel semble difficile et trouble pour plusieurs. Son œuvre développe une pensée pesante et secrète qui fait de lui un vrai admirateur d'Horace. Ce dernier hante son œuvre sous la forme d'exergues et des citations incorporés dans la chair des textes. Boileau, Pétrone et Perse sont convoqués chez Diderot pour nourrir et féconder sa pensée complexe, laquelle donne des lumières à la satire. Ainsi, l'hypothèse d'une lecture de la satire comme genre se consolide davantage à travers les titres des œuvres. En effet, dans son œuvre, on retrouve une sorte de trilogie relative à la satire: *Satire première*, *Satire seconde* et *Satire à la manière de Perse*. Si on suit le protocole d'écriture des satires, on observe que Diderot respecte une logique qui est celle des satiriques latins en y apportant des apports génériques. Au fond, l'idée de série fait penser à un projet à la manière des satiriques latins qu'il aurait envisagé qui semble n'avoir pas été achevé. Le projet implique à cet effet un respect des lois du genre, une poétique qui permettrait de repérer ou d'identifier le genre et le travail du genre dans la trilogie susmentionnée.

L'approche qui commande et autorise la saisie rationnelle de notre objet d'étude est la poétique définie par Jean Milly comme cette approche qui ne «prend plus seulement comme objets des textes brefs ou des aspects de leur forme immédiatement perceptible, comme le choix des mots, la construction des phrases, l'usage des temps des verbes, etc., mais l'ensemble de tout ce qui les rend littéraires, et agit souvent dans de grandes dimensions : le récit, la thématique, les structures logiques»<sup>7</sup>. Cette approche permettra d'examiner d'une part les modèles et sources sur lesquels la satire de Diderot se fonde et l'émergence de la structure satirique dans *Le Neveu de Rameau* d'autre part.

## 1. Les modèles et sources

Tout genre littéraire fonctionne avec des héritages et des acquis liés à son évolution dans l'histoire littéraire. Il y a des thèmes, des motifs, des traits définitoires qui fondent les genres et conditionnent leur réception littéraire. C'est entre autres ces éléments qui distinguent les genres (poésie, théâtre, épopee, roman) dans les rayons d'une librairie ou d'une bibliothèque. La satire – que nous saisissons ici comme un genre littéraire –, n'échappe pas à cette tradition rhétorique. La satire se constitue donc sur la base des modèles et des sources

<sup>7</sup> M. Jean, *Poétique des textes*, Paris [1992] 2001, pp. 295-296.

antiques et romaines: Horace, Juvénal et Perse. Ces satiriques traditionnels ont engendré de nombreux fils spirituels, lesquels ont prolongé l'écriture du genre du Moyen-Âge jusqu'à nos jours. Ils sont nombreux pour ne citer que Nicolas Boileau, Mathurin Régnier au point Marc Martinez et Sophie Duval parlent d'un âge d'or de la satire au XVIIe siècle. Ainsi, certains commentateurs ont sonné le glas de la mort de ce genre au siècle de Louis XIV, mais il n'en est rien de tout cela. Au temps des Lumières, la satire a également eu des grands admirateurs public (Palissot, Jean-Baptiste Rousseau, etc.) et d'autres admirateurs secrets (Voltaire, Diderot, etc.). Philosophes et antiphilosophes en ont usé avec un appétit vorace dans leur front. Dans cette étude, contentons-nous de Diderot, l'une des figures de proue des philosophes des Lumières. Il est un auteur prolifique: «l'abeille qui [fit] son miel à toutes les fleurs, d'où l'exceptionnelle disponibilité et polyphonie de son œuvre»<sup>8</sup>. Au-delà des grandes réformes qu'il apporte à la dramaturgie des Lumières, Diderot s'est aussi intéressé à la satire au point où on peut dire qu'il est satirique dans presque tout son œuvre. *Le Neveu de Rameau* est l'un de ses textes où il montre son goût pour la satire. Ce que nous disons se justifie dès les seuils du texte. Il sied de rappeler à toutes fins utiles quelques mots sur l'incroyable odyssée<sup>9</sup> de ce texte. *Le Neveu de Rameau* n'est pas connu des lecteurs du XVIIIe siècle. Diderot gardait ce texte secrètement sous le manteau alors qu'il était au commandement du Grand Dictionnaire encyclopédique au côté de D'Alembert et de Jaucourt. Le responsable aimé et haï de l'*Encyclopédie* s'attire les faveurs de Catherine II de Russie. Ainsi, cette dernière donne une pension à Diderot en contre partie de sa bibliothèque. Ce qu'elle obtiendra après la mort de ce dernier. Pendant que le couple Vandeul font tout pour atténuer la version manuscrite qu'il détient du texte secret de Diderot, la version de Saint-Pétersbourg se trouve entre les mains d'un poète dramatique nommé Klinger, lequel se trouve en Russie. Il la vend aux enchères. C'est ainsi que Schiller obtiendra le manuscrit qu'il se précipite d'expédier à son ami Goethe. L'auteur de *Faust* traduit ce manuscrit qu'il prend pour «l'un des chefs-d'œuvre de Diderot» et le nomme *Rameaus Neffe* en 1805. Une première version française – qui n'est pas le vrai texte de Diderot-, apparaît en 1821. En 1823, l'édition Brière publie le manuscrit Vandeul qui n'est plus qu'une copie insipide, car désossé de tout ce qui faisait sa force. Il a fallu attendre le XIXe siècle pour avoir des éditions de qualité du texte de Diderot. Mais la grande découverte du XIXe siècle reste celle de Georges Monval, bibliothécaire de la Comédie-Française: «[Il] découvre [...] chez un bouquiniste du quai Voltaire, parmi un grand amoncellement de pièces de théâtre imprimées, un excellent manuscrit autographe de l'œuvre, intitulé "Satire seconde", qu'il fait enfin connaître au plus large public»<sup>10</sup>. L'ultime voyage

<sup>8</sup> F. Marchal, *La Culture de Diderot*, Paris 1999, p. 14.

<sup>9</sup> On peut lire la récente édition du texte de Diderot qui associe les traductions française et allemande: *Le Neveu de Rameau. Rameaus Neffe/Satire seconde*, éd. J. Berchtold, M. Delon, Paris 2017.

<sup>10</sup> P. Chartier, *Preface*, in D. Diderot, *Le Neveu de Rameau et autres textes*, éd. P. Chartier, Paris 2002, p. 29. C'est l'édition que nous utiliserons sous l'abréviation *NR*, suivi du numéro de page

qui clôture l'aventure romanesque et mystérieuse: aujourd'hui, le manuscrit est Pierpont Morgan Library de New York. Une remarque de taille s'impose dans le manuscrit Monval ; on constate que Diderot donne à son texte le titre de *Satire seconde* et rien d'autre. Le titre *Le Neveu de Rameau* est donné par Goethe quand il le traduit en allemand. On peut donc dire, de ce point de vue, que Diderot était dans un vaste projet d'écriture de satires à la manière de ses prédecesseurs comme Horace et Boileau. *Satire seconde ou Le Neveu de Rameau* a tout d'une vraie satire dans le fond dans la mesure où on retrouve un intertexte des satiriques traditionnels. Commençons par l'exergue qui ouvre le texte: «Vertumnis, quotquot, natus iniquis»<sup>11</sup>. Il s'agit de la Satire 7, Livre II d'Horace, poète que Diderot cite constamment au côté de Virgile dans son Œuvre. Ce choix est non seulement un hommage rendu au grand poète latin mais aussi une orientation de lecture. Dans la Satire 7, Horace évoque un personnage nommé Priscus qui symbolise l'inconstance humaine. Il figure ici un écho entre ce personnage burlesque et celui de Diderot, Lui, le condensé de toutes les contradictions:

C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. Il faut que les notions de l'honnête et de déshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête ; car il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités, sans ostentation, et ce qu'il a reçu de mauvaises, sans pudeur. [...] Quelquefois, il est maigre et hâve, comme un malade au dernier degré de la consomption ; on compterait ses dents à travers ses joues. [...] Le mois suivant, il est gras et replet, comme s'il n'avait pas quitté la table d'un financier [...]. Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler, pour lui donner l'aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre, et vous le prendriez au peu près pour un honnête homme. Il vit au jour la journée. Triste ou gai selon les circonstances<sup>12</sup>.

Si c'est exagérer de voir en Lui la personnification des Vertumnus<sup>13</sup>, on pourrait au moins le considérer comme un personnage sous sa malédiction. On observe une sorte de dissemblance dans la vie de Lui caractérisée par les antithèses et les organisateurs temporels. Mais Lui est un personnage des logiques de la démesure qui ne saurait se limiter à ce stade. Ainsi, passe-t-il de la bipolarité à la multipolarité tout au long de son parcours narratif. Diderot emprunte à Horace quelques caractères de son personnage pour le complexifier ou le dramatiser par ses élans cyniques. L'autre parallèle qu'on pourrait établir entre Diderot et Horace se situe au niveau de l'incipit du *Neveu de Rameau*:

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur

---

pour la suite de cet article.

<sup>11</sup> Horace, *Satire 7, Livre II, Œuvres*, éd. F. Richard, Paris 1967, p. 202.

<sup>12</sup> NR, p. 43.

<sup>13</sup> Vertumne était le dieu latin qui présidait aux changements de temps et de saison. Comme l'explique Jean Fabre, il prélude à la figure, «toute en voltes contradictions», du Neveu et celle du philosophe et le pluriel s'explique naturellement par les formes multiples qu'il revêt, voire *Notes in D. Diderot, Le Neveu de Rameau*, éd. J. Fabre, Genève 1950, p. 111.

le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées ce sont mes catins.[...] J'étais là, regardant beaucoup, parlant peu, et écoutant le moins que je pouvais ; lorsque je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé. [...] Il m'aborde. Ah, ah, vous voilà, M. le philosophe ; et que faites-vous ici parmi ce tas de fainéants?<sup>14</sup>

L'énonciation est prise en charge par la figure du philosophe narrateur qui donne à voir l'un de ses passe-temps dans un des milieux les plus populaires du Paris des Lumières. En effet, le Palais-Royal était un lieu fréquenté par un public très mêlé. Sa légendaire popularité vient de ce qu'il s'y passe des commerces illicites de tout genre d'une part et surtout sa promiscuité avec l'allée de Foy, l'espace du commerce parallèle d'autre part. Le narrateur dévoile l'activité de sa pensée ; il s'adonne à un exercice qui le sort de sa tour d'ivoire de philosophe professoral pour aller vers le libertinage de l'esprit où les pensées se métamorphosent en catins. Cet exercice mental est vite interrompu par le neveu de Rameau, lequel est surpris de rencontrer une éminence grise dans un lieu populaire. Il y a des échos avec la *Satire 9*, Livre I d'Horace à bien des égards:

J'allais sans but par la Voie Sacrée, suivant mon habitude, rêvant à je ne sais quelles bagatelles et très absorbé. Un quidam dont je ne connaissais que le nom se jette sur moi, et, me prenant les mains: «Comment va, mon très cher ami? – Pas mal pour le moment ; puissent tous tes vœux se réaliser !»<sup>15</sup>

La Voie Sacrée à l'image du Palais-Royal est un lieu très populaire dans la Rome antique. C'était un lieu sacrificiel où l'on immolait des Béliers en l'honneur de Jupiter. C'était aussi un lieu de fête pour les militaires qui venaient célébrer leurs victoires après les guerres qu'ils avaient remportées. L'errance dans laquelle se situe le personnage d'Horace n'est pas différente de celle du personnage de Diderot. Cette errance s'arrête avec la présence d'un inconnu qui noue une conversation avec le solitaire et c'est ainsi que débute le dialogue dans les deux textes. L'autre parallèle qu'on peut établir entre Diderot et Horace se situe au niveau du satirisème du vilain repas. Dans la satire latine, il existe une tradition du vilain repas encore appelée le repas ridicule. Horace en fait l'objet de sa *Satire II*, 8, où Fundanius raconte la journée festive qu'il a passée chez le riche Nasidiénus:

HORACE – Quelle pitié que ces richards ! Et avec qui, Fundanius, as-tu fait ce repas succulent ? Je voudrais bien le savoir.

FUNDANIUS – J'étais sur *le lit supérieur* ; j'avais à côté de moi Viscus Thurius, et au-dessus, si je me souviens bien, Varius ; *au lit du milieu*, Mécène, avec ses deux ombres,

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 41-43; pp. 46-47.

<sup>15</sup> Horace, *Œuvres*, p. 170.

Servilius Balatron et Vibidius ; *au troisième lit*, Nasidiénus, entre Nomentanus et Porcius: ce dernier faisait le loustic en avalant les galettes d'une seule bouchée ; quant à Nomentanus, il avait la charge de nous montrer du doigt les plats que nous pouvions n'avoir pas remarqués. Nous autres, le menu fretin, nous mangions oiseaux, coquillages, poissons, apprêtés de façon à ne pas nous permettre de reconnaître leur goût habituel<sup>16</sup>.

La disposition spatiale des convives correspond, comme c'est l'usage, à une hiérarchie sociale des hôtes. En revanche, le jeu sur les noms des personnages laisse imaginer un festin où le comique ne manque pas de dicter ses normes (Viscus Thurinus, Servilius Balatron et Vibidius, Nasidiénus, Nomentanus et Porcius, Fundanius)<sup>17</sup>. Le ridicule du repas vient de ses rites: il y avait une batterie des règles de conduite, des manières de table, des modes de consommation de la nourriture, comme l'écrit Bernadette Cabouret, finalement susceptibles de «gâcher le plaisir» ; le ridicule réside surtout dans le fait de «consommer nourriture et boisson [...] avec excès et d'en tirer orgueil»<sup>18</sup>. Ceux qui se vantent de ce repas dévoilent le travers de la gloutonnerie sans frein caractérisant les parasites et de l'ostentation, dont ils profitent, d'un hôte assez stupide pour tirer vanité de ses dîners dispendieux, aux mets élaborés jusqu'à l'absurdité. Le motif du repas ridicule apparaît dans le *Satyricon* de Pétrone. Trimalcione invite plusieurs personnages à sa table: Encolpe et Ascylte, et plus tard, ses esclaves. Le dîner de Trimalcione n'est pas différent des autres parce qu'il se termine par une étrange algarade entre Trimalcione et sa femme Fortunata. Le vilain repas est un motif topique de la sagesse latine qui apparaît dans ce passage. Le motif est repris par Diderot dans *Satire seconde* où Lui est présent à la table du riche Bertin:

On sert, on fait les honneurs de la table à l'abbé, on le place au haut bout. J'entre, je l'aperçois. Comment, l'abbé, lui dis-je, vous présidez? voilà qui est fort beau aujourd'hui ; mais demain vous descendrez, s'il vous plaît, *d'une assiette*, après demain, *d'une autre assiette*, et ainsi, d'assiette en assiette, soit à droite, soit à gauche, jusqu'à ce que la place que j'ai occupée une fois avant vous, Fréron une fois après moi, Dorat une fois après Fréron, Palissot une fois après Dorat, vous deveniez *stationnaire à côté de moi*, pauvre bougre comme vous qui siedo sempre come un maestoso cazzo fra duoi coglioni. L'abbé qui est un bon diable, et qui prend tout bien, se mit à rire. Mademoiselle, pénétrée de la vérité de mon observation et de la justesse de ma comparaison se mit à rire ; tous ceux qui siégeaient à droite et à gauche de l'abbé et qu'il avait reculés d'un cran, se mirent à rire ; tout le monde rit, excepté monsieur qui se

<sup>16</sup> Horace, *Oeuvres*, p. 206-207.

<sup>17</sup> Un auteur comme Horace sait tirer profit des ressources que lui offre la langue ; et le nom n'a rien d'anodin chez ce dernier, il fonctionne comme «un signalement personnel et comme une représentation de l'être auquel il appartient en propre. [Le nom] en vient ainsi à prendre en quelque manière les qualités ou les défauts, et un peu la physionomie de cet être», J. Marouzeau, «L'art du nom propre chez Horace», in L'Antiquité classique, IV, p. 365, (En ligne), Consulté le 14/03/2023 sur [https://www.persee.fr/doc/antiq\\_00770-2817\\_1935\\_num\\_4\\_2\\_3000](https://www.persee.fr/doc/antiq_00770-2817_1935_num_4_2_3000) Par exemple, le nom Porcius renvoie au Porc ou au cochon, Nomentanus, Balatron à l'idée de personnages débauchés. Au fond, le nom incarne parfois un caractère ou une vertu ou un vice dans la satire chez Horace.

<sup>18</sup> B. Cabouret, *Rites d'hospitalité chez les élites de l'Antiquité tardive*, in *Pratiques et discours alimentaires en Méditerranée de l'Antiquité à la Renaissance*. Actes du 18<sup>e</sup> colloque de la Villa Kerylos à Beaulieu-sur-Mer, les 4, 5 et 6 octobre 2007, (En ligne), consulté le 22 février 2022, URL: [https://www.persee.fr/doc/Keryl\\_1275-6229\\_2008\\_act\\_19\\_1\\_1163](https://www.persee.fr/doc/Keryl_1275-6229_2008_act_19_1_1163).

fâche, et me tient des propos qui n'auraient rien signifié, si nous avions été seuls: Rameau, vous êtes un impertinent. – Je le sais bien, et c'est à cette condition que vous m'avez reçu. – Un faquin. – Comme un autre. – Un gueux. – Est-ce que je serais ici sans cela? – Je vous ferai chasser. – Après dîner je m'en irai moi-même. – Je vous le conseille<sup>19</sup>.

Le texte, en effet, met en relief la scène de disgrâce de Lui chez son protecteur Bertin. Elle s'ouvre par le «on» qui n'est pas à négliger. Ce «on» est associé à la cérémonie du rituel du repas où l'invité l'Abbé est placé en position d'honneur, c'est-à-dire au «haut bout». L'entrée fracassante de Lui crée une rupture dans la cérémonie par deux verbes en asyndète, «j'entre, je l'aperçois». Sans aucune retenue, le neveu s'illustre dans les logiques de la franchise, celle du dévoilement des mystères du milieu Bertin. Il le fait devant Bertin et chez Bertin par l'usage du bas moral. La violence de ses propos a des effets qui déclenchent le rire, lequel finit par se généraliser. L'épiphore montre bien le phénomène de contagion du rire, «se mit à rire», «se mirent à rire», «tout le monde rit».

Les modèles et sources dans le texte de Diderot, c'est aussi la présence de la thématique prostitutionnelle qui met en évidence les figures du proxénète et de la catin telles qu'elles se donnent à la tradition de la satire antique. Prenons l'exemple de la scène de la jeune fille séduite par le neveu:

[...] il y a un beau monsieur, jeune et riche, qui a un habit galonné d'or, un superbe équipage, six grands lanquais, [il t'] a vue en passant, qui [te] trouve charmante ; et qui depuis ce jour-là il en a perdu le boire et le manger ; [...] il n'en dort plus, et qu'il en mourra. [...] Mais mon papa. -Bon, bon ; votre papa ! il s'en fâchera d'abord un peu. -Et maman qui me recommande tant d'être honnête fille? qui me dit qu'il n'y a rien dans ce monde que l'honneur? – Vieux propos qui ne signifie rien. -Et mon confesseur? -Vous ne le verrez plus [...]...mais quand vous lui apparaîtrez en dentelles...J'aurai donc des dentelles? -Sans doute et de toutes sortes...en belles boucles de diamants... -J'aurai donc de belles boucles de diamants? -Oui. [...] Déjà le cœur lui tressaillit de joie. Tu joues avec un papier entre tes doigts...Qu'est cela? – Ce n'est rien. -Il me semble que si. -C'est un billet. – Et pour qui? – Pour vous si vous étiez un peu curieuse. -Curieuse, je le suis beaucoup. Voyons...Elle lit. Une entrevue, cela ne se peut. -En allant à la messe. – Maman m'accompagne toujours ; mais s'il venait ici un peu matin ; je me lève la première ; et je suis au comptoir, avant qu'on soit levé...Il vient: il plaît ; un beau jour, à la brune, la petite disparaît, et l'on me compte mes deux mille écus...<sup>20</sup>.

Le passage met en évidence les capacités dramaturgiques de Lui qui fait tout ce qui lui vient à l'esprit pour pouvoir vivre dans la société d'Ancien Régime dont la prostitution une pathologie sociale au même titre que le parasitisme. Lui tente de séduire la jeune fille pour avoir en retour de l'argent pour mener sa vie. Il met en place une rhétorique de la séduction qui joue sur la curiosité de la jeune fille qui n'est pas sans ambition. La proposition de l'entremetteur Lui est celle d'un commerce parallèle entre la jeune fille et le jeune homme riche. Cependant un tel échange se heurte à trois figures: les parents de la jeune fille et le confesseur. En véritable tacticien, Lui déconstruit l'autorité parentale

<sup>19</sup> D. Diderot, *Le Neveu de Rameau et autres textes*, éd. P. Chartier, Paris 2002, p. 113-114.

<sup>20</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 66-67

et montre ainsi ses limites. Puis, il éloigne la jeune fille du confesseur. Ce qui montre que l'autorité religieuse n'est que ruine et perte de temps dans la pensée de Lui. Après l'ébranlement des certitudes établies, Lui propose le textile comme arme pour gagner le cœur de la jeune fille à sa cause lâche et louche. L'émotion manifestée par cette dernière prouve que Lui a visé juste ; le textile au temps des Lumières constitue un instrument de promotion sociale. Ainsi que l'écrit Jacques Guilhemebet : «Dans une société théâtralisée où règne une hiérarchie fondée sur la naissance et symbolisée par les codes vestimentaires, un changement de costume [...] permet de paraître [...] sur la scène du monde»<sup>21</sup>. La tactique rhétorique de Lui permet un renversement de situation. Si au départ c'est Lui qui prenait les initiatives pour toucher la jeune fille, on constate que cette dernière coopère de manière efficace ; elle propose des actions à mener pour que se réalise la désirance d'amour du jeune homme riche. Après que l'amour a été consommé, Lui perçoit le salaire qui récompense ses talents d'entremetteur ; il se donne donc à lire comme un proxénète et la jeune fille, comme une catin méconnue de ses parents. L'autre scène similaire est celle du Juif et du grison qu'on retrouve dans *Le Neveu de Rameau* :

Il y avait à Utrecht une courtisane charmante. Il fut tenté de la chrétienne ; il lui dépêcha un grison, avec une lettre de change assez forte. La bizarre créature rejeta son offre. Le juif en fut désespéré. Le grison lui dit : Pourquoi vous affliger ainsi ? Vous voulez coucher avec une jolie femme ; rien n'est plus aisé, et même de coucher avec une plus jolie que celle que vous poursuivez. C'est la mienne, que je vous céderai au même prix. Fait et dit. Le grison garde la lettre de change, et mon juif couche avec la femme du grison. L'échéance de la lettre de change arrive. Le juif la laisse protester et s'inscrit en faux. Procès. [...] Le grison révéla toute l'affaire [...]. Ils furent blâmés tous les deux ; et le juif condamné payer la lettre de change<sup>22</sup>.

Ici comme ailleurs, c'est du commerce parallèle dont il est question à travers les rapports que les personnages entretiennent entre eux. Il va de soi que le grison est une figure du proxénète et sa femme qui coopère à la proposition d'assouvir les désirs du juif en est une catin dans la mesure où le fil qui relie les trois personnages du triangle prostitutionnel est celui de l'argent. Il est au centre du lien social dans *Le Neveu de Rameau*. Il noue et dénoue les liens ; il est la «divinité visible», la «courtisane universelle»<sup>23</sup> rabaissant les femmes et les hommes des Lumières dans un «capitalisme éhonté»<sup>24</sup>. *Le Neveu de Rameau* est un texte «saturé d'allusions à la prostitution, au sens propre comme au sens figuré»<sup>25</sup> qui rappellent la *Satire 6* de Juvénal dans laquelle on retrouve Eppia, la

<sup>21</sup> J. Guilhemebet, *De la séduction textile à la séduction textuelle dans Le Paysan parvenu et La Vie de Marianne de Marivaux*, «Criação & Critica», 15, 2005, p. 55.

<sup>22</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 159-160.

<sup>23</sup> K. Marx, *Manuscrits de 1844*, éd. J. Salem, Paris 1996, [2022], p. 210.

<sup>24</sup> C. Arnould, *La satire, une histoire dans l'histoire. Antiquité et France. Moyen Age-XIXe siècle*, Paris 1996, p. 60.

<sup>25</sup> F. Salaun, *Le Genou de Jacques. Singularité et théorie du moi dans l'œuvre de Diderot*, Paris 2020, p. 128.

*Pute Impériale*: «Camouflant ses cheveux noirs sous une perruque blonde, elle gagnait un bordel moite aux rideaux rapiécés où un box lui était affecté, elle s'y exhibait nue, [...] et proposait la matrice qui t'a porté, noble Britannicus ! Elle faisait goûter ses caresses à qui entrait, se faisait payer sa passe, renversée, ouverte, une foule la besognait et y déchargeait [...]»<sup>26</sup>. L'autre scène dans les satires de Juvénal qui se rapproche de celle du grison est celle qui se trouve dans la *Satire 9* où il est question du gigolo donneur de sperme. Dans le passage du grison de Diderot, c'est l'époux qui propose sa femme au juif pour avoir de l'argent. De même, chez Juvénal, c'est également l'époux qui paye un amant à sa femme pour mériter les priviléges des pères: «[...] tu m'as supplié, harcelé, avec quels accents et quelles promesses. [...] ça m'a pris toute la nuit pour arriver à la récupérer laborieusement pendant que tu chialais derrière la porte. Le lit conjugal peut témoigner et toi aussi qui a entendu la musique du plumard et la chanson de Madame ! Il y a bien des familles où un ménage boiteux , en train de se déglinguer, au bord du divorce, a été sauvé par un amant»<sup>27</sup>. Ici, la prostitution de la femme sauve l'homme de son infertilité et de la honte des calomnies quotidiennes. La thématique prostitutionnelle parcourt comme un fil rouge le texte de Diderot comme dans la tradition satirique. Les rapports que les plumes mercenaires<sup>28</sup> comme Palissot et bien d'autres entretiennent avec Bertin dans son salon sont de type prostitutionnel. La petite Hus et Bertin rappellent le motif du vieillard et de la courtisane évoque ce commerce parallèle. Lui qui rêve de prostituer sa femme s'inscrit aussi dans cette logique prostitutionnelle. Dans la satire traditionnelle, ce que nous appelons modèles et sources sont nettement cernables ; ils apparaissent de manière organisée dans les séries de satires. L'originalité de Diderot dans *Le Neveu de Rameau*, c'est de les utiliser comme un palimpseste ; on les voit de façon décalé ici et là dans l'univers diégétique de façon diffuse rappelant l'une ou l'autre des satires latines au détour d'une conversation et d'une anecdote. Cet éclatement en soi est déjà moderne dans le fond, car il permet au genre de passer inaperçu et de fuir la censure d'ordre politique et religieuse dont il était victime au temps des Lumières. Au-delà de la question des modèles et sources qui évoquent le genre de la satire, il faut ajouter la structure du *Neveu de Rameau* qui fait penser à la structure de la satire.

## 2. La structure satirique

Le texte de Diderot est d'une complexité riche quand on regarde l'abondante critique qu'il suscite parmi les critiques des années 50 et des universitaires de notre temps. Deux écoles s'affrontent sur la scène narrative du *Neveu de Rameau*. Goethe, traducteur et premier éditeur du *Neveu de Rameau*, met en garde le

<sup>26</sup> Juvénal, *Satires*, éd. P. Labriolle et F. Villeneuve, Paris 2011, pp. 89-91.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>28</sup> On peut lire l'article de B. Melançon, *La ménagerie de Bertin était-elle un salon littéraire? Antiphilosophe et socialité au siècle des Lumières*, dans *Les Dérèglements de l'art*, Montréal 2001, pp. 16-34.

lecteur contre un jugement trop hâtif qui, confondant la vivacité et le décousu, taxerait l'œuvre d'incohérence et marquerait son unité profonde :

En ce qui concerne l'intention de la composition poétique, le talent inné du personnage principal a le grand avantage de faire que ce représentant de tous les flatteurs, de tous ceux qui dépendent d'autrui, cet homme symbolisant une espèce, vit et agit en tant qu'individu, en tant qu'être particulier, en tant que Rameau, neveu du grand Rameau. Avec quelle habileté, ces fils ainsi disposés dès le début s'enchevêtrent ensuite, quelle délicieuse variété d'intérêt présente cette trame, et comment l'ensemble, malgré le caractère général donné à l'opposition entre le voyou et l'honnête homme, est composé de véritables éléments parisiens – les lecteurs intelligents et acharnés le découvriront eux-mêmes<sup>29</sup>.

Goethe s'inscrit dans une tradition qui est celle d'Aristote qui considère le texte comme un enchaînement bien organisé qui aurait un moment où le dialogue se noue entre les personnages et un dernier où l'on assiste à une sorte dénouement. Jean Fabre, à son tour, va plus loin encore lorsqu'il parle d'une composition musicale:

Ces chaînons existent dans le *Neveu de Rameau*, mais il serait difficile de les séparer du contexte et d'en dresser un inventaire. Car si un livre peut se faire, et se démonter alors, comme une pendule, il peut se faire aussi comme un arbre, dont les branches maîtresses se dégagent, s'équilibrivent, entrecroisent leur feuillage et peuvent s'élaguer ; ou, pour prendre une autre comparaison, que dicte la nature même de l'œuvre, s'il est absurde de chercher dans le *Neveu de Rameau* une composition logique et linéaire, on y découvre facilement les caractères d'une composition musicale, la structure d'une symphonie. A partir du développement conducteur qu'est l'histoire de Rameau, des thèmes ou groupements de thèmes: narratifs, satiriques, philosophiques, se recoupent, s'équilibrivent et s'harmonisent. Harmonie plus savante que la spontanéité du dialogue ne le laisserait croire<sup>30</sup>.

Jean Fabre prône une certaine unité profonde de l'œuvre. C'est quasiment l'éloge, l'apologie du texte diderotien qui nous est donné à voir. *Le Neveu de Rameau* serait au fond un chef d'œuvre qui est le résultat d'un solide travail d'écriture qu'aurait mené Diderot. En revanche, Sainte-Beuve doute que l'ordonnance désirée par Goethe et Fabre caractérise un texte qu'il trouve fragmentaire :

On a fort vanté le *Neveu de Rameau*. Goethe, toujours plein d'une conception et d'une ordonnance supérieure, a essayé d'y trouver un dessin, une composition, une moralité ; j'avoue qu'il m'est difficile d'y saisir cette élévation de but et ce lien. J'y trouve mille idées hardies, profondes, vraies peut-être, folles et libertines souvent, une contradiction si faible qu'elle semble une complicité entre les deux personnages, un hasard perpétuel et nulle conclusion, ou, qui pis est, une composition finale équivoque<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 259-260.

<sup>30</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 90.

<sup>31</sup> Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris 1850, tome, III, p. 311.

Si, en effet, les jugements s'opposent, ils discernent tous un enjeu important de l'œuvre de Diderot: *Le Neveu de Rameau* ne se réduit pas à une suite incohérente de propos décousus, mais la singularité des «circuits»<sup>32</sup> de la conversation, le disparate, le «libertinage» des idées, peut-être un certain suspens du dialogue, ne sont pas des illusions qu'il faudrait dissiper. Tous ces éléments participent de manière décisive, à la signification du texte. Jacques Chouillet se démarque de ces critiques, en ceci qu'il refuse d'opposer l'assujettissement de l'œuvre à «la loi de l'unité» et l'absence de «dénouement». Selon Jacques Chouillet, l'originalité de l'œuvre tiendrait compte d'un certain nombre de motifs esthétiques :

C'est peut-être dans le refus de la fermeture que semble résider la nouveauté formelle du *Neveu de Rameau*. Non pas que l'œuvre ne soit pas très strictement assujettie à la loi de l'unité, comme on vient de le voir. Mais elle ne se referme pas. Après plusieurs élargissements successifs, le dialogue se dilue dans l'air du soir, l'un des partenaires retournant à sa médiocrité, l'autre à sa rêverie. Ce n'est pas là un dénouement, puisque d'ailleurs le débat n'en comporte aucun, et qu'il exclut même la victoire d'un partenaire sur l'autre. D'une façon plus précise, une étude sérieuse du *Neveu de Rameau* doit commencer par l'abandon des techniques traditionnelles de délimitation. On s'acharne à y découvrir les parties d'un plan. Mais ce qui caractérise la composition du Neveu, c'est l'éclatement de tout plan. Le propre de ce dialogue idéologique, c'est de progresser par ruptures successives, et non par enchainements de raisons<sup>33</sup>.

*Le Neveu de Rameau* oppose à l'orientation du texte vers une fin et à l'enchaînement argumentatif linéaire, le refus de refermer le dialogue et l'art des ruptures. Entre le philosophe qui abandonne son esprit à «tout son libertinage» et l'original «bizarre» aux idées brouillées, le dialogue d'idées est tributaire des méandres de la conversation et des hasards de l'heure. Les «circuits» de la conversation ne doivent cependant pas dissimuler la conflictualité d'un débat qu'il importe au philosophe de remporter. Son interlocuteur n'est pas seulement un «partenaire». Il est, en matière de morale, un adversaire prêt à justifier, voire laudifier, toutes ses compromissions. Il convient de constater ici que les courants critiques tirent le texte de Diderot du côté de la positivité pour certains et du côté de la négativité pour d'autres. Il serait impérieux de suivre une autre voie qui pourrait être conciliatrice des deux courants afin de considérer la structure du texte de Diderot comme développant des caractéristiques des satires. Deux éléments justifient l'idée de structure satirique dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot. La première est celle du mélange qu'on retrouve dans L'article «Satyre» de l'*Encyclopédie* – que dirigent Diderot, D'Alembert et Jaucourt- lequel précise qu'il s'agit d'un ouvrage où tout est «mêlé, entassé, sans ordre, sans singularité, soit dans le fond, soit dans la forme»<sup>34</sup>. Cette diversité pourrait expliquer les tournures des échanges entre le philosophe (Moi) et le Neveu (Lui). Le dialogue à bâton rompu entre Lui et Moi est un dialogue satirique qui mélange plusieurs fils thématiques. On le voit dès l'incipit quand le philosophe fait l'économie

<sup>32</sup> D. Diderot, *Correspondance II*, [20 octobre 1760] à Sophie Volland, Paris 1957, pp. 255-256.

<sup>33</sup> J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris 1973, p. 526.

<sup>34</sup> Diderot 1783: 699b

de sa vie monotone: «C'est moi qu'on voit toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage» (p. 41). Ces thématiques traversent le dialogue entretenu entre les deux personnages non pas dans une logique aristotélicienne mais plus plutôt dans une forme rapsodique. Prenons par exemple le fils thématique de l'éducation qui oppose nos deux discoureurs. Il apparaît aux pages 74, 75 et 76 lorsque Lui se met à questionner le Philosophe sur sa fille. Cette thématique ne s'épuise guère dans la mesure elle est abandonnée pour laisser la place aux leçons de musique et aux idiotismes de métiers évoqués par Lui. Cette thématique de l'éducation émerge à nouveau aux pages 87, 88 à propos des hypothétiques enfants de Lui. Cet échange entre les deux personnages permet à Lui de mettre en évidence son ethos de père cynique. Lui apparaît ici comme un père qui refuse d'être un repère pour sa progéniture. Son refus d'assumer ses responsabilités dans sa famille en ce qui concerne de l'éducation de ses enfants est une manière de ne pas donner une direction et un avenir à ces derniers. Mieux, son refus d'assumer ses devoirs paternels est une forme de déconstruction de l'état social et de ses normes. Il y a en filigrane l'image du père cruel qui n'est pas sans rappeler Jean Jacques Rousseau que Diderot attaque dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Le thème de l'éducation est encore laissé de côté au profit d'autres sujets comme la ménagerie de Bertin, les lectures de Lui (pp. 110-123), l'autoportrait de Lui et sa considération pour un grand criminel, Le renégat d'Avignon, la musique, les Italiens (pp. 123-128). Puis, nos deux discoureurs reviennent sur l'éducation aux pages 146, 147 et 149. C'est l'occasion pour Lui de dévoiler les projets sordides qu'il a pour son fils dont il estime être condamné à la «molécule paternelle» le conduisant inexorable à devenir un «racleur de cordes» comme son père. On constate que ce dialogue joue sur des entrées et sorties des thèmes divers, lesquelles sont modulées par des pauses descriptives<sup>35</sup> qui marquent les anecdotes et les transitions qui régulent les récits insérés. Prenons quelques exemples pour illustrer les pauses descriptives qui scandent le texte de Diderot. Plusieurs les récits sont suivis par plusieurs phrases qui s'apparentent aux pauses: «profond soupir, porte ses mains à son front» (p. 61); «A quoi rêvez-vous?» (p. 77), (p. 126); «Qu'avez-vous? Est-ce que vous vous trouvez mal?» (p. 129); «En attendant, buvons un coup», (p. 145). Autant de pauses descriptives qui modulent le plaisir du lecteur et ne «peuvent en aucune façon contribuer à ralentir le récit»<sup>36</sup> de Diderot. Ensuite, nous avons évoqué les transitions qui figurent dans *Le Neveu de Rameau*. Elles sont nombreuses et se situent le plus souvent au détour d'une conversations ou d'une anecdote de Lui. Il s'agit entre autres des phrases comme: «Mais laissons cela», (p. 78); «Moi-Et laissons là vos réflexions, et continuez-moi votre histoire [...] Lui- Où en étais-je?», (p. 125); «Cher Rameau, parlons musique» (p. 153). Ces quelques morceaux de phrases qui tiennent lieu de transitions dans *Le*

<sup>35</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris 1972, p. 133.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

*Neveu de Rameau* viennent battre en brèche les thèses d'une écriture délirante et désirante que certains commentateurs ont souvent perçu chez Diderot. Derrière l'incohérence certaine et apparente des textes de Diderot se cache une *structure feinte* qui donne une *unité secrète* à sa pensée, qui «obéit ainsi à une démarche authentiquement philosophique, mais non avouée, et à certains égards même récusée»<sup>37</sup>. C'est en cela que Diderot donne des configurations modernes au genre de la satire, car dans sa tradition, le socle narratologique demeure celui des anciennes poétiques. Or Diderot pousse le genre dans des nouvelles virtuosités narratives d'une part et rhétoriques d'autre part, lesquelles permettent à la satire de s'adapter, d'être fille de son temps et de muter en permanence tel le phénix afin de rivaliser avec d'autres genres moraux.

Par ailleurs, l'autre apport de Diderot dans son approche du genre de la satire réside au niveau de la présence des anecdotes ou digressions satiriques qui tentent de brouiller l'ordre du texte. En effet, *Le Neveu de Rameau* de Diderot évoque l'histoire de Lui chassé par Bertin et maugréant envers tous. Dans ce récit de la disgrâce de Lui s'enchâssent d'autres histoires qui mettent en évidence l'immoralisme de Lui et surtout la société d'Ancien Régime. Parmi ces histoires, on peut en mentionner quatre: l'histoire du chien de Bouret, (pp. 99-102), laquelle «figure le rapport entre protégé et protecteur»<sup>38</sup> au temps des Lumières ; l'histoire du juif d'Avignon, (pp. 124-128), laquelle évoque une société des Lumières saturée de mouches et mouchards. Le juif est dépouillé de ses biens et jeté au feu de l'Inquisition ; la scène de musique (pp. 78-81) ; la dispute de Bertin avec Mlle Hus (pp. 97-98) ; le repas chez Bertin (pp. 113-116) ; le conte grivois du marteau et de l'enclume (pp. 110-123). Autant d'anecdotes satiriques qui font penser à *Jacques le fataliste* qui amplifie la technique de l'anecdote satirique chez Diderot. On voit bien que l'usage de cette technique d'écriture participe à la mise en place de la structure capricante, qui selon les termes Marc Martinez et Sophie Duval, «bifurque et emprunte les voies de traverse de la digression»<sup>39</sup>. La structure satirique est donc une structure hétérogène qui épouse parfaitement les logiques de la *créolisation*<sup>40</sup> des savoirs, de la pensée, des mondes, des cultures, des dispositifs narratifs et discursifs. Cette structure dite capricante de la satire est éminemment moderne ; les satiriques latins qu'il imite ne postulent pas une telle structure. On voit bien que la série d'anecdotes satiriques chez Diderot vise d'une part à dépasser le déjà-là des anciens d'une part et à repenser la poétique telle que l'envisageait Aristote d'autre part. Par la démultiplication d'anecdotes, Diderot éprouve l'aristotélisme, l'académisme et ouvre la voie à l'anti-académisme, à l'informe qui est aussi une autre tendance des écritures modernes. En cela, Diderot apparaît non pas comme un passéiste

<sup>37</sup> S. Pujol, *Le Philosophe et l'Original. Étude du Neveu de Rameau*, Rouen & Havre 2016, p. 43.

<sup>38</sup> F. Salaun, *Le Genou de Jacques*, p. 133.

<sup>39</sup> S. Duval, M. Martinez, *La Satire*, p. 234.

<sup>40</sup> E. Glissant, *Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est 'irréversible'*, dans *Propos recueillis par Frédéric Joignot*, Consulté le 20/06/2022, [En ligne] sur: <https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard...>

mais plutôt comme un véritable théoricien de la littérature qui annonce de quel scintillement sera jour qui vient. Peu des contemporains des Lumières ont été en avance sur leur temps comme ce fut le cas de Diderot dans plusieurs domaines de la pensée.

## Conclusion

Cette étude s'est donnée pour ambition d'examiner l'écriture de Diderot par le biais du genre de la satire dans *Le Neveu de Rameau*. Il s'est agi de répondre au débat lancé par Jean-Claude Bourdin qui remet en question le statut générique du texte de Diderot. Jean-Claude Bourdin aurait considéré *Le Neveu de Rameau* comme une fausse satire. Cette étude nous a permis d'éprouver cette hypothèse en montrant le genre et le travail du genre de la satire dans *Le Neveu de Rameau*. Nous aboutissons à l'idée que Diderot n'est pas un imitateur servile des anciens. En tant que théoricien de l'art et de la littérature, il innove en renouvelant la satire. Mieux, Diderot donne à la satire des configurations modernes qui permet à cette dernière de s'adapter à son temps comme il l'aurait fait avec le genre de la pantomime. À travers l'usage des modèles et des sources, la satire, à l'image de Narcisse, «se contemple dans son propre miroir»<sup>41</sup>. Elle «s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de réécriture dont le travail fait apparaître l'intertexte»<sup>42</sup>. Ce qui permet d'aboutir à l'idée qu'aucune création n'est *ex nihilo*. Diderot s'appuie sur les acquis, les héritages de manière subversive, mélancolique ou ludique qu'il intègre dans d'autres configurations littéraires, lesquelles font naître des interprétations nouvelles. La satire prise comme genre littéraire s'insère dans la structure du texte de Diderot. Cette structure satirique s'articule par la présence d'éléments hétérogènes qui font penser à la *satura* entendue comme mélange. *Le Neveu de Rameau* obéit à cette idée de mélange par l'usage des thèmes qui rythment le dialogue de Moi et Lui. La variété des thèmes fait que les deux discoureurs vont d'un thème à l'autre sans épouser le premier. Mais l'idée du coq-à- l'âne de la satire dans *Le Neveu de Rameau* est apparent. Comme l'écrit Bénédicte Delignon: «la satire est certes le genre du mélange, mais le mélange n'implique pas l'incohérence», et on peut effectivement faire confiance à l'auteur des *Pensées philosophiques*, «pour conférer à son [texte], au-delà de sa diversité, une unité bien pensée»<sup>43</sup>. On l'a vu avec l'usage des pauses descriptives et des transitions savamment inscrites dans le texte qui battent en brèche toute critique sur l'ordre du discours des deux personnages d'une part et surtout de la pensée de Diderot d'autre part. À travers *Le Neveu de Rameau*, Diderot théorise sur le

<sup>41</sup> T. Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris 2010, [2001], p. 6.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>43</sup> B. Delignon, *Les satires d'Horace et la comédie gréco-latine: le genre du mélange et le mélange des genres*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 1, 2004, pp. 158-187, consulté le 27/06/2022, [En ligne], doi: <https://doi.org/10.3406/bude.2004.2140>

genre de la satire et fait démentir tous ceux qui avaient décrété sa mort au temps des Lumières.

Rodrigue Boulingui  
Academie de Versailles  
✉ r.boulingui@gmail.com

## Bibliographie

- Aquien P. 2001. *Satire*, in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française.
- Blanchard P. 2013. *La satire poétique de Thermidor à l'Empire: crépuscule d'un genre au couchant des Lumières*, Thèse.
- Bourdin J.-C. 2015. *Satire et morale dans Le Neveu de Rameau*, «Cultura», 34.
- C. Arnould, 1996. *La satire, une histoire dans l'histoire. Antiquité et France. Moyen Age – XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France.
- Cabouret, B. 2008. *Rites d'hospitalité chez les élites de l'Antiquité tardive*, in *Pratiques et discours alimentaires en Méditerranée de l'Antiquité à la Renaissance*. Actes du 18<sup>e</sup> colloque de la Villa Kerylos à Beaulieu-sur-Mer, les 4, 5 et 6 octobre 2007.
- Chartier P. 2002. *Préface*, in D. Diderot, *Le Neveu de Rameau et autres textes*, éd. P. Chartier, Paris, Librairie Générale Française.
- Chouillet, J. 1973., *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin.
- Delignon, N. 2004. *Les satires d'Horace et la comédie gréco-latine: le genre du mélange et le mélange des genres*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 1, pp. 158-187.
- Diderot, D. 1950. *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean Fabre, Genève, Droz.
- Diderot, D. 1957. *Correspondance II, [20 octobre 1760] à Sophie Volland*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Diderot, D. 2002. *Le Neveu de Rameau et autres textes*, éd. Pierre Chartier, Paris, Librairie Générale Française.
- Diderot, D. 2017. *Le Neveu de Rameau. Rameaus Neffe/Satire seconde*, éd. J. Berchtold, M. Delon, Paris, Fayard.
- Ernst C. 1956. *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, éd. Jean Brejoux, Paris, PUF.
- Genette, G. 1972., *Figures III*, Paris, Seuil.
- Guilhemet J., 2005. *De la séduction textile à la séduction textuelle dans Le Paysan parvenu et La Vie de Marianne de Marivaux*, «Criação & Crítica», 15.
- Horace, 1967. *Oeuvres*, éd. F. Richard, Paris, Flammarion.
- Juvénal, 2011. *Satires*, éd. P. Labriolle et F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres.

- Marchal F. 1999. *La Culture de Diderot*, Paris, Honoré Champion.
- Marx, K. 1996. *Manuscrits de 1844*, éd. Jean Salem, Paris, Flammarion [2022].
- Mat-Hasquin M. 1978. *Diderot et Horace*, «Diderot Studies», 19, pp. 104-105.
- Melançon, B. 2001. *La ménagerie de Bertin était-elle un salon littéraire? Antiphilosophe et socialité au siècle des Lumières*, in *Les Dérèglements de l'art*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Milly J. 2001. *Poétique des textes*, Paris, Nathan, [1992] 2001.
- Pujol, S. 2016., *Le Philosophe et l'Original. Étude du Neveu de Rameau*, Rouen & Havre, Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Sainte-Beuve, 1850. *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères.
- Salaun, F. 2020. *Le Genou de Jacques. Singularité et théorie du moi dans l'œuvre de Diderot*, Paris, Hermann.
- Samoyault T. 2001. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin [2010].



Contributi/4

## Hegel lettore di Diderot

### Le *Neveu de Rameau* nella *Fenomenologia dello Spirito*

Nicolò De Gregorio  0009-0004-4661-4662

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 30/10/2022. Accettato il 20/02/2023.

#### HEGEL AS A READER OF DIDEROT: 'LE NEVEU DE RAMEAU' IN THE PHENOMENOLOGY OF SPIRIT

In this article, I take into account the reception of Diderot's *Rameau's Nephew* in Hegel's *Phenomenology of Spirit*. After a brief introduction focused on the reconstruction of the editorial history of Diderot's dialogue, I will examine the passages of the *Phenomenology* in which Hegel refers to the *Nephew*. My aim is to show how Diderot's text represent, from Hegel's perspective, a perfect staging of the conflict between the noble (*edelmütige*) consciousness and the base (*niederträchtige*) consciousness. To do so, it will first be necessary to frame the context in which the assimilation of the French philosopher's work takes place. Finally, I will address some critical points of the Hegelian interpretation of *Rameau's Nephew*.

\*\*\*

#### Introduzione

Nella sua *Storia della Filosofia* Nicola Abbagnano scriveva che

la *Fenomenologia* è la *storia romanzzata* della coscienza che attraverso erramenti, contrasti, scissioni, e quindi infelicità e dolore, esce dalla sua individualità, raggiunge l'universalità e si riconosce come ragione che è realtà e realtà che è ragione<sup>1</sup>.

In questo senso Abbagnano si rifaceva a letture dell'opera hegeliana molto in voga nel panorama filosofico della Francia del XX secolo, basti pensare a quella proposta da Jean Hyppolite nel suo *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*. In questo testo il filosofo francese presentava una tesi destinata ad esercitare una profonda influenza su intere generazioni di studiosi. Secondo Hyppolite l'idea di descrivere il percorso della coscienza sarebbe venuta ad Hegel anche attraverso l'ampia fruizione di letteratura non necessariamente filosofica in senso stretto, e in modo particolare dalla lettura dei grandi romanzi di formazione

<sup>1</sup> N. Abbagnano, *Storia della Filosofia*, III, Torino 1982.

dell'epoca, primo fra tutti il *Wilhelm Meister* di Goethe. E in effetti lo studioso francese parla esplicitamente della *Fenomenologia dello spirito* nei termini di un «romanzo-di-formazione filosofico» in cui la coscienza «rinunziando alle sue convinzioni iniziali, attraverso le proprie esperienze raggiunge il punto di vista propriamente filosofico del sapere assoluto»<sup>2</sup>.

Senza voler esasperare queste analogie tra romanzo di formazione e cammino speculativo della coscienza, e riconoscendo come l'opera hegeliana sia un frutto della *Wissenschaft* piuttosto che dell'arte letteraria, non si può comunque negare che la *Fenomenologia* dia corpo alle figure che l'attraversano e la incarnano proprio grazie a numerosi riferimenti alla storia della letteratura. Per limitarsi solo ad alcuni casi emblematici si potrebbero citare il *Don Chisciotte* di Cervantes, ma anche la vicenda dell'*Antigone* di Sofocle, fino alla esplicita entrata in scena del *Nipote di Rameau* di Diderot in pagine tanto celebri quanto significative, nelle quali Hegel interpreta l'opera del filosofo francese come una messa in scena del rapporto dialettico tra coscienza nobile e coscienza spregevole. L'obbiettivo di questo articolo sarà dunque quello di rendere conto dell'influenza esercitata dal testo di Diderot all'interno della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, e della lettura che quest'ultimo offre del dialogo diderotiano. Nel primo paragrafo cercherò di restituire un'immagine più chiara possibile del contesto nel quale i riferimenti al testo del filosofo francese si inseriscono, per poi passare, nel secondo paragrafo, a prendere in considerazione l'interpretazione hegeliana di alcuni passaggi del dialogo di Diderot. Nell'ultimo paragrafo, infine, renderò conto di almeno due aspetti problematici dell'assimilazione di Hegel del *Nipote di Rameau*.

Prima di entrare nel vivo della questione è tuttavia necessario ricostruire brevemente le vicissitudini editoriali del *Neveu*, vicissitudini che potrebbero costituire a loro volta l'oggetto di un romanzo<sup>3</sup>. Il manoscritto, infatti, venne composto nelle sue caratteristiche fondamentali da Diderot nel 1761, e poi rivisto a più riprese nel 1762, nel 1767 e infine nel 1775. Nonostante ciò, non sembra esistere alcuna menzione del dialogo da parte dell'autore, nemmeno nella sua corrispondenza personale<sup>4</sup>. Una delle 4 copie del manoscritto esistenti nel XIX secolo era custodita nella biblioteca dell'*Hermitage* assieme alle altre opere di Diderot, e in seguito a diversi passaggi di mano pervenne a Schiller nel 1803. Fu proprio il poeta tedesco a sollecitare l'editore Goeschen di Lipsia ad una pubblicazione dell'opera, individuando Goethe come possibile traduttore e spendendosi anche con l'amico affinché si dedicasse a questo lavoro. Nell'aprile del 1805 la traduzione in tedesco e il commento del *Neveu* sono ultimati e si procede alla pubblicazione della prima edizione del dialogo, pubblicazione destinata a produrre degli effetti di grande rilevanza nella cultura tedesca

<sup>2</sup> J. Hyppolite, *Genesi e struttura della "Fenomenologia dello spirito" di Hegel*, presentazione di M. Dal Pra, tr. it. di G. A. De Toni, Firenze 1972.

<sup>3</sup> Per una ricostruzione più esaustiva rimando a L. Pozzi D'Amico, «Le *Neveu de Rameau* nella "Fenomenologia dello spirito"», «Rivista critica di Storia della Filosofia», 35, 1980, pp. 291-306.

<sup>4</sup> Cfr. A. M. Wilson, *Diderot: l'appello ai posteri*, tr. it. di R. Sosio, Milano 1977.

dell'Ottocento: oltre alla già citata comparsa del testo nelle *Phänomenologie* di Hegel, una copia del *Nipote di Rameau* viene inviata da Marx all'amico Engels nel 1869, accompagnata da una lettera nella quale si legge l'entusiasmo del filosofo ed economista tedesco.

La scoperta del dialogo diderotiano contribuì del resto alla riscoperta di alcuni elementi della cultura letteraria francese che è possibile riscontrare anche nelle elaborazioni filosofiche dello stesso Schiller, in particolare per quanto riguarda la concezione del valore autonomo dell'arte e l'universalità della *Bildung*. Un'analogia vicinanza all'autore del *Neveu* viene esplicitamente riconosciuta da Goethe, il quale afferma che «Diderot ci era alquanto affine»<sup>5</sup>. Mi pare dunque estremamente significativa l'osservazione di L. Pozzi d'Amico, la quale nota come

la presenza culturale di Goethe e di Schiller nella formazione giovanile hegeliana è costante e in molti casi esplicita e l'assunzione del *Neveu* nella *Phänomenologie* ne è una conferma significativa. Richiama infatti l'identica concezione della *Bildung*, intesa come costruzione di un itinerario di formazione interiore che è, nello stesso tempo, oggettiva *Weltanschauung*, e che assicura alla evoluzione filosofica della coscienza comune la correttezza situazionale e la contingente drammaticità dello «spirito del tempo», in contrapposizione all'astratto formalismo della deduzione logica di tale processo<sup>6</sup>.

È alla luce di queste considerazioni preliminari che va presa in esame l'occorrenza dell'opera del filosofo francese nella *Fenomenologia dello spirito*<sup>7</sup>.

## 1. Coscienza nobile e coscienza spregevole

Chiunque desideri affrontare la lettura del *Nipote di Rameau* in una prospettiva filosofica non può fare a meno di prendere in seria considerazione l'interpretazione hegeliana presentata nella *Phänomenologie*<sup>8</sup>. Il filosofo di Stoccarda fa esplicitamente riferimento al testo di Diderot nella sezione dedicata allo *Spirito* [VI], e in particolare laddove si trova impegnato in una complessa ed articolata disamina di due figure specifiche della coscienza, ovvero la

<sup>5</sup> G. W. Goethe, *Opere*, Vol. I, a cura di L. Mazzucchetti, Firenze 1963, pp. 1049.

<sup>6</sup> L. Pozzi D'Amico, "Le Neveu de Rameau" nella "Fenomenologia dello spirito", *op. cit.*, p. 295.

<sup>7</sup> Come è stato giustamente notato da chi si è occupato di questo argomento, non sono ancora presenti degli studi dettagliati intenti a rendere conto del delicato rapporto tra questi due autori, Cfr. J. Hulbert, *Diderot in the Text of Hegel: a Question of Intertextuality*, «Studies in Romanticism», 22, 2, 1983, pp. 267-291.

<sup>8</sup> Del tutto condivisibile appare in questo senso il parere di Casini, il quale sostiene che «l'analisi indiretta del *Neveu de Rameau* che Hegel ha compiuto nella *Fenomenologia dello spirito* è il commento più illuminante circa il suo senso critico e filosofico. Se l'opera di Diderot, riletta attraverso il rigido formalismo della costruzione hegeliana, subisce qualche deformazione, ne acquista in cambio una singolare pregnanza simbolica. Hegel seguì il testo in tutti i suoi labirinti, ponendone in luce con superiore chiarezza e precisione i nessi dialettici essenziali», Cfr. P. Casini, *Diderot "philosophe"*, Bari 1962, p. 338.

coscienza nobile e la coscienza spregevole<sup>9</sup>. Ci troviamo nella fase del percorso fenomenologico in cui la coscienza si sa come spirito, in cui non è coscienza che ha ragione ma coscienza che è ragione: «la ragione è spirito, dacché la certezza di essere ogni realtà è elevata a verità, ed essa è consapevole a sé stessa di sé come del suo mondo, e del suo mondo come di sé stessa»<sup>10</sup>.

Ora, dal momento che nello “spirito” il movimento interno alla coscienza propriamente detta giunge a compimento, ci troviamo di fronte a quelle determinazioni concrete che costituiscono l’essere della coscienza: «Nella sua verità semplice lo spirito è coscienza»<sup>11</sup> e «di conseguenza lo spirito è l’assoluta, reale essenza che sostiene sé stessa. Tutte le figure della coscienza fin qui apparse sono astrazioni di questo spirito medesimo»<sup>12</sup>.

Quest’ultima affermazione, tuttavia, non deve essere intesa nel senso che tali figure continuino a mantenere il significato che avevano nei momenti precedenti del cammino fenomenologico. Infatti, aggiunge Hegel, «queste figure si distinguono [...] dalle precedenti, perché sono gli spiriti reali, sono effettualità peculiari e, anziché figure della coscienza soltanto, sono figure di un mondo»<sup>13</sup>. E proprio perché qui si ha a che vedere con degli “spiriti reali”, e dunque con la realtà storica, il capitolo si divide in momenti che riflettono il cammino dello spirito europeo, dal mondo greco alla rivoluzione francese. Nello specifico questo capitolo si articola in tre sezioni: 1) Lo spirito vero. L’eticità, 2) Lo spirito che si è reso estraneo a sé. La cultura e 3) Lo spirito *certo di se stesso*. La moralità. È interessante notare come il tentativo hegeliano di rendere conto di questi momenti del percorso dello spirito non si limiti ad un’analisi delle strutture politiche e culturali vigenti in ognuno di essi, bensì si appoggi anche e soprattutto all’interpretazione di alcune opere letterarie particolarmente rappresentative, come la tragedia di *Antigone* per il mondo dell’eticità, il *Nipote di Rameau* per il mondo della cultura, ed infine il *Wilhelm Meister* di Goethe e il *Woldemar* di Jacobi per il mondo della moralità.

Diversamente da quanto accadeva nel mondo greco, dove la sostanza etica era in grado di mantenere entro sé stessa l’opposizione generata dalla coscienza<sup>14</sup>, l’individuo sembra ora aver perso ogni possibilità di concepirsi come membro di una comunità. Ci troviamo in una situazione paradossale, per la quale da un lato l’individuo, ridotto a persona giuridica attraverso l’esperienza dell’universalità astratta del diritto caratteristica del mondo romano, è completamente uguale ad

<sup>9</sup> Per una più estesa contestualizzazione dell’opera hegeliana, che travalica gli obiettivi di questo contributo, mi sento di rimandare all’estesa letteratura dedicata sia ad Hegel, sia nello specifico alla *Fenomenologia dello Spirito*. In particolare segnalo il classico J. Hyppolite, *Genesi e struttura della “Fenomenologia dello spirito” di Hegel*, op. cit. ma anche F. Chiereghin, *La Fenomenologia dello spirito di Hegel. Introduzione alla lettura*, Roma 1994. Del medesimo autore si può prendere in considerazione anche *Dialectica dell’assoluto e ontologia della soggettività*, Trento 1980.

<sup>10</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di E. De Negri, Firenze 1960, Vol. II, p. 1.

<sup>11</sup> Ivi, p. 6.

<sup>12</sup> Ivi, p. 3.

<sup>13</sup> Ivi, p. 4.

<sup>14</sup> «La sostanza etica teneva l’opposizione inclusa nella coscienza semplice, costituendo, quest’ultima, una unità immediata con la sua essenza», Ivi, p. 42.

ogni altra individualità. Dall'altro, però, esso è in uno stato di alienazione dovuto al fatto che il potere è esercitato in maniera esclusiva dalla figura dell'imperatore<sup>15</sup>. Nel mondo romano emerge in tutta la sua forza dirompente la contraddizione strutturale della bella vita etica della *polis* greca, messa magistralmente in scena nella tragedia di Antigone. Tale contraddizione porta alla dissoluzione del mondo antico: l'individuo si pone per sé, distaccandosi completamente dalla vita dello Stato, ostaggio dell'arbitrio di un singolo che si eleva a spirito del mondo.

La coscienza tende così ad uscire fuori di sé, ad alienarsi e a fare esperienza di varie forme di scissione fino a giungere all'opposizione di ciò che è buono e di ciò che è cattivo, elementi incarnati inizialmente dal potere dello Stato e dalla ricchezza. In un primo momento la coscienza riconosce nello Stato il custode della propria essenza, e dunque le appare buono<sup>16</sup>, salvo poi invertire il proprio giudizio e riconoscere nel principio della ricchezza il proprio bene:

ne consegue che la coscienza *in sé e per sé essente* trova sì nella *potenza dello Stato* la propria essenza semplice e la propria sussistenza in generale, ma non la propria *individualità* come tale, ch'essa trova sì il suo *esser-in-sé*, ma non il suo *esser-per-sé*; ivi trova anzi negato l'operare come operare singolo e soggiogato e ridotto a obbedienza. Dinanzi a tale potenza l'individuo si riflette dunque in se stesso; a lui essa è l'essenza oppressiva ed il *cattivo*; essa infatti, anziché l'eguale, è senz'altro l'ineguale dell'*individualità*. – Invece, la *ricchezza* è il *buono*; la ricchezza mira al godimento universale, si lascia conquistare e procura a tutti la coscienza di loro stessi<sup>17</sup>.

In seguito a tale rovesciamento la coscienza si rende conto che Stato e ricchezza erano buoni o cattivi solo in virtù della sua potenza giudicatrice, e non dunque «*in sé e per sé*»<sup>18</sup>. Bene e male non sono alcunché di oggettivo, bensì semplicemente un riflesso dell'atteggiamento che la coscienza assume

<sup>15</sup> «L'unità universale alla quale ritorna la vitale unità immediata dell'*individualità* e della sostanza, è la comunità priva di spirito che ha cessato di essere la sostanza degli individui priva anch'essa di consapevolezza, e in cui essi ora valgono secondo il loro singolo essere per sé come autoessenze e come sostanze. L'universale, dirotto negli atomi degli individui assolutamente molti, questo spirito morto, è uguaglianza nella quale *tutti* valgono come *ciascheduno*, come *persone*», ivi, p. 36, «La libera potenza del contenuto si determina così, che la dispersione nell'assoluta *pluralità* degli atomi personali è in pari tempo raccolta, mediante la natura di questa determinatezza, in un punto ad essi estraneo e altrettanto privo di spirito, che da una parte [...] è effettualità puramente singola; ma che, in opposizione alla loro singolarità vuota, ha per essi nel medesimo tempo il significato di ogni contenuto e, quindi, dell'essenza reale, che [...] è l'universale potenza e l'assoluta effettualità. Questo signore del mondo è a sé in tal guisa la persona assoluta che in sé raccoglie ogni essere determinato e per la cui coscienza non esiste nessuno spirito più alto», ivi, p. 39.

<sup>16</sup> «Il potere statale è sia la *sostanza* semplice, sia l'*opera* universale, – l'assoluta *Cosa* stessa nella quale agli individui è proclamata la loro *essenza*, e dove la loro singolarità è direttamente e soltanto coscienza della loro *universalità*», ivi, p. 51.

<sup>17</sup> Ivi, p. 54.

<sup>18</sup> «Comportandosi in diversa guisa, la coscienza cade anch'essa sotto la diversa determinazione dell'*esser buona* o *cattiva*, e non perché essa abbia a principio l'*esser-per-sé* o il puro *esser-in-sé*; entrambi sono infatti momenti egualmente essenziali; il duplice giudicare testé considerato presentava i principi soltanto separatamente, e contiene perciò guise del *giudicare* soltanto *astratte*. La coscienza effettuale ha invece entrambi i principi in lei, e la differenza cade solo nella sua *essenza*, ossia nel *rappporto* di se stessa col reale», ivi, p. 56.

nel confrontarsi alla realtà. E in virtù di questa presa di coscienza, ciò che precedentemente era concepito come momento oggettivo, si traduce ora in atteggiamento soggettivo: buono e cattivo si incarnano ora nella coscienza *nobile* e nella coscienza *spregevole*.

È proprio nella trattazione di queste due figure della coscienza che Hegel fa riferimento al *Neveu de Rameau*, opera che, dal suo punto di vista, sembra incarnare il rapporto dialettico tra la coscienza nobile e la coscienza spregevole nel dialogo tra *moi* e *lui*. Il *Moi* sembra farsi portavoce del punto di vista della prima, nella misura in cui questa

nel potere pubblico vede l'eguale a lei, vede che nel potere pubblico essa trova la sua *essenza semplice* nonché l'attivazione di tale essenza, e presta servizio alla vera obbedienza e all'intimo rispetto dell'essenza semplice. Similmente nella ricchezza la coscienza vede che la ricchezza stessa le procura la consapevolezza dell'altro suo lato essenziale, quello dell'*esser-per-sé*; considera perciò egualmente la ricchezza come essenza in rapporto a sé e riconosce come benefattore colui che gliene ha procurato il godimento<sup>19</sup>.

Dall'altro lato non è difficile scorgere negli atteggiamenti del nipote del celebre musicista francese alcune caratteristiche della coscienza spregevole, la quale

tien ferma la *disuguaglianza* con entrambe le essenze, e vede quindi nel potere di chi comanda una catena, un'oppressione dell'*esser-per-sé*, e odia perciò il dominatore; che obbedisce solo con malizia sempre pronta alla ribellione; – è la coscienza spregevole che nella ricchezza, mediante la quale giunge al godimento del suo *esser-per-sé*, considera, similmente, solo la diseguaglianza, ossia la diseguaglianza verso l'essenza che permea. Siccome mediante la ricchezza la coscienza spregevole giunge solo alla consapevolezza della singolarità e del piacere labile, la ama, ma la dispregia, e, col dileguare del godimento, dello in sé dileguante, riguarda come dileguata anche la sua relazione verso chi è ricco<sup>20</sup>.

## 2. Linguaggio e disaggregazione

Hegel cita il *Neveu* in tre differenti occasioni<sup>21</sup>, la prima delle quali si trova proprio nelle pagine iniziali della sezione dedicata alla *Bildung*. Questo

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 56-57. Condivido su questo punto l'affermazione di Pozzi d'Amico, per la quale «nel processo che conduce al superamento dell'estranchezza, alla riappropriazione nella *Bildung* della dura effettualità della sostanza come momento della autoalienazione dello spirito, il *Neveu de Rameau* identifica il momento della pura negazione, esprime la consapevolezza dell'inversione di ogni valore, la nullificazione di ogni rapporto codificato, irride e ribalta il significato stesso della situazione storica ed esistenziale che identifica. *Le Neveu* è la “coscienza disgregata” in cui “il travaglio del negativo” si concreta nell'esemplarità di un momento necessario nell'itinerario dalla coscienza comune alla coscienza filosofica».

<sup>21</sup> È questo un dato a mio avviso degno di nota, dal momento che attesta come l'attenzione che Hegel dedica al testo di Diderot non presenti alcun caso analogo all'interno della *Phänomenologie*. Hulbert nota giustamente come nell'intero corpus hegeliano il nome del *phiolosophe* compaia unicamente otto volte, e nemmeno una singola volta nel suo epistolario. Particolarmente

concetto ha una lunga storia, e data la natura limitata di questo contributo non mi è possibile ricostruirla in tutta la sua complessità, tuttavia è importante tenere presente che diversi autori ben noti ad Hegel ne fecero uso nel XVIII secolo, basti pensare a Mendelssohn, il quale lo impiegò nell'articolo, uscito nel settembre del 1784 sulla rivista *Berliner Monatsschrift*, “*Sulla domanda: che cosa significa rischiarare?*”, ma anche a Herder, che nel suo *Auch einer Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschenheit* utilizzò la nozione per identificare tutto quell'insieme di esperienze attraverso le quali l'individuo acquisisce la propria identità.

Dal canto suo, Hegel impiega il termine *Bildung* in due maniere distinte, ma allo stesso tempo correlate. In primo luogo, nell'*Introduzione* della *Fenomenologia* parla di *Bildung des Bewusstseins*, per indicare il processo attraverso il quale la coscienza si sviluppa. Questo percorso, scrive Hegel, è «la via del *dubbio* o, più propriamente, la via della disperazione»<sup>22</sup>. Questo percorso scettico conduce la coscienza «a disperare delle così dette rappresentazioni, pensieri e opinioni naturali»<sup>23</sup>. Questa non può arrestarsi alla vita naturale, ma ha costantemente bisogno di oltrepassare il limitato, e «poiché questo limitato le appartiene», di andare oltre sé stessa. Per questa ragione la coscienza «subisce da lei medesima la violenza del guastarsi ogni appagamento limitato»<sup>24</sup>. La vita dello spirito è appunto quella «che sopporta la morte e in essa si mantiene», dal momento che «esso guadagna la sua verità solo a patto di ritrovare sé nell'assoluta devastazione»<sup>25</sup>.

Un'accezione per certi versi simile si ritrova nell'analisi del mondo della cultura del *Capitolo VI*. Anche in questo caso, infatti, il concetto di *Bildung* sembra discostarsi dalla visione di un processo di sviluppo organico e armonioso: il mondo della cultura è il mondo dello spirito che si è reso estraneo a sé stesso, uno spirito che si costruisce «un mondo duplice, separato e opposto»<sup>26</sup>, nel quale «nulla ha uno spirito fondato e insito in se stesso; ma è fuori di sé in uno spirito estraneo», un mondo dove «l'equilibrio dell'intiero non è l'unità che permane presso di sé, né è l'acquietamento di questa ritornata presso di sé; anzi riposa sull'estraneazione dell'opposto»<sup>27</sup>. La *Bildung* è dunque per Hegel un processo caratterizzato dalla sofferenza, dalla scissione e dall'alienazione, che produce un mondo a sua volta contrassegnato dall'auto-estraniamento, e in questo contesto il *Nipote di Rameau* rappresenta l'opera che meglio riesce a mettere in scena la disgregazione del mondo moderno.

---

importante in questo senso è stato il ruolo degli editori, i quali hanno sempre esplicitato, in un modo o nell'altro, la presenza del filosofo francese nell'opera del 1807, dal momento che le citazioni di Hegel non fanno esplicitamente riferimento al dialogo, ma si limitano ad incorporarne il testo, Cfr. Hulbert, *op. cit.*, p. 272.

<sup>22</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, *op. cit.*, Vol. I, p. 70.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>24</sup> Ivi. p. 72.

<sup>25</sup> Ivi, p. 26.

<sup>26</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, *op. cit.*, Vol. II, p. 43.

<sup>27</sup> Ivi, p. 44.

Come già ricordato in precedenza, il primo riferimento al dialogo di Diderot compare nelle pagine iniziali della disamina del mondo dello spirito che si è reso estraneo a sé, laddove Hegel sostiene che nel mondo della cultura, l'unico modo che l'individualità ha di affermare il proprio valore e la propria esistenza *effettuale* è di «*coltivarsi* fino a giungere a ciò che essa è *in sé*»<sup>28</sup>. «Se quindi falsamente», leggiamo,

l'individualità si riduce alla *particularità* della natura e del carattere, ecco che nel mondo reale non si trovano né individualità né caratteri; anzi gli individui hanno l'un per l'altro un eguale esserci; quella presunta individualità è per l'appunto soltanto l'esistenza *opinata*, che non ha stabilità in questo mondo, dove solo ciò che aliena sé stesso, e quindi solo l'universale, riceve effettualità. – L'*opinato* vale quindi per ciò che esso è: una specie. Qui specie non è del tutto la stessa cosa che *espèce*, «di tutti i nomignoli il più terribile, perché designa la mediocrità ed esprime il grado supremo del disprezzo». *Specie [Art]*, *esser buono nella sua specie* sono espressioni tedesche che a questo significato conferiscono un aspetto onesto, quasiché non s'intenda dire una cosa così malevola; o che in effetto non contengono ancora la coscienza di ciò che è specie, e di ciò che è cultura ed effettualità<sup>29</sup>.

La prima cosa che salta all'occhio è che Hegel non si preoccupa affatto di rendere conto dell'origine delle parole rinchiusse nello spazio delimitato dalle virgolette, e in effetti le parole di Diderot, o, per l'esattezza, di Goethe che traduce in tedesco il francese di Diderot, si fondono perfettamente col testo hegeliano. Tale “appropriazione” mi pare ancora più significativa nel caso della seconda citazione tratta dal *Neveu*, inserita all'interno di un esame del linguaggio specifico della coscienza nobile e della coscienza spregevole.

Per Hegel, come è noto, il linguaggio<sup>30</sup> è il luogo dell'estranazione della coscienza, si legge infatti che

questa estraneazione accade soltanto nel linguaggio, che qui si presenta nel suo significato peculiare. – Nel mondo dell'eticità *legge* e *comando*, nel mondo dell'effettualità soltanto *consiglio*, il linguaggio ha a contenuto l'*essenza* e ne è la forma; qui peraltro riceve la forma ch'esso è anche al contenuto e ha, dunque, valora come linguaggio; è la forza del parlare come tale quella che realizza ciò che è da realizzare<sup>31</sup>.

Il linguaggio acquista un significato spirituale, dal momento che è proprio nella parola che si porta a compimento il percorso di fuoriuscita della coscienza, e dunque il passaggio da coscienza ad autocoscienza. In un certo senso il linguaggio è anche il luogo della riflessione della soggettività, nella misura in cui esso è

l'*esserci* del puro *Sé* come *Sé*; in esso la *singolarità per sé essente dell'autocoscienza* come tale entra nell'esistenza, cosicché la singolarità è per altri. L'*Io*, come questo *puro*

<sup>28</sup> Ivi, p. 46.

<sup>29</sup> Ivi, p. 48.

<sup>30</sup> Per una trattazione della rassegna storico-ideale delle figure del linguaggio proposta da Hegel si veda G. Garelli, *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, Bologna 2010.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 60-61.

Io, altrimenti non è un esserci, non è *là*; in ogni altra manifestazione l'Io è calato nell'effettualità e si trova in una figura dalla quale può ritrarsi; esso dalla sua azione come dalla espressione fisionomica è riflesso in sé, e lascia disanimato un tale imperfetto esserci nel quale sempre si trova o troppo o troppo poco. Ma il linguaggio lo contiene nella sua purezza: soltanto esso enuncia l'*Io*, l'*Io* stesso<sup>32</sup>.

Il linguaggio verbale è, in altre parole, l'unica via attraverso la quale può compiersi l'estrinsecazione pura dell'*Io* puro, estrinsecazione che lo contiene in maniera adeguata, a differenza dell'azione intesa come estrinsecazione fisica dalla quale l'*Io* non può uscire.

Dal canto suo Hegel non manca di offrire una rassegna storico-ideale delle varie configurazioni che il linguaggio assume come prodotto culturale nel percorso dello spirito, dal linguaggio della *legge* e del *comando* distintivo del mondo greco, attraverso il linguaggio del *consiglio* del vassallo e dell'*adulazione* propri del mondo feudale. Ora, la vicenda del *Neveu* si inserisce in quella fase della storia mondiale caratterizzata dal passaggio dal mondo feudale ad una società più vicina a quelle dell'età moderna, e cioè alla fase nella quale si trapassa dal linguaggio dell'*adulazione* nei confronti del proprio benefattore ad un tipo di linguaggio “ignobile”, al linguaggio della *lacerazione*, con il quale si denuncia piuttosto la ricchezza come un che di non essente in sé.

Il linguaggio parlato dal nipote di Rameau è infatti sferzante, irriverente e provocatorio, fino a raggiungere dei veri e propri apici di aperta volgarità. Hegel parla di un'*adulazione ignobile*; infatti

come l'autocoscienza aveva di contro al potere dello Stato il suo linguaggio; o come lo spirito sorgeva quale medio effettuale tra questi estremi; così l'autocoscienza ha pure una sua voce contro la ricchezza, o meglio, la sua indignazione ha la propria voce. Il linguaggio che dà alla ricchezza la consapevolezza della propria essenza e s'impossessa così di lei, è nel medesimo tempo il linguaggio dell'*adulazione*, ma dell'*adulazione ignobile*; – ciò ch'esso infatti esprime come essenza lo sa come l'essenza abbandonata, come l'essenza che non è *in sé*<sup>33</sup>.

Come già ricordato, la seconda citazione dal testo di Diderot si inserisce proprio nel contesto della discussione del linguaggio della disgregazione e della fatuità della cultura. In questo contesto Hegel afferma che

il contenuto del discorso che lo spirito tiene di se stesso e intorno a se stesso è dunque l'inversione di tutti i concetti e di tutte le realtà; è il generale inganno di se medesimo e degli altri; e l'impudenza di enunciare questo inganno è appunto perciò la suprema verità. Tale discorso è la frenesia di quel musicista «che ammucchiava e mescolava trenta arie, italiane e francesi, tragiche e comiche, di ogni risma; ora scendeva con note da basso profondo, sino all'inferno; ora, contraendo l'ugola, lacerava col suo falsetto le altezze dell'aria, a volta a volta furente e mansueto, imperioso e schernitore»<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Ivi, p. 61.

<sup>33</sup> Ivi, p. 70.

<sup>34</sup> Ivi, p. 73.

Il Rameau di Hegel è un *espèce*, ma anche una figura fenomenologica, nel senso che rappresenta il portavoce del linguaggio della disgregazione, in grado di denunciare l’ipocrisia del mondo moderno e di far emergere i limiti di una civiltà che ha perso ormai ogni coincidenza con sé. La franchezza con la quale si esprime il *bohémien* Rameau è esattamente il risultato della crisi di questa società priva di sostanzialità, ed è propria del linguaggio della disgregazione. Ma non è tutto, dal momento che il testo di Diderot si configura anche come una magistrale messa in scena del rapporto dialettico tra servo e padrone; il nipote del geniale musicista è infatti il buffone del ricco Bertin, con il quale si instaura una condizione di mutua dipendenza: se infatti il povero Rameau ha bisogno della “benevolenza” del suo padrone, allo stesso tempo Bertin necessita dell’adulazione dei suoi servi per ricevere la conferma del proprio ruolo sociale e della propria identità. Ora, è naturale che in un rapporto di questa natura, basato sull’asservimento e sull’umiliazione di chi si trova assoggettato, quest’ultimo punti a prendere il posto del proprio padrone e a restituire il danno subito. Afferma infatti Rameau:

è ovvio che, se un giorno diventassi ricco, dovrò restituire; e son ben deciso a restituire in tutti i modi possibili, con la tavola, col gioco, col vino, con le donne [...]. Farei come tutti i poveri arricchiti. Sarei il più insolente briccone che si sia mai visto. Allora mi ricorderei di tutto quello che mi hanno fatto patire e restituirei loro abbondantemente le villanie ricevute. Mi piace comandare e comanderò. Mi piace essere lodato e sarò lodato. Avrò a libro paga tutta la ciurma dei parassiti, e dirò loro come è stato detto a me: «Coraggio, facchini, divertitemi» e mi faranno divertire. «Dite male delle persone oneste!», e ne diranno male, purché ve ne siano ancora. E avremo donne, ci daremo del tu quando saremo ubriachi, ci ubriacheremo; faremo maledicenza e ogni sorte di sregolatezza e avremo ogni tipo di vizi<sup>35</sup>.

Ma anche:

quando si decide di vivere con gente come noi, se si ha un po’ di buon senso, bisogna aspettarsi molte mascalzonate. Nel momento in cui ci prendono in casa, non ci conoscono forse già per quello che siamo, cioè per anime interessate, vili e perfide? Se ci conoscono va tutto bene. C’è un patto tacito secondo cui a noi sarà fatto del bene ma presto o tardi noi renderemo il male per il bene che ci sarà fatto. questo patto non esiste forse tra l’uomo e la sua scimmia o il pappagallo? [...] Tutto questo è scritto nel patto tacito. Peggio per chi non lo sa o lo dimentica. Con questo patto universale e sacro potrei giustificare molte persone che sono accusate di malvagità, mentre bisognerebbe accusare se stessi di stupidità<sup>36</sup>.

Rameau è un uomo asservito, un buffone, un pezzente esacerbato dal conflitto col suo padrone, nonché con sé stesso. È un soggetto tormentato, e non dovrebbe dunque stupire l’aggressività con la quale sconvolge il mondo del ricco Bertin, mettendone in luce le ipocrisie e, al tempo stesso, facendo emergere l’ideologia di una società intera, in cui l’apparente generosità di uomini come

<sup>35</sup> D. Diderot, *Il Nipote di Rameau*, tr. it. di A. Beretta Anguissola, Venezia 2013, p. 113.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 167-171.

il suo padrone in realtà non è che il dito dietro il quale si cela un'aggressività dissimulata. Il linguaggio della lacerazione parlato dal *neveu* esplode dunque con violenza e volgarità contro una farsa che non riesce più a sopportare, e al pranzo organizzato da Bertin, si rivolge all'abate de La Porte chiedendo:

così, signor abate, voi presiedete? È una bella cosa per oggi, ma domani scenderete, se non vi dispiace, di un piatto; dopodomani di un altro piatto, e così di piatto in piatto, sia a destra sia a sinistra fino a quando, dal posto che ho occupato una volta prima di voi, Fréron dopo di me, Dorat dopo Fréron, Pallissot dopo Dorat, sarete sistemato stabilmente vicino a me, povero diavolo come voi, che *qui siedo come un maestoso cazzo fra due coglioni*<sup>37</sup>.

Tra i convitati esplode una risata, ad eccezione di Bertin, il quale si rende perfettamente conto della portata del gesto di Rameau, che ha spezzato definitivamente il rapporto che li univa:

Rameau, siete un impertinente. – Lo so; è per questo che mi avete invitato. – Siete un maleducato. – Come tanti altri. – Un pezzente. – Sarei forse qui se non lo fossi? – Vi farò scacciare. – Dopo mangiato me ne andrò da solo. – Ve lo consiglio<sup>38</sup>.

Nella propria disperazione Rameau cede, e il linguaggio dell'adulazione si traduce nel linguaggio della disaggregazione, in cui la coscienza, in tutta la sua contraddittorietà, si sente “impersonalità assoluta”; e tuttavia in questa disaggregazione si scorge un primo tentativo dello spirito di far emergere il concetto:

la coscienza disaggregata invece è la coscienza dell'inversione e, propriamente, dell'inversione assoluta; il concetto è ciò che in lei domina, il concetto, che raduna quei pensieri i quali all'onestà rimangono in gran distanza gli uni fuori degli altri; il linguaggio del concetto è perciò scintillante di spirito<sup>39</sup>.

Il terzo ed ultimo riferimento al testo di Diderot si trova più avanti, nella sezione dedicata alla lotta tra l'illuminismo e la superstizione. In queste pagine il filosofo di Stoccarda mostra come lo spirito dell'illuminismo permei così a fondo il dominio della fede che «s'insinua attraverso le parti nobili impadronendosi a fondo di ogni viscere e di ogni membro mobile dell'idolo incosciente; e», prosegue Hegel «un *bel mattino* dà una gomitata al compagno e – patatrac! – l'idolo è a terra»<sup>40</sup>.

### 3. Hegel e Rameau

Attraverso questa discussione della presenza del *Nipote di Rameau* all'interno della *Fenomenologia dello spirito* è emerso come il personaggio dello stravagante

<sup>37</sup> Ivi, pp. 157-159.

<sup>38</sup> Ivi, p. 159.

<sup>39</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, op. cit., Vol. II, p. 73.

<sup>40</sup> Ivi, p. 92.

musicista fallito si elevi a figura dello spirito. Vorrei ora, in conclusione, prendere in considerazione alcuni limiti dell'interpretazione hegeliana del testo di Diderot<sup>41</sup>.

Due sono, in particolare, le questioni degne di nota. La prima è l'enfasi che Hegel pone sulla dimensione linguistica, senza però prestare la medesima attenzione al modo in cui il discorso di Rameau viene messo in scena. In altre parole il filosofo di Stoccarda non sembra dare il giusto peso all'aspetto figurativo e non-verbale del linguaggio stesso. Nel suo dialogo, al contrario, Diderot insiste molto sulla pantomima di Rameau, sul processo gestuale e mimico attraverso il quale la rappresentazione si anima<sup>42</sup>. Un esempio del modo in cui la performance fisica del *neveu* si trova laddove *Moi*, nel tentativo di offrire un utile consiglio al suo interlocutore, cacciato dalla casa nella quale aveva trovato benevolenza, afferma:

d'accordo. Però io vi andrei, con questo volto sfatto, questi occhi smarriti, il colletto sgualcito, i capelli arruffati, nello stato davvero tragico in cui siete. Mi getterei ai piedi della divinità. Mi stenderei col viso incollato al pavimento e, senza alzarmi, le direi con voce bassa e singhiozzante: «Perdonate, signora! Perdonate! Sono un indegno, un infame. È stato un attimo sventurato; perché lo sapete che non sono uno cui possa capitare di avere buon senso, e vi prometto di non averne mai più per tutta la vita». La cosa divertente è che, mentre gli dicevo queste cose, lui ne eseguiva la pantomima. Si era prosternato; aveva incollato il viso a terra; sembrava stringere tra le mani la punta di una pantofola; piangeva, singhiozzava; diceva: «Sì, mia piccola regina, sì, lo prometto, non ne avrò più per tutta la vita»<sup>43</sup>.

Senza tenere presente questa dimensione teatrale si rischia di perdere di vista il fatto che il modo in cui il personaggio di Rameau viene messo in scena da Diderot, e soprattutto il modo in cui Rameau mette in scena la società dalla quale si sente alienato, è estremamente significativo. Lui è tanto personaggio quanto attore che recita non solo la propria parte, ma anche tutto il resto della *troupe* del teatro-società che lo circonda.

Il secondo aspetto per il quale la lettura hegeliana sembra non soddisfare appieno riguarda la totale soppressione della componente dialettica del dialogo diderotiano. Se infatti nella *Fenomenologia* è il musicista fallito ad ergersi a figura dello spirito, non è affatto scontato ridurre l'autore ad uno dei personaggi del dialogo. *Il nipote di Rameau* è un'opera che presenta una forte stratificazione,

<sup>41</sup> Ulteriori parzialità della lettura del dialogo proposta da Hegel vengono segnalate da Hulbert, il quale nota, tra l'altro, come la totalità dei riferimenti hegeliani al testo del filosofo francese provengano grossomodo unicamente dall'ultimo quarto dell'opera, Cfr. Hulbert, *op. cit.* pp. 278 e sgg.

<sup>42</sup> Mi sento in questo senso di condividere quanto affermato Duc e Hobson, secondo i quali «a work like *Rameau's Nephew* is not complete when it is merely to be read». Gli autori insistono in particolar modo sulla componente musicale dell'opera diderotiana, facendo emergere le numerose citazioni alla tradizione musicale francese dell'epoca presenti all'interno del *Neveu*. Cfr. P. Duc e M. Hobson, Le Neveu de Rameau: Eighteenth-Century Music as a Stepping Stone to Hegelian Dialectic, «Diderot Studies», 35, 2015, pp. 197- 212.

<sup>43</sup> D. Diderot, *Il Nipote di Rameau*, *op. cit.*, pp. 79-81.

per cui non è possibile identificare le posizioni del filosofo francese con *Moi* o con *Lui*, né tanto meno nel semplice conflitto tra le due figure, conflitto che, per altro, è sia interno che esterno, dal momento che tanto *Moi* quanto *Lui* sono soggetti divisi:

Lui: Comunque sia, ecco il testo dei miei frequenti soliloqui che potete parafrasare come più vi piace, purché ne deduciate che conosco il disprezzo di me stesso o quel tormento della coscienza che deriva dal cattivo uso dei doni che il cielo ci ha dato; è il più crudele dei rimorsi. Sarebbe quasi meglio non essere nati

Io: Ascoltavo; e man mano che faceva la scenetta del mezzano e della ragazza sedotta, con l'animo agitato da due impulsi opposti, non sapevo se mi sarei abbandonato alla voglia di ridere oppure a un accesso di indignazione. Soffrivo. Una ventina di volte una risata impedì alla mia collera di esplodere; una ventina di volte la collera che mi sorgeva dal fondo del cuore si trasformò in una risata. Ero confuso da tanta sagacia e da tanta basezza, da tutte quelle idee così giuste e anche così false; da una così generale perversione dei sentimenti, da una così completa turpitudine, e da una sincerità così rara. Si accorse del conflitto che c'era in me<sup>44</sup>.

Ora, se da un lato è vero che Hegel sembra minimizzare il ruolo attivo di *Moi* all'interno del dialogo, dall'altro si rendeva perfettamente conto del ruolo che giocava nella struttura narrativa del testo di Diderot. In questo senso si può notare un'analogia tra il *Moi* e la coscienza quieta, nella quale «non cade alcuna particolare intellezione circa il mondo della cultura»<sup>45</sup>. Diversamente dalla coscienza disgregata, questa non ha provato «il sentimento, di essere la dissoluzione di tutto ciò che si consolida, di essere centrifugato attraverso tutti i momenti del suo esserci, di essersi maciullato in ogni osso»<sup>46</sup>. In questo senso la pura intellezione non può «avere alcuna propria attività né alcun proprio contenuto; e può perciò comportarsi soltanto come un formale fedele cogliere di questa propria scintillante intellezione del mondo e del suo linguaggio»<sup>47</sup>.

Tanto la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel quanto il *Nipote di Rameau* di Diderot possono essere visti come un compendio di proposizioni e di esperienze di varie figure, portate ad unità da un narratore che, in un certo senso, ha il compito di riorganizzare un materiale eterogeneo dandogli una forma unitaria. Forse, nel suo rivolgersi al filosofo francese, Hegel pensava di aver trovato qualcosa in più di una semplice aggiunta alla galleria di figure che popola la sua *Fenomenologia*; forse in Diderot, Hegel riconobbe uno spirito affine.

Nicolò De Gregorio  
Università degli Studi Roma Tre  
✉ nicolo.deggregorio@uniroma3.it

<sup>44</sup> Ivi, p. 87.

<sup>45</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, op. cit., Vol. II, p. 87.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

## Bibliografia

### *Fonti primarie*

- Diderot, D. 1891. *Il Nipote di Rameau*, tr. it. di A. Beretta Anguissola, Venezia, Marsilio.
- Hegel, G. W. F. 1807. *Fenomenologia dello spirito*. Vol. I, tr. it. di E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia.
- Hegel, G. W. F. 1807. *Fenomenologia dello spirito*, Vol. II, tr. it. di E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia.

### *Fonti secondarie*

- Abbagnano, N. 1982. *Storia della Filosofia*, vol. III, Torino, Utet.
- Casini, P. 1962. *Diderot "philosophie"*, Bari, Laterza.
- Chierghin, F. 1980. *Dialectica dell'assoluto e ontologia della soggettività*, Trento, Verifiche.
- Chierghin, F. 1994. *La Fenomenologia dello spirito di Hegel. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci.
- Duc, P. e Hobson, M. Le Neveu de Rameau: Eighteenth-Century Music as a Stepping Stone to Hegelian Dialectic, «Diderot Studies», 35.
- Garelli, G. 2010. *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, Bologna, Il Mulino.
- Goethe, G. W. 1963. *Opere*, Vol. I, a cura di L. Mazzucchetti, Firenze, Sansoni.
- Hypolleite, J. 1946. *Genesi e struttura della "Fenomenologia dello spirito" di Hegel*, presentazione di M. Dal Pra, tr. it. di G. A. De Toni, Firenze, La Nuova Italia.
- Hulbert, J. *Diderot in the Text of Hegel: a Question of Intertextuality*, «Studies in Romanticism», vol. 22, n. 2.
- Pozzi D'Amico, L. 1980. "Le Neveu de Rameau" nella "Fenomenologia dello spirito", «Rivista critica di Storia della Filosofia», 35.
- Wilson, A. M. 1977. *Diderot: l'appello ai posteri*, tr. it. di R. Sosio, Milano Feltrinelli.

*Contributi/5*

## *La dialectique de Denis Diderot*

# **Entre la pensée du mouvement et le mouvement de la pensée**

Soumia Sadiki  0009-0005-2824-8619

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 12/10/2022. Accettato il 28/03/2023.

### **THE DIALECTICS OF DENIS DIDEROT: BETWEEN THE THOUGHT OF MOVEMENT AND THE MOVEMENT OF THOUGHT**

Denis Diderot, an Enlightenment philosopher, integrates dialectics into his writings, prominently displayed in *Rameau's Nephew*. Drawing inspiration from ancient luminaries like Socrates, Plato, and Aristotle, Diderot masterfully crafts a satirical dialogue between «Moi-philosopher» and «Him-Nephew», artfully exploring themes of morals and contentious subjects. Initially obscured for its unconventional nature, Diderot's work serves as a bridge connecting ancient dialogic philosophy with modern dialectics, stimulating intellectual confrontations. Dialectical reasoning, embodied by Nephew's cynicism, courageously challenges established beliefs, stretching the limits of philosophical inquiry. Diderot's characters prod readers to question accepted ideas, provoking a deeper understanding of knowledge's essence. His lasting influence on modern philosophy and critical thought transcends time and context. By encouraging readers to seek truth beyond societal biases, Diderot illuminates the unblemished reality of pure perception. Through poetics of argumentation, with digressions and pantomimes artfully entwined, truth emerges from beneath bombast, revealing the captivating beauty of unfiltered reality.

\*\*\*

### **Introduction**

*Le Neveu de Rameau ou Satire seconde* de Denis Diderot manifeste un moment charnière entre l'héritage dialogique antique et la dialectique moderne. L'œuvre de Diderot est bel et bien le lieu d'un carrefour de débats aux références variées dont l'approche dialectique est celle qui caractérise le dialogisme entre Moi-philosophe et Lui-Neveu. Définie comme l'art de l'argumentation qui porte sur des raisonnements plausibles, la dialectique est aussi l'art de montrer ce qui est en apparence opposé, de rapprocher ce qui apparaît tout d'abord irréconciliable. C'est dans cette perspective d'idées qu'on peut inscrire la pensée dialectique de Denis Diderot qui fait d'un bon nombre de ses écrits le champ d'un dialogue

peuplé d'idées polémiques entre deux interlocuteurs ayant des idées différentes et cherchant à se convaincre mutuellement (Jacques et son maître dans *Jacques le fataliste*; le premier et le second dans *Paradoxe sur le comédien*; mademoiselle de LESPINASSE et Dr. BORDEU dans *Le rêve de d'Alembert*; Diderot et La Maréchale dans *Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de\*\*\**; A et B dans *Le Supplément au Voyage de Bougainville<sup>1</sup>*; etc.). Une telle entreprise semble s'inspirer de la pensée platonicienne qui a systématiquement mis en exergue l'usage du terme *dialectique* comme démarche de construction des dialogues. Ainsi s'explique l'effet de la philosophie antique sur la pensée de Diderot, celui-ci qui se veut l'héritier de la dialectique comme démarche argumentative dans la tradition de la philosophie dialogique. En effet, la dialectique telle qu'elle est pratiquée par Socrate et puis commentée et analysée par Platon et Aristote, penseurs cités avec soin par Diderot dans ses écrits, est l'une des sources majeures du système philosophique de Diderot. A la lumière de cette définition on peut considérer *Le Neveu de Rameau* de Denis Diderot comme un dialogue plein de verve qui a toujours suscité l'intérêt des penseurs et des philosophes au lendemain des Lumières. La conversation entre Moi-philosophe et Lui-Neveu, motivée par une dialectique accentuant la vivacité du dialogue, est présentée par l'auteur comme une relation de parole associant deux locuteurs tout à fait opposés, manifestant l'écart entre la réflexion philosophique et la réalité quotidienne. Le raisonnement dialectique caractérise toute l'œuvre de ce philosophe des Lumières et dote ses personnages d'une force rhétorique qui leur permet de se situer au bord des limites de la *doxa* philosophique. Il devient donc facile de comprendre, de siècle en siècle, de Socrate à Bergson tout en passant par Diderot, ce qui a constamment attiré les penseurs de la philosophie moderne, faisant de la dialectique, non plus une démarche de raisonnement, mais surtout le mouvement même de l'esprit dans sa relation à l'être et à la vérité générale du monde. N'est-ce pas pour cette raison que nous nous demanderons dans quelle mesure Diderot, en mettant sur la scène du dialogue deux personnages opposés, expose la polémique sur des sujets qui jalonnent son époque, faisant ainsi de *Le Neveu de Rameau* une transition entre le dialogisme antique et la dialectique moderne.

## 1. Le recours à la *disputatio* antique

Le mot «dialectique» trouve son origine depuis l'antiquité ; il vient du latin *dialecticus*, lui-même issu du grec ancien *dialegesthai* qui signifie «converser», *dialegein* au sens de «trier» ou «distinguer», et *legein* signifiant «parler<sup>2</sup>». Ce rappel historique de l'usage du mot «dialectique» ne va pas sans rappeler la grande valeur accordée à l'art de l'argumentation depuis l'antiquité. En effet, célébré par ses dialogues moralistes notés et commentés par Platon, Socrate valorise ce qu'il

<sup>1</sup> D. Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, ou *Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*, Paris 1921.

<sup>2</sup> E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris 1873-1874

appelle *la méthode maïeutique*, du grec *maieutikê*, désignant «l'art d'accoucher les âmes», qui consiste en un interrogatoire mené par un philosophe de façon à faire «accoucher» l'esprit de son interlocuteur d'une connaissance qu'il possédait en lui sans s'en rendre compte. Et Socrate de résumer sa définition de la maïeutique en disant :

Mon art de maïeutique a les mêmes attributions générales que celui des sages-femmes. La différence est qu'il délivre les hommes et non les femmes et que c'est les âmes qu'il surveille en leur travail d'enfantement, non point les corps<sup>3</sup>.

Une telle méthode ne peut, sans doute, que séduire Diderot ; c'est parce que les vrais philosophes ne donnent pas des réponses mais posent des questions, Moi joue dans *le Neveu de Rameau* un rôle surtout maïeutique, sa fonction est de provoquer Lui pour l'amener à parler, et le conduire à révéler ses pensées et ses idées. Il voit en lui, plutôt qu'un parasite ridicule, un vrai catalyseur qui cache une vérité philosophique tenant tout l'intérêt à découvrir, comme l'avoue le Neveu en invitant le philosophe :

[...] Vous êtes un profane qui ne méritez pas d'être instruit des miracles qui s'opèrent à côté de vous. [...] Profitez de la circonstance qui nous a rapprochés, pour apprendre des choses que personne ne sait que moi<sup>4</sup>

Diderot hérite également de Socrate sa méthode de réfutation particulière, baptisée *l'Elencos* socratique, qui consiste à pousser la thèse de son adversaire jusqu'à ses ultimes conséquences. Dans cette même logique, les principes de base de la philosophie socratique à savoir le «je sais que je ne sais rien<sup>5</sup>» ainsi que le «connais-toi toi-même<sup>6</sup>» trouvent écho dans *le Neveu de Rameau* : «je ne sais pas l'histoire, parce que je ne sais rien<sup>7</sup>» et «Personne ne me connaît mieux que moi<sup>8</sup>». Ainsi peut-on ajouter que le «Rira bien qui rira le dernier<sup>9</sup>» mettant en cause la clause de l'œuvre montre que le dialogue entre Moi et Lui s'achève sans vraiment faire primer aucune des deux positions ; cette attitude semble conforme à la pratique socratique appelée *aporie*<sup>10</sup>, qui désigne la contradiction insoluble dans un raisonnement. Il va de soi donc que le lecteur ne se doutera pas à la première lecture de *Le Neveu de Rameau* que les ressemblances entre Le Neveu de Diderot et Ménon<sup>11</sup> de Platon est poussée jusqu'à ses extrêmes limites. En effet, les sujets et les approches sont presque identiques ainsi que la distribution symétrique des personnages. Dans les deux textes, on cherche à

<sup>3</sup> M. Burnyeat, *Introduction au Théâtre de Platon, L'Antiquité classique*, Paris 2001, pp. 248-249.

<sup>4</sup> D. Diderot, *Le Neveu de Rameau ou Satire seconde*, Paris 2002, pp. 100-101

<sup>5</sup> Platon, *Apologie de Socrate*, trad. L. Brisson, *Oeuvre complète*, Paris 2008.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 170

<sup>10</sup> Platon, *Lachès-Euthyphron*, intro. et trad. L-A. Dorion, Paris 1997.

<sup>11</sup> Platon, *Ménon*, tr. par M. Canto-Sperber, Paris 1991

argumenter une définition générale de la morale valable dans toutes les situations, que la conversation met d'un côté un philosophe (Socrate ; Moi), de l'autre un homme ordinaire (Ménon, le Neveu). Et c'est aussi à la lumière de la conception aristotélicienne que Diderot adopte les principes de la «rhétorique», du fait qu'il met Moi et Lui en situation du dialogue où coïncide le *pathos*, l'*ethos* et le *logos*<sup>12</sup>. Lesquels principes se déploient selon un raisonnement circulaire, ou, comme le voulait Aristote, «la pétition de principe<sup>13</sup>» -comme un des modèles proposés par Aristote qui consiste à classifier les divers types de paralogismes utilisés par les locuteurs lors de la réfutation de leurs interlocuteurs dans un dialogue dialectique-, de sorte que l'argumentation dans *Le Neveu de Rameau* paraît indispensable pour trouver une légitime preuve des «principes» philosophiques tel que la morale, le bonheur, le bien et le Mal, etc. Néanmoins, que telle approche antique de l'usage de la dialectique ait pu servir de modèles à Diderot dans ses dialogues, cela ne s'avère point entrepris au terme d'une simple imitation ou de rendre valeur à la philosophie antique ; toutefois, ce rapprochement épanté avec le dialogisme antique semble déroutant de sorte que tout se passe comme si Diderot voulait démesurer «la maïeutique» socratique et les fondements de la rhétorique aristotélicienne, tout en affrontant la doxa philosophique héritée qui voulait que le sage soit celui qui détient toujours le savoir et, par conséquent, la force de l'argumentation.

## 2. Diderot, pour une nouvelle forme de la dialectique

Si Socrate détruit, par le biais de l'argumentation, le raisonnement sophiste de Ménon, chez Diderot c'est plutôt le Neveu qui détruit les préjugés du philosophe et possède par ailleurs le pouvoir maïeutique, décrite lucidement par Moi dans une des nombreuses digressions narratives de l'œuvre en commentant le talent pantomimique du Neveu:

Voilà ce que c'est que de trouver un accoucheur qui sait irriter, précipiter les douleurs et faire sortir l'enfant<sup>14</sup>.

Sachant que ce qui produit la dialectique chez Diderot ce n'est plus la morale du Philosophe mais plutôt le cynisme du Neveu, il convient de dire que, contrairement à «Jacques le fataliste<sup>15</sup>», Lui n'est pas dominé par une théorie qu'il vit pour la prouver, il est cependant capable de faire réfléchir et le philosophe et le lecteur sur les idées qu'on a longtemps acceptées sans vraiment les examiner. Dans cette perspective, la confrontation des idées entre une philosophie moraliste et une personnalité cynique semble de prime abord fonder un écart, qui, au fur et à mesure du récit, rapproche deux réflexions sur le même pied d'égalité.

<sup>12</sup> Aristote, *Rhétorique*, tr. P. Chirion, Paris 2007.

<sup>13</sup> Aristote, *Réfutations sophistiques* trad. P. Pellegrin, *Oeuvres complètes*, Paris 2014.

<sup>14</sup> D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 155

<sup>15</sup> D. Diderot, Denis, *Jacque le fataliste et son maître*, Paris 1970

Par ailleurs, la conversation entraîne des réseaux pragmatiques segmentés en trois niveaux selon le rythme d'intensité du dialogue ; tantôt violent finissant par un désaccord total, tantôt souple marquant un armistice provisoire et un accord partiel, ou bien, dans la majorité des cas, l'aboutissement du débat reste à bâton rompu. Ainsi peut-on remarquer que l'absence d'alternance entre les interventions du philosophe qui cherche à montrer les défauts de Rameau et à les corriger moralement d'une part, et l'obstination de Lui qui se préoccupe de justifier sa position par tous les moyens d'autre part, oriente la controverse vers une critique acerbe et une attaque violente qui arrive parfois jusqu'à la menace<sup>16</sup>. On se permet donc d'avancer que le cynisme du Neveu finit par prendre le relai de l'argumentation, dans la mesure où, tout au long du dialogue, comme si le Neveu s'était servi du philosophe pour philosopher, le moment où ce dernier, réduit à son statut d'honnête homme, se trouve à son tour l'objet de la critique de son adversaire. D'autant plus que tous les éléments qui composent et déterminent la philosophie et la morale gravitent autour de l'image du Bien, Diderot part du dialogue abordé par Socrate et Ménon sur la question de la vertu et de sa nature, dont la déduction démontre que:

Tous les êtres humains, qui sont des êtres bons, le sont donc de la même façon, puisque c'est grâce à des qualités identiques qu'ils deviennent bons<sup>17</sup>.

Tout moraliseur qu'il soit, le philosophe procède à la manière socratique son interrogatoire et défend l'homme de génie, synonyme de grand esprit, de sagesse et du bien éventuel. En donnant l'exemple de Racine, dans une longue tirade<sup>18</sup>, le philosophe justifie sa thèse par l'idée que le génie, grâce au sublime de ses œuvres, rend service à son époque et à l'humanité, bien que le Neveu, par sa force délibérative, défende la médiocrité et démontre que là où il y a le bien il y a également le mal, convaincu que du moment où on cherche à être un génie, on finit par être méchant. En effet, selon Diderot la question du «manichéisme» est plutôt intéressée par le besoin naturel de l'être humain qui devient dépourvu de tout aspect absolu, d'où la raison de la présence de l'emblème de l'école cynique Diogène qui, attesté comme un fort argument dans plusieurs endroits de l'œuvre, mène une vie simple au sein de la nature pour dénoncer l'artifice des conventions sociales. Ainsi, en déconstruisant le discours systématique du philosophe, le Neveu s'éloigne radicalement de toutes les valeurs morales alignées sur les données du pouvoir social, en considérant que la «bonté» n'est pas vraiment le meilleur moyen de se «mettre quelque chose sous la dent»<sup>19</sup>. Et si Diogène a choisi de renoncer à la *doxa* pour garder sa liberté, c'est aussi tout «naturellement» que le Neveu ne cherche qu'à satisfaire ses besoins au détriment de toutes les normes sociales ou morales. Par ailleurs, fou sur le

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 86

<sup>17</sup> Platon, *Ménon*, p. 73

<sup>18</sup> D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 55-56

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 162

plan de la démonstration, Rameau développe son argumentation avec beaucoup de sagacité ; la prise de conscience élève Lui au-dessus de ce qu'il saisit en lui-même, et lui assure une certaine maîtrise des choses. L'on comprend alors que le cynisme de Lui permet donc une démystification des valeurs et des fausses apparences, à l'encontre de la philosophie au temps de Diderot qui a été fondée sur les préceptes de la morale, dont l'enjeu principal était la prédominance d'une classe aux dépens d'une autre, d'un mode de pensée aux dépens d'un autre. Ce qui fait de l'injustice sociale un des thèmes primordiaux dans *Le Neveu de Rameau*, c'est parce qu'il n'y a pas de système social qui légitime la voix des rejetés de la société, ce que confirme d'ailleurs le Neveu en disant :

Il n'y a plus de patrie. Je ne vois d'un pôle à l'autre que des tyrans et des esclaves<sup>20</sup>.

A cet effet, tout lecteur pouvant, si l'analyse lui en dit, découvrir que Diderot confie le savoir à celui qui est en marge de la société, à un «archifou<sup>21</sup>» qui invite à lire l'histoire des vaincus et non des vainqueurs, des dominés et non des leaders. Abstraction faite du précédent, si la devise des Lumières était de repenser les valeurs universelles, Diderot est sans doute le philosophe qui a loué une tendance nette vers la dialectique dans sa forme la plus ancienne. Pour cela, il n'hésite pas à avoir recours à d'autres modèles de connaissance qui ont toujours influencé sa réflexion dont *le Neveu de Rameau* est la preuve, œuvre qui a pu s'éloigner bien au-delà de son temps historique, pour rejoindre les époques futures.

### 3. La dialectique de Diderot entre la pensée et le mouvement

De son vivant, Diderot avait caché l'existence de son œuvre car il pensait, on le sait maintenant, qu'elle était peu conventionnelle et hors de son temps. Pour cette raison Diderot ne voulait confier son œuvre qu'à la postérité en marquant par cela le passage de la dialectique de son aspect rhétorique à un mouvement de la pensée et de l'Histoire. La pensée critique moderne est connue comme le fruit de la philosophie du XVIIIème siècle, dont l'œuvre de Diderot représente référence la plus récente et la plus délibérée à la dialectique. C'est grâce à la traduction<sup>22</sup> de Goethe le début du XIXe siècle que Diderot a été reconnu en Allemagne là où les plus grands penseurs l'ont beaucoup admiré. Partant tout d'abord par la dialectique du «maître et de l'esclave» qu'il a déduit à partir de sa lecture de *Jacques le fataliste et son maître*, le philosophe allemand Georg Wilhelm Friedrich Hegel, bon lecteur de Diderot, réserve une place prépondérante à *Le Neveu de Rameau* dans son œuvre intitulé *Phénoménologie de l'esprit*<sup>23</sup>. Hegel s'empare de l'œuvre

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 87

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 12

<sup>22</sup> R. Mortier, *La Tradition manuscrite du Neveu de Rameau*, «Revue belge de philosophie et d'histoire», tome 32, Genève 1954.

<sup>23</sup> G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. P-J. Labarrière, Paris 1993

de Diderot pour penser les rapports entre l'esprit, la conscience et la culture qui lui a permis de reconnaître les enjeux principaux de la pensée dialectique. Au dialogue à bâton rompu entre le Neveu et le philosophe, Hegel a ajouté une nouvelle composante pour finaliser la dialectique hégélienne, dite constructive, telle qu'on la connaît aujourd'hui: thèse, antithèse et synthèse. En commentant toujours *Le Neveu de rameau*, Hegel qualifie les propos de Lui comme étant la manifestation d'un «dérangement de l'esprit<sup>24</sup>» qui illustre l'impossible adéquation entre le Bien abstrait et la réalité des choses. La citation du neveu «j'étais confondu de tant de sagacité, et de tant de bassesse<sup>25</sup>» incarne pour Hegel la figure d'une conscience déchirée en terme historique, moment où les Lumières ont voulu imposer l'argumentation contre l'abus du pouvoir ecclésiastique. La fascination qu'exerce la matière dialectique du dialogue entre Moi et Lui où se mêlent tous les enjeux d'une société corrompue était à la base du fondement du marxisme, l'un des principaux courants de pensées politiques qui a changé radicalement la destination sociologique et économique du monde depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. Grand admirateur de Diderot, Karl Marx a pu voir dans *Le Neveu de Rameau* le résultat d'une société en faillite et le reflet d'une véritable contradiction entre deux classes sociales, ce qui appelle une «révolution» certaine. C'est dans ce sens que Karl Marx commente l'attitude du Neveu :

La conscience déchirée qui, consciente de son propre déchirement, l'exprime et le rire ironique sur l'être là comme sur la confusion de tout et sur soi-même... (...) [Elle est] la tromperie universelle de soi-même et des autres et l'impudence d'énoncer cette tromperie est justement pour cela la plus haute vérité<sup>26</sup>.

Ainsi, à l'issu de son analyse du dialogue entre Moi et Lui, Marx déduit sa théorie connue aujourd'hui sous l'appellation du «matérialisme dialectique<sup>27</sup>» -pour rappeler la terminologie d'Henri Lefebvre- en considérant que les conditions matérielles des êtres humains déterminées par leur statut social sont celles qui précisent leur conscience et non pas l'inverse. Certes, si le philosophe privilégie les œuvres spirituelles, le Bien éventuel et non les biens matériels, c'est parce qu'il est estimé socialement et stable matériellement, à l'encontre du Neveu, médiocre et pauvre, convaincu que seule la richesse peut garantir le bonheur et l'estime de soi. Le Neveu, selon Marx, est un «communiste» avant l'heure qui incarne non seulement une époque en dégradation historique et morale, mais le contemporain de tous les temps et l'apôtre d'une raison future, ou comme le déduit le Neveu :

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 68

<sup>26</sup> K. Marx, F. Engels, *Correspondance*, Volume X, Paris 1984, p. 78-79

<sup>27</sup> H. Lefebvre, *Le Matérialisme dialectique*, Paris 1940

Boire de bon vin, se gorger de mets délicats ; se rouler sur de jolies femmes ; se reposer dans des lits bien mollets ; excepté cela, le reste n'est que vanité<sup>28</sup>

Remarquant ainsi que le Neveu anticipe par cette réclamation l'attitude de l'homme de l'avenir, Marx réinsère donc le déroulement du temps, qui détient le rôle proprement matérialiste de l'histoire. En évoquant la notion du temps, la philosophie d'Henri Bergson<sup>29</sup> s'apparente volontairement à celle de ses principaux auteurs Georg Wilhelm Friedrich Hegel et Karl Marx. Ce n'est pas donc par hasard que Bergson traite la dialectique de la continuité temporelle comme l'étoffe même de l'être, la plus résistante et la plus substantielle qui soit. Que l'on considère que le processus dialogique a été toujours pris par la pensée philosophique comme un discours cohérent et systémique, Bergson confirme que toute société fondée sur cette forme de pensée ne pourra jamais évoluer, car le «système», synonyme du pouvoir et de l'autorité officielle, empêche de révéler la vérité de l'Histoire. Ce modèle, à la fois anthologique et épistémologique, démontre comment Diderot perçoit la vérité dans les détails des choses tout en permettant de passer de la conception immédiate du monde à la «perception pure<sup>30</sup>» très chère à Bergson. On ne peut donc voir la réalité que lorsqu'on adopte un regard qui échappe aux préjugés sociaux, et c'est justement à cela qu'on assiste dans *Le Neveu de Rameau* dont la poétique de l'argumentation se fonde surtout sur les digressions et les pantomimes, le moment où le discours, s'estompant derrière les grandiloquences et les pédantismes, ne peut plus dire ni révéler la vérité des choses.

## Conclusion

En somme, si la dialectique s'enracine dans la pratique ordinaire du dialogue depuis l'antiquité, elle est ainsi devenue au siècle des Lumières une technique de raisonnement largement adoptée par les penseurs. Le débat dans *Le Neveu de Rameau* marque en effet l'avènement d'une confrontation intellectuelle et artistique qui fait du XVIII<sup>e</sup> siècle l'ère d'une dialectique féconde. Philosophe éminent du siècle des Lumières et Directeur de *L'Encyclopédie*, Denis Diderot entreprend dans son texte l'aboutissement d'un dialogue radicalement opposé entre Moi-philosophe et Lui-Neveu et unifie la charte d'un contrat social qui conduit à des conclusions de lecture. Fruit d'une longue réflexion, *Le Neveu de Rameau*, qui a pour véritable titre *Satire seconde*, est une méditation sur l'art et la morale développée dans un moule satirique. Entre un parasite cynique et M. le philosophe s'engage un dialogue plein d'esprit, profond et réaliste, sur les sujets les plus débattus au cours de l'histoire humaine. Diderot a pu affiner les composantes de sa poétique dialectique par le recours au dialogisme: à l'instar de Montaigne, deux siècles auparavant, ayant fait de ses idées la rencontre d'un

<sup>28</sup> D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 87

<sup>29</sup> H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris 1938

<sup>30</sup> *Idem*.

ensemble d'échos émanant de tous les horizons, le dialogue des personnages de Diderot s'entrecroise avec la voix d'un narrant/narrateur extradiégétique pour créer un monde où tout exclut l'absolutisme. Avant Diderot, Montaigne oppose toute réalité à la représentation que nous construisons. Ainsi, dans le but de «déconstruire» un modèle qui fige l'architecture morale de la société, en initiant un nouveau mode de pensée élaboré sur la base de la raison, Montaigne met en œuvre sa démarche dite «inductive» dont les manifestations sont les nombreuses digressions et la narration des exemples et des faits empruntés au réel. Comme tout savoir reconstruit chez Montaigne passe d'abord par la «déconstruction» d'un pouvoir systématique fondé non sur la morale mais plutôt sur «les représentations» de cette morale, c'est aussi en déconstruisant, chez Diderot, l'*apriori* moral donné comme privilège social à certains au détriment des autres que le parallélisme entre le Neveu et le philosophe trouve son équilibre parfait. Dans cette perspective d'idées, le choix des personnages diderotiens vivant en marge de leur monde est motivé donc par la nature de leurs expériences données comme «l'induction» d'une réalité dérobée par la «représentation» sociale, ainsi que le voulait Montaigne. Dans le cas de *Le Neveu de Rameau*, comme dans celui de *Jacques le fataliste*, Diderot met en scène l'aboutissement d'une expérience qui démontre que le pouvoir du plus fort est loin d'être un pouvoir effectif. Partant de ce constat, en lisant *Le Neveu de Rameau* on a l'impression que Diderot développe non seulement une argumentation à la manière de Montaigne, mais aussi réinvestit une polyphonie chère à l'auteur des *Essais*<sup>31</sup>. Ainsi peut-on déduire que le texte de Diderot nous présente une certaine vision du monde, et une perception de la nature confrontée au Besoin et du sublime au détriment du mal. *In fine*, la transposition du dialogue dans le récit peut être lue comme une mise à mal de l'Histoire, narrée ou vécue, dont l'objectif est de l'inscrire dans la mémoire cognitive du lecteur. Le choix de transmettre la dialectique à travers un dialogue qui explore les aspects secrets du récit n'est pas en effet le signe d'une simple contingence qui ajoute de l'hybridité à l'hybridité générique de l'œuvre, mais qui traduit plutôt l'aboutissement d'une expérience vécue par la mémoire collective, celle de l'humanité.

Soumia Sadiki  
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah  
✉ soumia.sadiki@gmail.com

<sup>31</sup> M. Montaigne, *Essais III*, Paris 2001.

## Références

### Sources primaires

Diderot, D. 2002 *Le Neveu de Rameau ou Satire seconde*, Librairie Générale Française, Les Classiques de Poche.

### Littérature secondaire

- Aristote, 2007. *Rhétorique*, trad. P. Chirion, Paris, Flammarion.
- Aristote, 2014. *Réfutations sophistiques*, trad. P. Pellegrin, in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion.
- Bergson, H. 1938. *La pensée et le mouvant*, Paris PUF.
- Burnyeat, M. 2001. *Introduction au Théétète de Platon*, in. *L'antiquité classique*, Paris, PUF.
- Diderot, D. 1921. *Supplément au Voyage de Bougainville, ou Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*, Paris, Gallimard.
- Diderot, D. 1970. *Jacque le fataliste et son maître*, Paris, Garni Flammarion.
- Hegel, G. W. F. 1993. *Phénoménologie de l'esprit*, trad. P-J. Labarrière, Paris, Gallimard.
- Lefebvre, H. 1940. *Le Matérialisme dialectique*, Paris, Presse universitaire de France.
- Littré, E. 1873-1874. *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.
- Marx, K. Engels, F. 1984. *Correspondance*, Volume X, Paris, Editions sociales.
- Montaigne, M. 2001, *Essais III*, Paris, PUF.
- Mortier, R. 1954. *La Tradition manuscrite du Neveu de Rameau*, «Revue belge de philosophie et d'histoire», Genève, Librairie Droz
- Platon, 1991. *Ménon*, trad. M. Canto-Sperber, Paris, Flammarion.
- Platon, 1997. *Lachès-Euthyphron*, intro. trad. L.-A. Dorion, Paris, GF-Flammarion.
- Platon, 2008. *Apologie de Socrate*, trad. L. Brisson in *Œuvre complètes*, Paris, Flammarion.

*Contributi/6*

## «*Mes pensées, ce sont mes catins*» Diderot's Contradictory Aesthetic Thought

James Clow  0000-0002-9704-0230

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 29/10/2022. Accettato il 17/02/2023.

This paper explores the divergent forays made by Denis Diderot into aesthetic philosophy, focusing on the *Art* and *Beau* articles from the *Encyclopédie*, and the dialogue *Rameau's Nephew*. Two central currents are identified running through this work, one emphasising rationality and the other questioning the limits of that rationality. Particular attention is paid to the influence the work of Francis Bacon had over Diderot and the tensions that result from that influence. The category of 'genius' i, identified as the core of these tensions and Diderot's disparate accounts of genius are shown to reveal the complexity and reflexivity of his thought. In this way, the aesthetic philosophy of Diderot indicates the internally inconsistent nature of much of his philosophy. At the same time it suggests that such inconsistency endows his work with a greater interest, pointing to and criticising certain vulnerabilities of enlightenment thought more generally.

\*\*\*

### 1. Introduction

Denis Diderot is perhaps most well known for his work on the *Encyclopédie*, a highly ambitious project spanning over 20 years of the latter half of the 18th Century. However, his work also includes a variety of other writings which are sometimes at odds with the encyclopaedic, particularly on the topic of aesthetics. Diderot was the main editor of the *Encyclopédie*, though worked with a number of collaborators in an attempt to collect and incorporate all knowledge and disseminate it to a reading public. This project aimed to build upon specific intellectual currents that have broadly become historicised as the enlightenment. This entailed a centering of rationality and empirical observation in their systematic presentation of knowledge. However, despite the outward appearance of systematicity and internal coherence, the *Encyclopédie* alone does not do justice to the range and variability of Diderot's thought. Examining Diderot's aesthetic thought reveals a knotted, complicated approach, but one that is far more interesting than it initially seems, hinting at cracks in the foundations of enlightenment philosophy.

Several writings of Diderot emerged posthumously that have complicated the reading of Diderot as simply an *Encyclopédiste*. Rather, he has been revealed to

be concerned with the limitations of reason, and non-discursive communication, even to the point of reflexively questioning the basis of the *Encyclopédie*. Rameau's *Nephew* is possibly the most well known of these writings – and has itself been influential in the history of philosophy – but several other essays and fragments that went unpublished in Diderot's lifetime indicate similar concerns. This divergence in Diderot's thought is nowhere more clear than in his aesthetics.

Diderot's aesthetic writings touch on the production of artworks, the philosophical criteria by which something might be determined to be art, and most interestingly, on the elusive idea of the genius. Examining the more familiar aspects of Diderot's aesthetic thought, relayed in his *Encyclopédie* articles, is essential in providing a holistic account of that thought. How Diderot adopts and modifies the work of previous philosophers is of particular interest as his selectivity illuminates some of the tensions that later come to the fore. Following, those aspects of his thought that are at odds with the positions stated in the *Encyclopédie* articles are equally analytically valuable, with Rameau's *Nephew* being the primary point of reference. The category of genius is the locus of these tensions for Diderot and so particular attention must be paid to the various understandings of genius as they emerge across Diderot's writings. He wants to both account for genius rationally – according to empirically explicable and communicable categories – while also maintaining its irrational, incommunicable elements. I want to demonstrate that despite Diderot's best intentions, his aesthetic thought is not unitary, but is all the more interesting for it.

## 2. Encylopaedic Aesthetics

In the production of the *Encyclopédie*, Francis Bacon is one of the most significant precursors for those working on the project. Diderot and the other leading editor of the *Encyclopédie*, Jean le Rond d'Alembert, were ardent in asserting the importance of Bacon's work. As philosopher Isabelle Stengers explains, they are «traditionally classified among [...] heirs to Baconian empiricism<sup>1</sup>». In his *Discours Préliminaire des Éditeurs*, which serves as an introduction to the entire *Encyclopédie*, d'Alembert expounds on Bacon's systematisation of knowledge as the model for their own. He states that «we owe principally to Chancellor Bacon the encyclopaedic tree [...] which will be found at the end of this Discourse<sup>2</sup>». This «tree» is a diagram that serves to illustrate the partitions and categorisations of knowledge made by the Encyclopédistes and, significantly, reproduces Bacon's

<sup>1</sup> I. Stengers, *Diderot's egg: Divorcing materialism from eliminativism*, «Radical Philosophy». 144, 2007, pp. 7-15.

<sup>2</sup> See also, J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris 1973, p. 371: «One can say without exaggerating that the spirit of Bacon has passed into Diderot».

<sup>2</sup> J. D'Alembert, R. Schwab, and W. Rex. *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, Chicago 1995, p. 76.

own diagram of the same. This is most clear in their primary tripartite division: «memory, reason (strictly speaking), and imagination are the three different manners in which our soul operates on the objects of its thoughts<sup>3</sup>». Thus Bacon's influence is evident at a structural level within the *Encyclopédie*.

Diderot himself was not only the editor, but also contributed several of his own articles and Bacon's influence is particularly noticeable in Diderot's contributions to the *Encyclopédie* that can be characterised as aesthetic in focus. His article entitled *Art*, is an exemplar of this Baconism, as Diderot both quotes and alludes to him at several points. However, his exact relation to Bacon is not wholly clear; Diderot is not the disciple of Bacon that he presents himself as, but in actuality has a much more contentious relation with his predecessor. Analysing Diderot's limited and occasionally antagonistic uptake of Bacon's thought sheds light on the fragile nature of Diderot's understanding of aesthetics as presented in his articles. Fragile in that he is clearly conscious of the tensions that emerge when he diverges from Bacon, while also depending on him. Further, his article *Beau* does not engage with Bacon, though it examines the work of several other figures. Yet, in its espousal of empiricism, maintains an affinity with Bacon, only delineated through Diderot's rationalising category of «rapports». Examining these two articles demonstrates both the mode of Diderot's argumentation and the specificity of his interaction with the intellectual traditions he engages. Further, they serve to illustrate in miniature some of the general trends of the *Encyclopédie* and evince the normative side of Diderot's aesthetic thought.

## 2.1 Art

Diderot opens the entry on *Art* with a much abstracted definition, starting with art and science unified as «the centre or focal point» in which observations are linked «in order to create a system of instruments, or of rules which were all directed toward the same object<sup>4</sup>. This generalised account is levied to demonstrate the unity and universality of reason, an approach consistent in the *Encyclopédie* as a whole. Indeed, Chouillet claims Diderot considered *Art* «a compliment to the *Discours Préliminaire*,» and the approach in this article is a model for the entire work<sup>5</sup>. Diderot proceeds through a process of categorical differentiations which increasingly specify his topic. Art is divided between the mechanical and liberal arts; the liberal are those that are primarily intellectual and the mechanical primarily practical. For Diderot, intent on unifying the rational and sensible, both are needed to successfully practise an art and so

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 50. This must be read with reference to: F. Bacon and G. Wats. *Of the Advancement and Proficience of Learning*, Oxford 1640, p. 77: «History is referred to Memory, Poesy to the Imagination, Philosophy to Reason».

<sup>4</sup> D. Diderot, *Art. The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project*, N. Hoyt and T. Cassirer (trans), Ann Arbor 2003. Originally published as *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1, Paris 1751, pp. 713-717.

<sup>5</sup> Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, p. 369

«only an artist who can think logically can talk well about his art»<sup>6</sup>. Diderot chastises the historic privileging of the liberal arts and the conceptual over the sensible. This is the first clear instantiation of his Baconism as the critique of the denigration of the mechanical arts is done with reference to *Novum Organum*. In the quoted passage, Bacon is condemnatory of «vainglorious and prejudicial» opinion that «the dignity of the human mind is lowered by long and frequent intercourse with experiments and particulars, which are the objects of sense»<sup>7</sup>. Diderot comments that for Bacon «the history of the mechanical arts is the most important branch of true philosophy»<sup>8</sup>. Thus, in his preliminary remarks on the topic of art, Diderot makes a case for the vital place of sensibility in knowledge in a particularly empiricist mode.

A portion of the article concerns Diderot's instruction for the production of «a general treatise on the mechanical arts»<sup>9</sup>. He envisions a systematic account that would be directed towards increased perfection in the arts. With this, Diderot demonstrates his teleological approach, establishing a particular directedness towards a rationalised «perfection». This allows Diderot, following Bacon, to emphasise empirical experimentation as a necessary condition for the progress of the mechanical arts. To support his argument, Diderot quotes Bacon's *Cogitata et Visa* in which he suggests that experimentation «provides the foundations, not of any sect or school, but rather of great utility and further development»<sup>10</sup>. Diderot uses his citation of Bacon to suggest that though previous discoveries were by chance, now one might rationally pursue them towards the completion of human knowledge and artistic perfection.

For Diderot, understanding the historical developments in the arts is vital for maintaining an openness to the potentially revolutionary effects of new discoveries for society. He isolates three historical discoveries that have been particularly far reaching in their impacts: «The art of printing, the discovery of gunpowder, and the properties of the magnetic needle» have completely changed learning, warfare and navigation. Again, as he indicates, these three are taken directly from Bacon, specifically from the *Instauratio Magna*<sup>11</sup>. Interestingly,

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> F. Bacon, *The Works*. J. Spedding, R. Ellis, and D. Heath (eds). London 1857, volume 1, p. 190. [*Novum Organum*: LXXXIII] Citations from this source are henceforth given as *E.S.* (vol., page).

<sup>8</sup> Diderot, *Art.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *E.S.*, III, 618 [*Cogitata et Visa de Interpretatione Naturae*].

<sup>11</sup> It is also worth noting here that Bacon's influence on Diderot extends beyond the *Encyclopédie*; Diderot had earlier published an essay entitled *Pensées sur l'interprétation de la nature*, which evidenced his regard for Bacon, not only in alluding to the *Cogitata* in the title, but also in the adoption of Bacon's aphoristic style in the form of the work. See H. Dieckmann. *The Influence of Francis Bacon on Diderot's Interprétation de la nature*, «The Romanic Review», 34, 1943.

<sup>12</sup> *E.S.*, I, 222. [*Novum Organum*: CXXIX]: «Again, we should notice the force, effect, and consequences of inventions, which are nowhere more conspicuous than in those three which were unknown to the ancients; namely, printing, gunpowder, and the compass. For these three have changed the appearance and state of the whole world: first in literature, then in warfare, and lastly in navigation; and innumerable changes have been thence derived, so that no empire,

Adorno and Horkheimer also cite Bacon's list of printing, artillery, and the compass on the first page of their *Dialectic of Enlightenment* to establish exactly what is meant by the category of enlightenment as the object of their criticism. For them, Bacon is the exemplar of an approach to knowledge that «would establish man as the master of nature»<sup>12</sup>. Enlightenment is understood as an epistemic mode of domination, and that privileging of power is seemingly cited with approval by Diderot in his article. Annie Becq recognises that Diderot's discourse in *Art* accords with the «the requirements of the nascent capitalist mode of production» – it is oriented towards the pursuit of efficiency through mechanical means – the material instantiation of Adorno and Horkheimer's notion of the subordination of nature<sup>13</sup>. Diderot understands this «technical inventiveness anticipates and upsets the state of acquired knowledge,» through his empirical focus<sup>14</sup>. However, this stress on the empirical is here tempered with the recommendation of complementary theoretical work: «we need the experimental and practical geometry of several centuries, assisted by the most subtle theoretical geometry, I am convinced that it is impossible to obtain any satisfactory result when these types of geometry are kept separate»<sup>15</sup>. So in the pursuit of a perfected arts, rational and theoretical work is still important and his commendation of the mechanical arts is as a corrective to their historical disparagement. Yet that work is still ultimately subordinated to a rationality that directs and impels it.

An aspect of Diderot's argument is developed without reference to Bacon, though remains entirely within his remit of prescribing a universally communicable discourse of the arts. He complains of the inconsistency in the use of language in the mechanical arts, in which names for tools proliferate, or vastly different types of object or machine are referred to by a single generic term. For him, the language of the arts is at times far too specific and at others far too general; it needs to be organised rationally. Diderot wants a pragmatic approach which privileges communicability, saying that even the most complex of machines «could be explained by a rather small number of familiar, well-known terms»<sup>16</sup>. This stems from his teleological perspective, understanding the complex arts to develop from the simple and thus possible to explain in simple terms<sup>17</sup>. He suggests the «grammar of the arts» should be described by a «good logician» in order to establish a universal language by which all relative terms

---

sect, or star, appears to have exercised a greater power and influence on human affairs than these mechanical discoveries».

<sup>12</sup> M. Horkheimer and T. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford 2002, p. 1.

<sup>13</sup> A. Becq. *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris 1994, p. 757

<sup>14</sup> J.-L. Martine, *L'article ART de Diderot : machine et pensée pratique*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 39, 2005, pp. 41-79: 77

<sup>15</sup> Diderot, *Art*.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> P. Antoine. *Gestes ouvriers, opérations et processus techniques. La vision du travail des encyclopédistes*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 13, 1992, pp. 131-147: 141

might be established. Diderot anticipates the need for far fewer words than are currently in use and so the language of the arts might be made more efficient, comprehensible and systematic.

This attitude to language is consistent with his overall project in the article. A systematised lexicon for the arts would assist in the production of a systematic «general treatise» and would allow for a more effective directing of empirical experimentation towards improvement. Diderot articulates a broader social context of the cooperative development of the arts. Ultimately he advocates for a division of labour for the sake of efficiency and thus also progress, something modelled in the *Encyclopédie's* own production<sup>18</sup>. Antoine Picon labels the approach to production outlined in *Art* «an analytical rationality,» emphasising logical and technical distinctions and abstracting from them<sup>19</sup>. Diderot justifies this use of generalised abstraction throughout: «abstraction consists in extending a truth by eliminating from its statement terms that particularise it»<sup>20</sup>.

Diderot's article *Art*, in its dependence on Bacon, contains many themes that are significant for understanding his aesthetics, i.e. his emphasis on sensibility and the systematic discursive framework. Yet due to its exclusive focus on the mechanical arts, it does not examine several matters that are vital for understanding the aesthetic thought of Diderot as a whole; questions of interpretation and form are clear omissions in this regard. However, Diderot does examine some of these questions in his article on beauty, or *Beau* in the original French. Though this article does not build on the work of Bacon in the same way as *Art*, it still accords with the work of the English philosopher and is thus valuable to examine as an exemplar of the encyclopaedic aesthetic philosophy Diderot sought to produce for the French public.

## 2.2 Beau

Surprisingly, Diderot's article *Beau* is classified within the *Encyclopédie* as metaphysics, rather than aesthetics. Jacques Proust explains that this is because «the French Academy did not admit the word *aesthetic* into its dictionary until 1835»<sup>21</sup>. Thus, to treat Diderot's aesthetic thought as wholly distinct from the rest of his philosophy would be to make an anachronistic error and this relation is clear in the *Beau* article. The article opens with an acknowledgement that the category of the Beautiful is much discussed in philosophy, yet there is little

<sup>18</sup> P. Quintili, *Le rêve de l'industrie mécanisée dans l'encyclopédie*, in S. Albertan-Coppola et A.-M. Chouillet (ed.), *La matière et l'homme dans l'Encyclopédie*, Paris 1998, 247-276: 254. Frank A. Kafker et Jeff Loveland, *L'Admiration d'Adam Smith pour l'Encyclopédie*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 48, 2013, pp. 191-202: 193

<sup>19</sup> Antoine, *Gestes ouvriers, opérations et processus techniques*, p. 145

<sup>20</sup> Diderot, *Art*.

<sup>21</sup> J. Proust, *Du goût dans les arts mécaniques* in M. Groult (ed.), «L'Encyclopédie ou la création des disciplines», Paris 2003, p. 119-129: 119

if any certainty about it in all that discussion<sup>22</sup>. To begin trying to define the «Beautiful,» Diderot outlines a historical development of the term. This takes up the first half of the article and allows him to establish the philosophical context to situate his own definition, outlined in the article's latter half. This historical tracing is initiated with Plato and Augustine, with both characterised as emphasising unity. Diderot quickly advances to a discussion of Christian Wolff who identifies beauty with perfection. Diderot argues against Wolff that perfection itself is as inscrutable as beauty and so the Leibnizian rationalist does not assist in answering the question, but simply defers the answer. Jean-Pierre de Crousaz is similarly deemed to have a too-subjective idea of the Beautiful despite his attempts at greater rigour.

Diderot turns to Francis Hutcheson and provides a far more extensive explanation and commentary on his work. Hutcheson contends that each person is endowed with an aesthetic faculty by which they may apprehend the «Beautiful». This is a «reflex sense», in distinction from the external senses of sight and hearing; Diderot terms it a «sixth sense»<sup>23</sup>. Hutcheson's reasoning is laid out in detail with a focus on this internal faculty that is «our power of perceiving the beauty of regularity, order, harmony, an internal sense»<sup>24</sup>. Diderot claims that despite the complex argumentation, the necessity of this internal faculty is not demonstrated, rather «they only manage to demonstrate that there is something dark and impenetrable in the pleasure originating from the beautiful»<sup>25</sup>. Diderot proceeds to examine the work of Father Yves-Marie André, Abbott Charles Batteux, and Lord Shaftesbury, with Father Andre lauded as having best approached the problem despite the ultimate insufficiency of his definition, as with all the others, their various criteria failing to be truly universal. As Colas Duflo explains, Diderot provides this thorough account of the most important recent theories of beauty «in order to get rid of the classic definitions» by finding «a genetic explanation in our native faculties»<sup>26</sup>.

Diderot proposes his own definition, aimed at overcoming the shortcomings of those he has described. He wants to define beauty with certainty, clarity and universality, meaning it can be applied to every instantiation of that which is deemed to be beautiful – a truly reasonable definition. He develops Hutcheson's notion of an aesthetic faculty, arguing that this faculty is a result of our sensibility: our minds' attempts to compare, combine and distinguish sense perception leads to «abstract notions of order, proportion, or rapports, and harmony»<sup>27</sup>. As so many discrete things are understood as beautiful, any definition cannot be one

<sup>22</sup> D. Diderot, *Beau. The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project*, N. Hoyt and T. Cassirer (trans), Ann Arbor 2003. Originally published as *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 2, Paris 1752, pp. 169-181.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> F. Hutcheson, and P. Kivy, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, The Hague 1973, p. 24.

<sup>25</sup> Diderot, *Beau*.

<sup>26</sup> C. Duflo. *Diderot Philosophe*, Paris 2003, p. 291.

<sup>27</sup> Diderot, *Beau*.

of those that constitutes the difference of these things, rather it must be common to them all if it is to be a basis for beauty generally. Consequently, Diderot selects «rapports» as the only notion sufficient to beauty: «I then call beautiful outside of myself, that which contains in itself what can awaken in my understanding the idea of rapports»<sup>28</sup>. Diderot clarifies that the ability to determine the exact qualities of the rapports is not necessary to determine the beautiful. Rather it is sufficient that one is able to sense that the object in question harbours rapports: «It is this indetermination of these rapports, the ease with which one can grasp them, and the pleasure that accompanies their perception, which led people to imagine that the beautiful might be more an affair of judgement than of reason»<sup>29</sup>. Thus Diderot can argue that apprehension of the beautiful is the sensitivity to the rapport of the composite parts of an object.

Diderot claims his concept of rapports in beauty to be a truly universal definition: «it is so general, that it proves difficult that something should not fall under its influence»<sup>30</sup>. Further, it is consistent throughout history and in different societies; his definition will «cover all beings, at any given time, for all men, at any given place». He attempts to preempt objections that there is a variety of opinions on what is beautiful in specific instances with the introduction of twelve diversities of judgement. These are mostly aspects of an individual's context, such as subjective experiential idiosyncrasies, termed «accidental ideas». This might be a personal negative experience associated with the beautiful object, leading to its beauty to be incorrectly depreciated. Notwithstanding these diversities, Diderot is assured that «the principle is no less constant,» and that the sensible apprehension of rapports is the universal condition for the discernment of the beautiful – in Duflo's words: «the perception of beauty according to Diderot is always a perception of rapports»<sup>31</sup>.

Despite Diderot's emphasis on the sensible in the perception of rapports, his definition ultimately centres the rational mind as the faculty making those rapports evident in its organisation of perception. Therefore, the notion of «rapport» connects the understanding and the senses by bringing sensibility into the intellect: «even though a rapport resides only in our understanding, it still has its basis in things, via perception». That «dark and impenetrable» faculty is laid out in the light of reason by Diderot. In his closing remarks, he indicates the central place of rationality in his system for determining what the beautiful is: «There might not be two men on the face of the earth that see exactly the same rapports in the same object, and who judge it beautiful to the same degree: but if there were a man who would fail to make out any rapport of any kind, he would be perfectly stupid»<sup>32</sup>. Appreciation of the beautiful is therefore indissolubly tied to the rational faculties and his claims of universality for his definition are wholly

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Duflo, *Diderot Philosophe*, p. 102.

<sup>32</sup> Diderot, *Beau.*

contingent on that connection. Thus, as with *Art*, this article valorises empirical sensibility, but within the context of the primacy of the intellect. Significantly, this «analysis makes it possible to get rid of a first theological reference» and makes the operations of aesthetics quite explicable<sup>33</sup>. Both articles seemingly accord with Bacon's emphasis on empirical experience and indicate Diderot's continuity with the English philosopher. However, this continuity is not the whole picture and where Diderot diverges from Bacon reveals a deficiency in his aesthetics as presented in the *Encyclopédie* – a deficiency for which he tries to compensate elsewhere.

### 2.3 Diderot and Bacon

Diderot himself claims to have «taught my fellow citizens to read chancellor Bacon» and worries that his works are «too far above the average reach of the human mind»<sup>34</sup>. The undeniable esteem in which Bacon is held by Diderot and the “Baconism” of some of his work meant that from the initial publication of the article on *Art*, there were rumours around its authenticity. The critics of the *Encyclopédie* «made the most of what he himself told them, and tried at once to spread the belief that his article on "Art", [...] was copied verbatim from Bacon»<sup>35</sup>. Beyond the content of the individual articles penned by Diderot, the epistemic systematisation that directed the *Encyclopédie*'s form came under similar scrutiny. Guillaume François Berthier, a Jesuit and editor of the *Journal de Trévoux*, ironically claimed to share in D'Alembert's and Diderot's admiration for Bacon. He suggested printing their taxonomy of the division of knowledge with that from Bacon's *De Augmentis Scientiarum*, reproducing them side by side «so that readers could compare them. The implication, plainly, was that the Encyclopedic had plagiarised it»<sup>36</sup>. Thus, in the midst of claims of intellectual appropriation, the contention that Diderot notably diverges from Bacon may well have been strange to his contemporaneous readers. However, it is specifically those areas in which this divergence is evident that are most interesting.

Twentieth century scholarship challenged the simplistic tracing of ideas from Bacon to Diderot. Herbert Dieckmann argues that despite many shared features of their thought, these are ultimately limited and an analysis of “influence” is unhelpful in teasing out the various affinities and contrasts between them. He claims «Diderot apparently contented himself with a rather cursory reading of Bacon. It is doubtful whether he ever came to a clear understanding of Bacon's philosophy as a complete system of ideas»<sup>37</sup>. For Dieckmann, Diderot

<sup>33</sup> Duflo, *Diderot Philosophe*, p. 352

<sup>34</sup> D. Diderot. *Encyclopedia. The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project*, P. Stewart (trans), Ann Arbor 2002. Originally published as *Encyclopédie, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 5, Paris 1755, pp. 635-648.

<sup>35</sup> R. Cru, *Diderot as a Disciple of English Thought*, New York 1913, p. 245.

<sup>36</sup> P. Furbank, *Diderot: A Critical Biography*, New York 1992, p. 75.

<sup>37</sup> H. Dieckmann, *The Influence of Francis Bacon on Diderot's Interprétation de la nature*, «The Romanic Review», 34, 1943, p. 327.

was able to appeal to Bacon as an historical authority on the progress of science without adopting his thought wholesale. Thus, even though the *Encyclopédistes'* consistent veneration of Bacon means that «at first sight the influence seems always to be very definite, [...] upon closer investigation it fades and becomes more and more vague»<sup>38</sup>. This vagueness is present even where Bacon's influence seems most established.

Primarily, their taxonomy of human knowledge contains some vital distinctions, though D'Alembert is explicit in acknowledging the prototypical role of Bacon's version. The *Encyclopédistes'* diagram entitled *Système Figuré des Connaissances Humaines* reproduces the tripartite division of Bacon's own diagram, *The Emanation of the Sciences*, into Memory/History, Reason/Philosophy, and Imagination/Poetry. However, Bacon's diagram contains an addition external to these three indicating the impossibility of subsuming it to any of the faculties of knowledge – «Inspired Divinity». For Bacon, this theologically informed element cannot be classified according to the categories of human knowledge, but indicates something extrinsic to them. Bacon wants to designate a space in his system for something *other*, that is to say, something that may not be explicable according to history, philosophy or poetry, but which might connect to any of them. Contrary to this, Diderot's categories are altered in the *Système*, which treats «revealed religion as a mere branch of *philosophy*»<sup>39</sup>. This decision and the notoriety it acquired are well known in the history of the *Encyclopédie*. Not only does it subordinate the revelation of the divine, it divides the other faculties from this revelation. For Bacon, a refusal to categorise divine inspiration into his system is the only legitimate account of the structure of knowledge. He would therefore consider its limitation to a subsection of philosophy a fundamental error. This undermines the idea that the *Encyclopédistes* are the philosophical heirs to Bacon. Rather, they are critics of his organisation of knowledge and seek to produce a corrective to Bacon's theological sensibility.

This disjuncture between Bacon and Diderot is revealing of a particular vulnerability in his encyclopaedic aesthetics. As Diderot disallows anything external to his system of knowledge, the possibility of the emergence of something different from that systematisation is radically limited. His article on *Art*, with its call for the efficient and directed development of mechanisation, aligns Diderot with the dominative enlightenment project criticised by Adorno and Horkheimer. In accordance with general trends in the enlightenment, in Diderot's work, «thought is reified as an autonomous, automatic process, aping the machine it has itself produced»<sup>40</sup>. Everything must be ultimately explicable according to the categories he has outlined, and thus must, in a sense, be always already known. With this limitation, Diderot's account of aesthetics presented in *Art* and *Beau* fails to consider originality as a significant operation in aesthetic production, beyond empirical experimentation. Bacon's provision for inspiration,

<sup>38</sup> *Ibid.* 330.

<sup>39</sup> Furbank, *Diderot*, p. 36.

<sup>40</sup> Horkheimer and Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p. 19.

while encoded in a specifically Christian formulation, allows for something external to knowledge to manifest within knowledge – something that is not reducible to rationally determined categories and so also remains inexplicable in Bacon's account. Bacon links his category of inspiration directly to originality in *De Augmentis Scientiarum*. Here he suggests that the novelty and difference of inspiration would cause it to be rejected; that which is not cognisable through the lens of prevailing thought will be considered meaningless unless presented through analogy. Thus Bacon suggests that «as hieroglyphics were before letters; so parables were before arguments»<sup>41</sup>. His notion of parabolic priority contends with the possibility that not everything can be discursively delimited. It is precisely at the point that the discursive is insufficient that aesthetics takes a central role, conveying the original, the strange, the *other*.

In accordance with his divergence from Bacon, Diderot's portrayal of the development of art and the judgement of beauty fails to make any such contention, treating its subject as though every aspect could be expressed in rational postulates. Diderot's aesthetics, as presented in the *Encyclopedie*, already has all the answers and so forecloses on the theoretical possibility of artistic innovation in such a way that Diderot himself realised its insufficiency. Stengers suggests that «the stake for Diderot is that science does not become a new temple»<sup>42</sup>. Diderot is sufficiently self-aware to recognise that such a denial of innovation can only result in a diminished account of both art and subjectivity. Outside the *Encyclopedie* Diderot tried to work through this problem and, in these writings, the figure of the genius emerges as the vector of originality. However, this is not as unambiguous as the encyclopaedic writings, but on the contrary seems beset by inconsistencies and contradictions. This is the other side of Diderot's aesthetic thought, a more troubled and enigmatic side that wrestles to fill the lacunas left by the *Encyclopedie*.

### 3. The Vicissitudes of Genius

Diderot is clearly anxious over the place of reason in his thought and through his considerations impelled by these anxieties, he anticipates many of the later criticisms that will be directed at the French enlighteners. He embraces Bacon's preference for the analogical and parabolic with regard to aesthetics, choosing to explore certain ideas through a fictional dialogue rather than the philosophical prose familiar in his encyclopaedic articles. This dialogue, *Rameau's Nephew*, is concerned with reason's relation to unreason, ambiguities of morality, and the place of genius. Genius becomes a highly contentious category for Diderot, oscillating between a scientifically explicable phenomena and something more mysterious. Nowhere are these vacillations more evident than in *Rameau's Nephew*, a text that centres uncertainty both in the disagreements

<sup>41</sup> E.S., I, 520 [*De Augmentis Scientiarum*]

<sup>42</sup> Stengers, *Diderot's egg*, p. 10

of its two main characters and internal to the characters themselves. It was first published in 1805 and seems to have been almost entirely unknown prior<sup>43</sup>. However, it became quite influential and is considered a central work of the French enlightenment with its impact tangible in Goethe and Hegel. Yet, it is a work that demonstrates a consternation over the efficacy of the enlightenment, posing difficult questions without providing resolutions.

It is in *Rameau's Nephew* that Diderot's epistemological separation from Bacon comes to a head and Diderot can reflexively problematise his own conceptualisations of knowledge. In this way, he begins to return to Bacon's perspective, though *Rameau's Nephew* leaves nothing so clear-cut or systematically presented as Bacon would have it. Bacon's metaphor of the division of waters is clarifying for understanding his taxonomy of knowledge: «Knowledge is like waters; some waters descend from the Heavens, some spring from the Earth [...] For all knowledge proceeds from a twofold information; either from divine inspiration, or from external sense»<sup>44</sup>. Such a conception of knowledge centres its ultimate unity and shared source, whilst maintaining the significance of its diversity. Bacon's philosophical taxonomy of knowledge is therefore also necessarily theological at every point, demonstrated by his addressing divine inspiration in the last book of *De Augmentis Scientiarum*. Diderot on the other hand does not think in such theological terms. His taxonomic sub-categorisation of revelation as an aspect of reason means that though his divisions align with Bacon's for the most part, they are far more disjunctive. Theologian Nicholas Lash comments that Diderot's deliberate dissociation of argument and reason from memory and experience «sets reason's quest, the quest for ordering and ordered sanity or wisdom, freewheeling in the void»<sup>45</sup>. Lash notes that this may have been embraced by Diderot as a freeing potentiality, yet the void also introduces a disquieting sense of arbitrariness. It is this disquiet that is explored in *Rameau's Nephew*.

### 3.1 *Rameau's Nephew*

Diderot's text takes the form of a dialogue between Moi, a philosopher and advocate of enlightenment ideals, and Lui, an anarchic and talented vagrant and the titular nephew. As the dialogue progresses, the reason of Moi is tested by the provocations of Lui and «reason, order, the enlightened mind, thus senses itself vulnerable to disorder, chaos, madness»<sup>46</sup>. The dialogue cultivates an overall impression of the essential fragility of reason. This is not a philosophical dialogue cast in the mould of Plato. Rather, Blanca Missé terms it an «aporetic text,» explaining that «it does not lead to a philosophical thesis» and «nor is such

<sup>43</sup> D. Diderot, M. Mauldon, and N. Cronk. *Rameau's Nephew*, Oxford 2006, p. vii.

<sup>44</sup> Bacon, *Of the Advancement and Proficiency of Learning*, p. 131.

<sup>45</sup> N. Lash. *Reason, Fools and Rameau's Nephew*, «New Blackfriars», 896, 1995, p. 371.

<sup>46</sup> *Ibid.*

a conclusion expected from the reader»<sup>47</sup>. The text does not argue for a particular theory over another and so it would be a significant error to simply associate the character of Moi with Diderot and treat Lui as a hypothetical intellectual sparring partner. The fact that Diderot is referred to in the third person also indicates the author's desire for dissociation from either character within the text itself<sup>48</sup>. The theme of wisdom's relation to foolishness that the two characters personify is established from the outset with Moi admitting that «if one may be both a wit and a fine chess player like Legal, one may also be a fine chess player and an idiot [sot] like Foubert and Mayot»<sup>49</sup>. Over the course of the dialogue, a broad range of topics are addressed and disputed, but the primary concern throughout is this relation of wisdom and foolishness, reason and unreason.

In a key passage at which this tension is most explicit, Lui proclaims that «in high society there's no better role to play than that of fool»<sup>50</sup>. His foolishness is utterly self-conscious and the knowingness of his attitude begins to suggest an inversion. Lui brings the obverse of Moi's reason to bear, intimating their equivalence in his suggestion that as a fool is always a fool for another, he is «perhaps yours at this moment – or you, perhaps, are mine»<sup>51</sup>. The philosopher's self-assuredness in his own reason is tacitly intimated to be his folly, his certainty blinding him to the role he plays. Lash also picks up on the significance of this passage, noting that «the nephew knows (it seems) that he is a fool. But, knowing that, he's wise»<sup>52</sup>. There is a clear Socratic theme that permeates much of the text with a revelatory function of the fool that divulges the truth and upturns social norms: «He shocks us, he stirs us up; he forces us to praise or blame; he brings out the truth; he identifies honourable men and unmasks scoundrels»<sup>53</sup>. Diderot can be read as comprehending that the whole epistemic premise of the *Encyclopédie* is insufficient – there is always the need for something other, something from outside of its own system, the metaphorical «grain of yeast that ferments»<sup>54</sup>. But within the thoroughgoing rationality of the enlightenment, this catalytic agent must correspond to madness.

The exploration of genius in *Rameau's Nephew* always maintains this hint of irrationality, even Moi admits that «you can't have a great mind without a little madness»<sup>55</sup>. Lui is ostensibly written as a kind of genius in the dialogue. This is evident from both the irrational tone to his speech and its clearly aesthetic element. Lui is a talent in music and mime; there are relatively long excursions from the dialogue that are given over to evocative descriptions of Lui's

<sup>47</sup> B. Missé. *Rameau's Nephew as an Essay-Form*, «Romance Studies», 36(4), 2018, pp. 151-166: 153

<sup>48</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, 47.

<sup>49</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, 3.

<sup>50</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, 50.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Lash, *Reason, Fools and Rameau's Nephew*, p. 372.

<sup>53</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 4.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 8.

performances. In these, Diderot plays with the tensions inherent to discursivity, the linguistic representation of that which cannot be reduced to language. It is the suggestiveness and vivacity with which these scenes are described that gives them their power, yet they necessarily fall short of that which they try to capture. In the dialogue, the purpose of these scenes seems more to be to convey Lui's genius and talent to the reader. Lui embodies the irrationality of the natural world, that which is not subsumed to the rational understanding of the philosophers, as Lui himself claims: «Geniuses read little, do a lot, and create themselves [...] It's nature that teaches those exceptional men»<sup>56</sup>. Despite Diderot's articles *Art* and *Beau* giving priority to nature, his dialogue hints at something else; the autogenic artist, not bound by rational systems.

The clear demarcation between reason and folly between the two characters is not as neat as it at first appears. Lui is inconsistent in his principles, at times jealous of Moi's talents in his desire for recognition as a genius, whilst denigrating the attributes of the genius<sup>57</sup>. Moi on the other hand seems to undermine his own philosophical detachment from the outset, referring to his thoughts as whores<sup>58</sup>. Beyond the strictly theoretical or intellectual, Moi engages in the activity of thinking sensually. Further, his thought has no loyalty to the principles of the enlightenment, but is taken in multiple directions - he is, as it were, not married to his rationalism. This attitude of Moi seems quite reflective of Diderot's own, demonstrated by his authoring the dialogue. He is not as committed to the enlightenment as his encyclopaedic articles suggest, but is instead "seduced" by his thoughts, taken where they will lead him, to ideas of genius and madness. This imagery is revealing of the political content of Diderot's thought with its use of gendered derogation. The thought that tempts away from rationalism is aligned with the feminine, allowing Diderot to restate a patriarchal normativity while at the same time acknowledging his own partiality for such allures<sup>59</sup>. «*Catins*» is thus an accurate image for Diderot's thought, oppositional to his rationalist commitments and with an unacknowledged political content. With this oppositional form, the whole dialogue takes on a distinctly dialectical quality - the significance of its reference in Hegel's *Phenomenology of Spirit* is clear in its gendered presentations of a «negative attitude to that 'other'»<sup>60</sup>. In this dialectical form, the central issue of the dialogue is made evident, namely that wisdom is delimited by its other, by foolishness. The wisdom and reason of

<sup>56</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 43.

<sup>57</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 77 and 7.

<sup>58</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, 3. The line is translated as «In my case, my thoughts are my little flirts». But «flirts» diminishes the bluntness of the original «*catins*». Diderot's proclivity to obscenity is also evident in his 1748 novel *Les Bijoux Indiscrets*.

<sup>59</sup> Diderot's exact relation to sexism is another site of indeterminacy. As such, it is oversimplifying to identify a patriarchal tendency in his thought without also indicating that elsewhere he bemoans the cruelty of civil law towards women and the seemingly universal treatment of women as «childish fools». See *Sur les Femmes* in D. Diderot. *Oeuvres Complètes*, J. Assézat (ed), Paris 1875, II, p. 260.

<sup>60</sup> G. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, Oxford 2013, p. 332

the philosopher Moi does not carry the day against the inspirations, agitations and temptations of Lui. If anything, Moi is shamed, his certainty shown to be misplaced and his ideas unoriginal.

Lash stipulates that the «fool's genius, lacking all complacency, has something of the character of a De Profundis»<sup>61</sup>. There is a genuine spiritual depth to Diderot's character with his inversion of Solomon's wisdom and his spurning of sense<sup>62</sup>. In line with Bacon's inspiration, Diderot has concerns about his own systematisation of knowledge and uses his dialogue to explore such doubts. Within this uncertainty, the figure of the genius becomes a central concern, provisionally apparent in the figure of Lui.

### 3.2 Genius

In her study of the idea of genius in French literature, Ann Jefferson argues that in the work of Diderot, genius is particularised and conflated with those individuals who evince the «resistance to rules and convention»<sup>63</sup>. As Diderot has his *philosophe* character, Moi, voice: «geniuses are usually odd»<sup>64</sup>. Though genius is individualised for Diderot, he doesn't isolate a privileged medium for its expression. In the short unpublished fragment entitled *Sur le Génie*, he claims that those designated geniuses may be «poets, philosophers, painters, orators, musicians». However, he goes on to admit «I do not know what particular quality of soul, secret, indefinable, without which nothing very great and beautiful can be performed»<sup>65</sup>. Genius is the necessary condition for beautiful aesthetic production, yet this cannot be exactly determined. It is «a human factor to which [...] Diderot hesitates to assign a name»<sup>66</sup>. He goes through an extensive list, denying variously that genius can be defined as imagination, judgement, spirit/mind [*esprit*], heat, sensitivity, and taste. He settles for accounting for genius as «a certain constitution of the humours» and «the observant spirit» [*l'esprit observateur*] but denies that anyone has a precise notion of exactly what this means. This idea of observation aligns with Jean-François de Saint-Lambert's explanation of the same; the observations of the genius are much richer and deeper than those not endowed with genius<sup>67</sup>. Diderot identifies it as a type of «*esprit prophétique*»<sup>68</sup>. Prophecy seems diametrically opposed to observation in temporal terms, but Diekmann explains this faculty might only be explained by its «penetrating more and more into the true and real essence of the object

<sup>61</sup> Hegel, *Phenomenology of Spirit*, p. 374.

<sup>62</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 32 and 67.

<sup>63</sup> A. Jefferson, *Genius in France*, Princeton 2015, p. 41.

<sup>64</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 8.

<sup>65</sup> Diderot, *Œuvres*, IV, p. 26

<sup>66</sup> Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, p. 712.

<sup>67</sup> Saint-Lambert was the likely author of the *Encyclopédie* article on the topic of genius, entitled *Génie*. See: J. Saint-Lambert (ascribed), *Genius*, in *The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project*, Ann Arbor 2007.

<sup>68</sup> Saint-Lambert (ascribed), *Genius*, p. 27.

observed,» distinguishing it from mundane empirical observation and taking on a prophetic character in the veracity of its observation of the object<sup>69</sup>.

The loose definition of genius as an observant or prophetic spirit establishes Diderot's conviction that genius is not something to be acquired, but arises naturally. However, this is not the same notion of the naturally endowed, fully-formed genius as expounded by earlier English literary critics such as Joseph Addison or Edward Young. For Diderot, the capacity for observation means that the genius «learns, he expands without studying»<sup>70</sup>. In this sense the genius is able to develop themselves, they are not born complete, but refine their genius through their penetrating observation of the natural world. This idea is echoed in *Rameau's Nephew*, with Lui's claim «Geniuses [...] create themselves»<sup>71</sup>.

For Diderot, it is this incredible insight into the object of examination that causes the recourse to spiritual language. However, this language is only ever figurative for Diderot and he would consider it a mistake to understand it as genuinely supernatural. He pertinently uses the example of Socrates to make his point, acknowledging that Socrates was clearly endowed with genius. Socrates' ability in the observation of his peers allowed him to «prophesy,» which is to say, to make accurate predictions regarding their futures. In the same way, the modern genius has «seen nature so often and so closely in its operations, that they can guess with enough precision what course it will take»<sup>72</sup>. Genius therefore, appears modelled on the empirical method – through repeated and careful observation, accurate predictions can be made consistently. This gives something of a scientific framework by which genius can be conceptualised as not necessarily in contradiction with the rationalising impulse of the enlightenment. It even seems congruent with Diderot's *Encyclopédie* writings on aesthetics, grounded in rationality and empirical observation. Further, in the Salons, Diderot writes of universal reason as «the origin of genius» and something that resides «deep in the heart of man»<sup>73</sup>. Though it makes use of an almost mystical language, the definition of genius is centred on natural observation and has no recourse to superstition. He instructs those who possess the propensity for observation «to look within himself to recognise distinctly what it is; substitute the familiar demon [*démon familier*] for intelligible and clear notions, and develop them for the benefit of others»<sup>74</sup>. However, despite this account of how the genius might conform to rationality, in the same text he seems to acknowledge the irrational content of the concept of genius. He writes of «this habit of unreason that is found to a surprising degree in those who have acquired or who derive from nature the genius of experimental physics»<sup>75</sup>. For Diekmann, this self-contradiction within

<sup>69</sup> Dieckmann. *Diderot's Conception of Genius*, p. 172.

<sup>70</sup> Diderot, *Œuvres*, IV, p. 27.

<sup>71</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 43.

<sup>72</sup> Diderot, *Œuvres*, IV, p. 24

<sup>73</sup> Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, p. 11 and *Salon de 1767*, in Diderot, *Œuvres*, VII, p. 258.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Salon de 1767*, p. 25

the same short text is indicative of Diderot's broader thoughts on the topic<sup>76</sup>. His attempt to rationalise genius simply leaves him faced with the irrational elements of the concept that cannot be subsumed.

### 3.3 Aesthetic Contradictions

These irrational elements are particularly evident in aesthetics. For Diderot, writing in his *Réfutation*, «the sublime, whether in painting, or in poetry, or in eloquence, does not always arise from the exact description of phenomena»<sup>77</sup>. Aesthetic production is not reducible to an exactitude of observation and reproduction, but there is something more going on, something the genius imparts to the work that is not already present in nature. This addition, Diderot contends, is «the emotion that the spectator genius will have experienced»<sup>78</sup>. The artwork communicates the heightened state of emotional sensitivity to its viewer – they are transported by seeing the world as it is seen and felt by the genius. This turn to feeling introduces that which cannot be simplified by rational categories, nor accounted for through observation alone. It is wholly particular and fundamentally non-rational. Diekmann helpfully summarises: «The belief in a general, universal reason as the source of all knowledge and of art renders impossible, I believe, the understanding of the genius»<sup>79</sup>. If Diderot wants to maintain the extraordinary quality of genius, particularly in the philosophy of aesthetics, it cannot be bound by rationality without losing its extraordinariness.

As Diderot's centring of feeling establishes the necessity of particularity over generality, he also introduces the necessity of originality as absolute particularity. «The genius feels; but he does not imitate»<sup>80</sup>. Because the genius does not simply reproduce nature, but introduces something idiosyncratic in their production, this something must be wholly new. If it were the imitation of a previous work, it would no longer be the work of genius. This is a major theme in *Rameau's Nephew*, in which «they break with that tedious uniformity which our education, our social conventions, and our customary properties have produced»<sup>81</sup>. This originality goes beyond the call for experimentation outlined in the article on *Art* in that the genius is not led by nature and does not proceed along a rationally guided course. Originality therefore indicates the inadequacy of tradition for the genius, but also points to the possibility of precipitating change through its reception.

In a 1762 letter to Sophie Volland, Diderot claims to «have always been the apologist of strong passions». He continues, writing, «the arts of genius are born and die with them; it is they who make the villain, and the enthusiast who

<sup>76</sup> Dieckmann, *Diderot's Conception of Genius*, p. 173.

<sup>77</sup> Diderot, *Œuvres*, II, p. 330.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Dieckmann, *Diderot's Conception of Genius*, p. 175.

<sup>80</sup> Diderot, *Œuvres*, VII, p. 340.

<sup>81</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 43.

paints him with his true colours»<sup>82</sup>. The place of feeling is vital for Diderot's understanding of the production of art and so it is the passionate elements that make art what it is, give it its sublimity and raise it above mere representation. However, this is not assessed as unilaterally positive. There remain other tendencies in Diderot, in which the genius and its coextensive passions are thought of as a pathological condition. This conception demonstrates that in Diderot, the place of genius recalls both the classical ideas of a super-human endowment and as the madness and frenzy «venerated only by people plainly out of their wits»<sup>83</sup>. Genius is thus an abnormality or malformity in the individual, while also indicating a person of great ability.

It is helpful to recall Diderot's tentative definition of genius to examine the idea of it as a malformation: along with the observant spirit, Diderot named «a certain constitution of the humours» as a necessary quality of genius<sup>84</sup>. The notion of genius as entailing an almost chronic obsessiveness builds on the ideas of Abbé Dubos, who suggests that genius is due to «a happy arrangement of the organs of the brain»<sup>85</sup>. Jefferson argues this tendency to a pathological conception of genius arises from Aristotle's idea of those with outstanding ability as afflicted with melancholy. Melancholy is understood via the thinking of the humours to be an admixture of hot and cold, an oscillating temperament between the extremes of heat (indeed, Diderot often speaks of the *heat* of the genius when speaking of their passions). Aristotle praises the superiority of moderation against these excesses, though this moderation still entails «mixture, variety, and instability, rather than purity» in the outstanding individual<sup>86</sup>. The pathological connotation of genius in Diderot, understood as a self-defeating imbalance that leads to eccentricity, acts as a moderating impulse in the discussions of genius. A necessary moderation in the perpetual fluctuation that genius entails and which is reflected in Diderot's writings.

Again, this notion of genius as a mental aberration is a clear theme in *Rameau's Nephew*. The titular Rameau is widely believed to be a composer of some genius, yet this talent for composition results in a complete inability in other, quite ordinary areas of life. His nephew, Lui, complains that a genius is «good for one thing only. Other than that, nothing»<sup>87</sup>. The passions incurred by genius are thought to come at the cost of a more general aptitude. Given Diderot's consistent incongruity in the discussions of genius thus far, it is no surprise that on this topic he continually contradicts himself. For Diderot, ideas of expression, taste, observation and passion are all associated via the figure of the genius. In each regard, the irrational elements that set genius apart are purified of their theological impedimenta and relegated to the domain of the psyche - that

<sup>82</sup> Diderot, *Œuvres*, XIX, p. 87.

<sup>83</sup> Dieckmann, *Diderot's Conception of Genius*, p. 168.

<sup>84</sup> Diderot, *Œuvres*, IV, p. 26.

<sup>85</sup> Quoted in Jefferson, *Genius in France*, p. 21.

<sup>86</sup> Diderot, *Œuvres*, IV, p. 10.

<sup>87</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 43.

might anachronistically be labelled the unconscious. Despite his attempt to deal with the genius in this manner, «as his mind is open to the unmistakable quality of greatness, he is recurrently brought back to a conviction of the irrational origin and the irreducibility of the genius»<sup>88</sup>. The contradictory characteristics of his engagement with the topic culminate in a rather self-conscious interrogation of genius in *Rameau's Nephew*.

In the text, the character of Lui contends that he is not a genius and even disparages the notion, saying «men of genius are detestable»<sup>89</sup>. However, he proceeds to agree that those who so hate genius tend to consider themselves to be one. As is the theme for much of the dialogue, there is an instability and equivocation surrounding Lui. His inconsistency is perhaps performing the irreducibility of his genius to any stable proposition. Furbank analyses this: «he cannot possibly rest in that proposition, any more than in any other proposition, and will move on – the hope that leads him on in this case being, perhaps, that frankness on this scale may actually amount to genius»<sup>90</sup>. Lui, therefore, serves to perform the attributes of genius in various ways, including «a gift for mimesis, sensibility, originality, imagination, inspiration, indifference to laws and convention, exclusive focus on a single preoccupation, ethical merit, a tendency toward extremes, an aversion to mediocrity, an association with insanity, and a basis in innate character»<sup>91</sup>. However, he never discursively affirms his status as a genius, leaving the question perpetually open. This is in contradistinction to the limply philosophical approach of Moi. Thus genius is not theorised as such, nor simply celebrated in the dialogue but on the one hand, performed and on the other, debated.

Lui's talented mimesis and performance is recounted by Moi:

He was a woman swooning with grief; a wretch overcome with despair; a temple rising up from the ground; birds falling silent at sunset; rivers murmuring their way through cool solitudes or cascading down from high mountains; a storm; a tempest, the moans of the dying mingling with the whistling of the wind and the crashing of the thunder; night, with its darkness; shadows and silence – for sound can portray silence itself<sup>92</sup>.

This certainly seems to embody the animation of matter and mimesis as the qualities of genius established in Saint-Lambert's article. They convey a sense of particularly sensitive observation which is deployed in Lui's performance and «the observer has his attention directed to the experience of the man of genius»<sup>93</sup>. The genius requires its other, the non-genius to be able to recognise it and designate it as such, it cannot proclaim the title for itself. For Diderot then,

<sup>88</sup> Dieckmann, *Diderot's Conception of Genius*, p. 182.

<sup>89</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 8.

<sup>90</sup> Furbank, *Diderot*, p. 249.

<sup>91</sup> Jefferson, *Genius in France*, p. 39.

<sup>92</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 69.

<sup>93</sup> Jefferson, *Genius in France*, p. 43.

it is the experience of the genius, or their productions that are philosophically interesting. The possibility of designating one a genius when the genius does not abide by aesthetic norms or can conform to rational postulates becomes a site of tension. Is Lui a genius or not? Lui demonstrates many of the traits of genius but Moi is not convinced. The knowability is a problem for the observer, not those being observed, as Lui questions plainly: «are virtue and philosophy suited to everybody<sup>94</sup>?» He must reduce all abstractions down to their concrete particulars, «all else is vanity»<sup>95</sup>. The conceptual problem of genius is thus challenged fundamentally; is it possible to have a theory of genius when genius is by definition anathema to the theoretical? This recentres the aesthetic and individual experience as the primary locus of engagement with the genius, a clear break from the universal approach taken in the *Encyclopédie*.

The central tension in Diderot's thought is thus reflexively performed in *Rameau's Nephew*, performed but not settled. Genius itself is taken to be in conflict with the intellect as a whole, constantly evading its categories and rationalisations, introducing difference and catalysing change. Diderot, along with his genuine commitments to the universality of reason and its communicability, wants to side with genius and its errors. In a reference to Socrates, he writes «Beware of people whose pockets are filled with intellect [*esprit*], and who scatter it about at every pretext. They have no daemon [*démon*]. They are not sad, gloomy, melancholic or silent. They are never clumsy or foolish<sup>96</sup>». For Diderot, aesthetic production entails a need for foolishness and error for the sake of originality and sublimity. These qualities are indicative of those who possess the demon, which is the Socratic genius. This formulation also recalls Aristotelian melancholia as the prerequisite for exemplarity in that a certain irregularity or distortion of the intellect allows for genius' ability.

For Diderot, the inclusion of an idea of genius and the appreciation of the original and extraordinary in art leads to a certain kind of incoherence. It is not possible to establish a system on the basis of that which refuses systematicity. Genius must be odd and deviate from the norm; art must be new and not reducible to the models of that which preceded it. Thus, this part of Diderot's thought, as it emerges in unpublished fictional works, fragments and letters, is itself not fully consistent, but performs the aesthetic contradictions as much as it discusses them. Chouillet even expresses disappointment that Diderot did not take his thought «even further in the direction of separation and contradiction, in that region of the mind where extremes, pushed to the limit, come together<sup>97</sup>». To return, finally, to Bacon's metaphor of the waters of knowledge, Diderot must concede that knowledge is not as univocal or congruous as he argues

<sup>94</sup> Diderot, *Rameau's Nephew*, p. 32.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> D. Diderot, *Salon de 1765*, in J. Seznec and J. Adhémar (eds). *Diderot, Salons*. Oxford 1957-1967, II, p. 71.

The «daemon» here is a reference to Socrates' genius as it is presented in Plato's writings.

<sup>97</sup> Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, p. 323.

elsewhere. Further, his aesthetic writings show Bacon's taxonomy to be too rigid for the vicissitudes of genius, despite its incorporation of the inspired and the unknown. The bifurcation of knowledge in Bacon is not sufficient to the contradictory elements inherent to the notion of genius as presented by Diderot. In this way, Diderot draws closer to the philosophy of Bacon while also revealing its inadequacy when it comes to questions of aesthetic production and interpretation. Bacon, as the enlightenment exemplar, is found wanting.

#### 4. Conclusion

The analysis of Diderot's writings on aesthetics demonstrates a fundamental contradiction inherent to his aesthetic thought when taken as a whole. The Diderot of the *Encyclopédie* wants to affirm that art is rationally explicable yet the Diderot that is interested in ideas of genius cannot make such an affirmation. The encyclopaedic side is intent on producing a theory of aesthetics that encompasses everything – that can be truly universal – while ensuring it remains coherent with the system knowledge outlined in the *Encyclopédie*. Further, this part of Diderot's writings have a specific approach to communication. In his encyclopaedic writings, he advocates a universal communicability and attempts to instantiate it through writing with the utmost clarity in his expository form. His articles *Art* and *Beau* demonstrate that he wants to minimise the interpretive work left to the reader, leaving nothing vague. He even explicitly argues for the necessity of a logically coherent vocabulary with which to approach the topic. Diderot's argument in these articles entail a distinctive directedness to a rationalised notion of perfection, primarily through developing an increasing productive efficiency or technological aptitude. Presumably his own articles are to be considered a part of this teleological process. His rationally deduced categories of «rapports» fits exactly with this communicative progressive approach; it is determined by a criteria of universality and clarity, theoretically applicable and recognisable to every subject.

Diderot's systematic and logical approach to aesthetics leaves the possibility of originality at stake. The question of whether art can be anything *other* than what is already understood is not answered by his characteristically meticulous articles. Indeed, how one might even approach a topic not yet congruent with rationality is a question unanswerable under the rubric of normative communicability. Therefore, with Diderot's awareness of the limitations of discursivity in the encyclopaedic form, the question of communication and the written form itself becomes the focus of his concern. With this, uncertainty becomes unavoidable, despite the attempts at certainty in the encyclopaedic articles; universality and clarity have diminished assurance when the categories themselves are in question. Therefore, in his engagement with these difficult questions, Diderot recognises the necessity for a different kind of communicability, a written mode that might convey something extra-rational which endows art with its distinctiveness,

originality and exceptionality. For Diderot, fiction, the dialogue and the fragment are forms that he takes up in pursuit of this alternative approach.

Chouillet claims «it is astonishing that critics are in general so little sensitive to this aspect of his aesthetics, they judge it a priori unassimilable or disconcerting»<sup>98</sup>. However, the unassimilable nature of Diderot's aesthetics is exactly the point. Recognising the breadth of Diderot's engagement with aesthetics reveals his thought to be full of contradictions. *Rameau's Nephew* and other texts disrupt easy readings of the encyclopaedic writings as representative of Diderot's thought on the subject. In emphasising particular juxtapositions, the divisions in Diderot's work should not be overstated; the variety of his thought cannot be so easily bisected. The various rational explanations of genius with which Diderot attempts to furnish his reader attest to his striving for unity. Further, internal to the *Encyclopédie* writings themselves, the relation to Francis Bacon is indicative of some of these contradictory outcomes regarding aesthetics. And perhaps most importantly, these contradictions are self-consciously performed through the various discussions in *Rameau's Nephew*. The figure of the genius in Diderot's thought is at once explicable yet mysterious, an endowment and a pathology, necessary for aesthetics yet unmentioned in his encyclopaedic aesthetic writings. Genius is thus the locus of Diderot's inconsistencies and of which he is keenly aware.

Diderot's aesthetic writings are some of his most interesting, intersecting a range of different philosophical movements and exemplifying his commitment to and anxiety over key ideas in the enlightenment, namely the universality of rationality and communication. In this sense, the aesthetic is a window into Diderot's thought more generally, illustrative of its depth, variability and sophistication and underscoring his immanent critique of the enlightenment.

James Clow  
King's College London  
✉ james.clow@kcl.ac.uk

<sup>98</sup> Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, p. 408.

## Bibliography

- Antoine, P. 1992. *Gestes ouvriers, opérations et processus techniques. La vision du travail des encyclopédistes*. «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 13. pp. 131-147.
- Bacon, F. 1640. *Of the Advancement and Proficiency of Learning*. Oxford. G. Wats.
- Bacon, F. 1857. *The Works*. J. Spedding, R. Ellis, and D. Heath (eds). London, Longmans.
- Becq, A. 1994. *Genèse de l'esthétique française moderne*. Paris, Michel.
- Chouillet, J. 1973. *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris, Armand Colin.
- Cru, R. 1913. *Diderot as a Disciple of English Thought*. New York, Columbia University Press.
- D'Alembert, J. 1995. *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*. Chicago, University of Chicago Press.
- Diderot, D. 2003. *The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project*. Ann Arbor, Michigan Publishing.
- Diderot, D. 1751. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris.
- Diderot, D. 2006. *Rameau's Nephew*. M. Mauldon, and N. Cronk (trans). Oxford, Oxford World's Classics.
- Diderot, D. 1875. *Oeuvres Complètes*. 20 vols. J. Assézat (ed). Paris, Garnier.
- Dieckmann, H. 1943. *The Influence of Francis Bacon on Diderot's Interpretation de la nature* «The Romanic Review», 34. pp. 303-330.
- Duflo, C. 2003. *Diderot Philosophe*. Paris, H. Champion.
- Furbank, P. 1992. *Diderot: A Critical Biography*. New York, A. A. Knopf.
- Hegel, G. 2013. *Phenomenology of Spirit*. Oxford, Oxford University Press.
- Horkheimer, M. and T. Adorno. 2002. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford, Stanford University Press.
- Hutcheson, F. and P. Kivy. 1973. *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*. The Hague, Springer Dordrecht.
- Jefferson, A. 2015. *Genius in France*. Princeton, Princeton University Press.
- Kafker, F. and J. Loveland. 2013. *L'Admiration d'Adam Smith pour l'Encyclopédie*. «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 48, pp 191-202.
- Lash, N. 1995. *Reason, Fools and Rameau's Nephew*. «New Blackfriars» 76, no. 896. pp. 368-377.
- Martine, J. L. 2005. *L'article ART de Diderot : machine et pensée pratique*. «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 39. pp. 41-79.
- Missé, B. 2018. *Rameau's Nephew as an Essay-Form*. «Romance Studies», 36:4. pp. 151-166.
- Proust, J. 2003. *Du goût dans les arts mécaniques*, in *L'Encyclopédie ou la création des disciplines*, Martine Groult (ed.), Paris, CNRS Editions. pp. 119-129.

- Quintili, P. 1998. *Le rêve de l'industrie mécanisée dans l'encyclopédie*, in *La matière et l'homme dans l'Encyclopédie* Sylviane Albertan-Coppola and Anne-Marie Chouillet (eds.). Paris, Klincksieck. pp. 247-276.
- Seznec, J. and J. Adhémar (eds). 1957-1967. *Diderot, Salons*. Oxford, The Clarendon Press.
- Stengers, I. 2007. *Diderot's egg: Divorcing materialism from eliminativism*. «*Radical Philosophy*». 144, Jul/Aug. pp. 7-15.

¶ Sezione Terza

*Diderot enciclopedista*



Articoli/2

## ***Estetica dei rapporti***

### **L'evoluzione del gusto in Diderot**

Maddalena Mazzocut-Mis  0000-0002-1485-1311

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 13/05/2023. Accettato il 25/07/2023.

#### **AESTHETICS OF RELATIONSHIPS: THE EVOLUTION OF TASTE IN DIDEROT**

The entry «Beau» for the *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* has at its centre the complex notion of «perception of relationships», as vast as it is vague and at the same time of fundamental importance for the development of taste, which in the eighteenth century straddles the line between ‘rule’ and subjective ‘whim’. The aim of this essay is to draw attention to the idea of ‘relationship’ and to analyse it in the context of the evolution of the idea of taste in Diderot’s thought.

\*\*\*

#### **Premessa**

La voce «Beau»<sup>1</sup> dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, scritta da Denis Diderot, pone al centro un concetto tanto suggestivo quanto controverso: «la percezione dei rapporti». Una nozione che è difficile da analizzare e soprattutto sintetizzare: oscilla pericolosamente tra una forma razionale e armonica di agostiniana memoria, che guarda alla simmetria, alla proporzione, all’ordine ecc., e una versione più generale e al contempo formale della nozione di rapporto, che si rivolge al suo fondamento sensibile ed empirico e al suo presupposto ‘operativo’. In questo senso l’idea di rapporto va oltre quelle nozioni di ordine, simmetria e proporzioni che caratterizzano l’agire dell’uomo-artista.

L’arte, infatti, suscita nel fruitore idee di rapporti che non possono essere misurati con la riga e il compasso, che non si sottomettono alla fredda ragione, ma che nemmeno sono colti da uno slancio entusiastico e irrazionale. Si tratta

<sup>1</sup> Viene pubblicata nel 1752, nel secondo volume della *Encyclopédie*, ed è concepita da Diderot pochi mesi dopo la *Lettera sui sordomuti*. Ne riprende alcune tematiche conclusive, attraverso una maggiore sistematicità e storicizzazione. Nella *Lettera*, per ‘rapporti’ Diderot intende un particolare tipo di relazione consistente nella proporzione e nella simmetria. La voce verrà in seguito pubblicata a parte con il titolo *Traité du beau*.

piuttosto di una inesauribile esperienza, di un lavoro di esplicitazione di significati inespressi che si danno come tali proprio in base ai rapporti interdipendenti che ciascun elemento dell'opera ha con gli altri.

L'idea di rapporti, così pregnante nella voce «Beau», subirà numerose rivisitazioni e, nei *Salons*, farà capolino nelle nozioni di 'ideale' e di 'modello', un precipitato della relazione tra essere e mondo e del loro rapportarsi.

### 1. La voce «Beau»

Nella Voce, Diderot va alla ricerca di una definizione che si giostra all'interno di altri due estremi: un elemento che potremmo chiamare 'istintuale' – il bello è un 'non so che' – e la ragione. E ancora: da un lato c'è un bello reale (ma esiste veramente?) e dall'altro c'è un bello relativo, che dipende dalla predisposizione del soggetto, dal contesto, dalla cultura, dagli usi e costumi. Se il bello reale si evince dall'intrinseca connessione, ordine e simmetria di ciascun oggetto, quello relativo ha a che fare con un ordine di rapporti percepito solo ed esclusivamente dal soggetto.

All'interno della pluralità stratificata che emerge dalla diderotiana riflessione sul bello, solo il bello come essenza, che evade qualsiasi forma esperienziale, è del tutto escluso a favore di un bello esperito, vissuto. Un bello vivo, che si modifica, che subisce il contesto e le relazioni che esso mette in campo, ma che anche lo stimola e lo crea. La bellezza non esiste al di fuori di una contestualizzazione o senza un soggetto che la fruisce. Siamo al cospetto di un'estetica esperienziale e in un certo senso sperimentale.

Pur avendo come fine la ricerca di un principio universale, Diderot viene affascinato dall'idea della percezione dei rapporti, di certo universale ma intrinsecamente relativa. Una relatività che, tutt'altro che difettosa, rappresenta invece un merito, proprio perché comparativa, includente e plurale.

La nozione di rapporti, per nulla principio ontologico, è l'accettazione dell'esperienza estetica come aperta e cangiante. Viene riconosciuto il carattere convenzionale e relativo, ma non per questo arbitrario e accidentale, dell'esercizio del gusto e della fruizione. Il piacere del bello, allora, più che una forma di edonismo, è legato alla scoperta, al ritrovamento dei rapporti.

Chiamo dunque *bello* fuori di me tutto ciò che contiene in sé qualcosa che possa risvegliare nel mio intelletto l'idea di rapporti; e bello per me tutto ciò che risveglia questa idea<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 176a. Per la traduzione dei passi delle voci dell'*Encyclopédie* cfr. Édition Numérique, Collaborative et *Critique de l'Encyclopédie* (ENCCRE) basata su un esemplare originale e completo dell'opera, conservato presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi. Nelle note viene sempre indicato il cognome dell'autore, il titolo della Voce in traduzione italiana, il Volume e la pagina.

La bellezza è reciprocità. La fruizione estetica, segnata dal piacere, si stabilisce sempre dalla particolare relazione tra il soggetto e l'oggetto esperito. Si tratta di una circolazione che va dal soggetto verso l'oggetto, come meccanismo di attivazione dell'oggetto artistico, e dall'oggetto verso il soggetto, come una sorta di stimolazione: è una comunicazione sentimentale.

È esattamente questo che Agostino e Hutcheson<sup>3</sup>, il cui pensiero viene analizzato all'inizio della Voce, non avevano compreso, intenti a ricercare il bello in una causa prima o nell'immanenza del senso interno.

La prima parte della Voce è infatti una rassegna, con scelte arbitrarie e parziali, delle idee estetiche di autori molto dibattuti all'epoca. Tutti parlano di bellezza ma nessuno ne conosce il significato, afferma Diderot. Da qui la necessità di andare alla ricerca di alcuni interlocutori: Platone – accennando a *Fedro* e a *Ippia maggiore* – e poi Sant'Agostino, che gli consente d'introdurre il concetto di rapporti, declinato in questo primo contesto come percezione della simmetria.

La questione, che traspare in queste pagine, è di grande rilevanza e di difficile risoluzione: il bello è tale perché piace oppure piace perché è bello? Sebbene si possa ricordare che le considerazioni di Platone e Agostino riportate nella Voce non siano di prima mano, ma mediate da André<sup>4</sup>, ciò che qui interessa è la polemica che Diderot intesse contro forme di finalismo, per cui il bello diventa il segno dell'esistenza di un principio organizzativo trascendente l'ordine naturale. Per Diderot, l'ordine apparente dell'universo può spiegarsi senza ricorrere all'ipotesi di una causa intelligente.

Per Agostino dobbiamo infatti immaginare che esista, al di là del nostro animo, «un'unità originale sovrana, eterna e perfetta»<sup>5</sup> quale regola essenziale del bello che l'artista ricerca nella pratica della sua arte. È l'unità a costituire la forma e l'essenza del bello.

Diderot rincara la dose e storna il problema citando Christian Wolff e la sua *Psicologia Empirica*, nella quale viene esposto il concetto di perfezione, capace di suscitare in noi il piacere. Ma si chiede: il concetto di perfezione risolve l'enigma del bello o semplicemente lo sposta su un altro piano?

Jean Pierre Crousaz con il suo *Traité du Beau* è poi richiamato in relazione ad Agostino. Se la definizione di Agostino è incompleta, quella di Crousaz è ridondante. Quest'ultimo, nel tentativo di trovare un riferimento che non sia solo soggettivo della bellezza, afferma che essa risiede «nella varietà, unità, regolarità, ordine e proporzione»<sup>6</sup>. Ma, sottolinea Diderot, l'unità contiene già

<sup>3</sup> Francis Hutcheson, nella sua *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, pubblicata nel 1725, afferma che il gusto è governato da un 'senso interno' in grado di ricevere idee di bellezza da tutti gli oggetti che manifestano 'uniformità nella varietà'.

<sup>4</sup> Yves-Marie André, detto Père André, pubblica nel 1741 un saggio dal titolo *Essai sur le beau* che diventa subito molto noto.

<sup>5</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 170a.

<sup>6</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 170b.

di per sé la varietà, la regolarità, l'ordine e la proporzione. Si tratta quindi di un'indebita moltiplicazione degli enti.

Diderot passa quindi ad analizzare il pensiero di Francis Hutcheson, secondo cui se cogliere il bello è un'attività collegata alla nostra esperienza, esiste una facoltà preposta a tale funzione. Per Diderot, Hutcheson e i suoi seguaci falliscono nel momento in cui, impegnati a mostrare la necessità del senso interno del bello, non riescono a dimostrarne l'esistenza, limitandosi a sostenere l'evidenza di «qualcosa di oscuro e impenetrabile»<sup>7</sup>. La critica di Diderot all'*Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* di Hutcheson è una critica al soggettivismo.

Ben si comprende allora che Diderot si sta confrontando non tanto con il tema della bellezza quanto con quello del giudizio di gusto. Affermare che il gusto è puramente soggettivo, svincolato da qualsiasi appoggio finalistico da un lato e lontano anche da un consenso pubblico, da un comune sentire, da una collettività di valori, è un'affermazione troppo azzardata. Il libro di Hutcheson va letto con attenzione, ma anche con l'avvertenza, dice Diderot, che lo si troverà «singolare».

Alla ricerca di un equilibrio tra soggettività e oggettività del bello, Diderot ritorna ad André e al suo *Essai sur le beau*, paragonandolo alle *Belle arti ricondotte a un unico principio* di Charles Batteux. Se Batteux sbaglia a riportare il fine delle arti all'imitazione della bella natura di cui, peraltro, non esplicita il significato, André espone una tassonomia molto sottile e ben articolata perdendo però di vista che cosa sia il bello in generale. André «parla di ordine, proporzione e armonia, etc. ma non dice una parola sull'origine di tali idee»<sup>8</sup>.

André distingue «un *bello essenziale*, assoluto, indipendente da ogni istituzione, anche divina; un *bello naturale* dipendente dall'istituzione del creatore, ma indipendente dalle nostre opinioni e dai nostri gusti; un *bello artificiale* e in qualche modo *arbitrario*, ma sempre con una certa dipendenza dalle leggi eterne»<sup>9</sup>. Il bello prodotto dall'uomo consiste «nell'applicazione libera e indipendente da parte dell'artista delle leggi dell'ordine o, per parlare più chiaramente, nella scelta di tale ordine»<sup>10</sup>.

Si arriva poi a un bello arbitrario, a sua volta suddiviso in bello di genio («fondato sulla conoscenza del bello essenziale che prescrive regole inviolabili»<sup>11</sup>), di gusto (fondato «sulla conoscenza delle opere della natura e delle produzioni dei grandi maestri»<sup>12</sup>) e di puro capriccio (che «non deve mai essere ammesso, in quanto privo di qualsiasi fondamento»<sup>13</sup>).

<sup>7</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 171b.

<sup>8</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 173b.

<sup>9</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 173b.

<sup>10</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 173b.

<sup>11</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 174a.

<sup>12</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 174a.

<sup>13</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 174a.

La disamina di Diderot si chiude con Shaftesbury e la sua *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*, alla quale non risparmia critiche<sup>14</sup>. Fondare il sentimento del bello sull'utilità è un errore. La bellezza di un uomo, ad esempio, non può misurarsi esclusivamente sul fatto che le membra ben proporzionate siano maggiormente vantaggiose per assolvere alle funzioni animali.

Se la moda cambia tanto velocemente, osserva Diderot, è perché la forma che diamo agli oggetti, ai nostri manufatti, non è mai perfetta. C'è una sorta di «maximum che sfugge a tutte le finezze della geometria naturale e artificiale, intorno a cui giriamo in continuazione»<sup>15</sup>. Mentre le forme si modificano continuamente, l'uomo elabora mille opinioni differenti intorno a quelle che sono o gli sembrano più stabili.

## 2. Percezione dei rapporti

Per dirimere la questione della ‘percezione dei rapporti’, Diderot afferma che le idee di ordine e proporzione provengono dai sensi e hanno origine «nei nostri bisogni e nell'esercizio delle nostre facoltà»<sup>16</sup>. Ogni essere umano sulla terra, indipendentemente da razza o cultura, svilupperà in modo più o meno profondo queste idee, in relazione al numero di esperienze fatte.

Sebbene il nostro rapporto, per quanto riguarda la percezione, sia soltanto nel nostro intelletto, è ugualmente radicato nelle cose. [...] Quando dico, dunque, che un essere è bello per i rapporti che vi osserviamo, [...] parlo [...] dei rapporti reali che vi sono e che il nostro intelletto vi osserva con l'aiuto dei sensi. Sostengo però che, qualunque siano, sono proprio i rapporti a costituire la bellezza, non nel senso ristretto per cui il grazioso è contrapposto al bello, ma in senso, oso dire, più filosofico e più conforme alla nozione di bello in generale e alla natura delle lingue e delle cose<sup>17</sup>.

Si tratta di un'unità relazionale qualitativamente intesa. Se è vero che un essere può venir giudicato bello, brutto, carino, meschino, grande, sublime, grottesco o comico in base al tipo, alla natura e al numero di rapporti, allora appare chiaro che tali rapporti possono essere intesi come scambi qualitativi che dinamizzano reciprocamente i corpi. Il filosofo (si potrebbe dire oggi anche il critico o il fruitore in generale) deve perciò mettersi in ascolto dell'opera, accoglierla, sentirla, perché la percezione dei rapporti non è una sintesi intellettuiva a posteriori di una serie di percezioni, ma un'esperienza che è giusto definire a

<sup>14</sup> Il platonismo derivato da Shaftesbury, autore tradotto e approfondito da Diderot in gioventù, è un punto di riferimento diderotiano tra il 1743 e il 1745. L'*Inquiry concerning virtue and merit* gioca un ruolo decisivo nella rimessa in discussione dei principi sociali e politici. Vero è che già nel 1746, nei *Pensieri filosofici*, Diderot prenderà le distanze criticamente dal pensiero di Shaftesbury, elaborando più da vicino inflessioni empiriste e deiste, in un confronto serrato e quasi mai risolutorio, tramite il quale ogni credenza è spogliata dalle proprie certezze.

<sup>15</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 174b.

<sup>16</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 175b.

<sup>17</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, pp. 177b-178a.

tutti gli effetti ‘estetica’. L’oggetto rivive o forse effettivamente vive nell’essere percepito.

La fondazione di un criterio del bello, che non sia né trascendente né oggettivo né prettamente soggettivo, porta Diderot all’elaborazione di questa visione relazionale che è profondamente innovativa. Il bello è una qualità generata dai rapporti, qualcosa di realmente esistente nelle cose. Non è una elaborazione, un’aggiunta dell’immaginazione. Da qui la sua caratteristica di universalità.

Diderot non si riferisce esclusivamente al bello artistico ma esplora un concetto più ampio di bellezza, che si rapporta a quello di esperienza. Non si tratta di andare alla ricerca dell’esemplarità dell’arte, ma di un mettersi in ascolto, di un mettersi in contatto, attivando un rapporto che stimoli la percezione e il sentimento.

Il termine percezione dei rapporti rimanda sia alle questioni del gusto, come le avevano intese gli empiristi, sia a un contesto più oggettivo: un’oscillazione tra soggettivo e oggettivo che è la caratteristica del secolo. Non si vuole ammettere che il gusto sia solo soggettivo, ma lo si vuole radicato nel soggetto. D’altronde, non si accetta nemmeno che sia oggettivo e sottoposto a regole, ma lo si cerca nelle cose e nella distribuzione dei loro elementi.

Allora la soluzione diderotiana («è bello al di fuori di me ciò che suscita in me l’idea di rapporti») suona come un compromesso, anche se non è esattamente così, nella continua e intelligente critica della propria definizione che Diderot stesso introduce.

Guardando questo concetto da una prospettiva più ampia, la voce «Beau» si inserisce bene nel progetto epistemologico dell’*Encyclopédie*, che mira a trasformare la stessa metafisica in una sorta di filosofia sperimentale al servizio dell’uomo. Un sistema così comprensivo, come quello dei rapporti in riferimento al bello, rientra nell’idea di una epistemologia unitaria e universale, e per questo ampia e relativa.

Ora, essendo il giudizio sul bello un’esperienza necessariamente soggettiva, sono molte le possibilità di errore che dipendono dalla maggiore o minore esperienza del soggetto giudicante. I giudizi possono essere indeterminati o determinati; più o meno essenziali; bizzarri e accidentali; espressi da persone che hanno diversi talenti e conoscenze; soggetti a nozioni false e imprecise; discordanti; dipendenti dall’istruzione, dall’educazione e anche dal pregiudizio; dal sistema sensoriale, che può essere difettoso; dall’affollarsi nella mente di idee accidentali o di idee ragionevoli che si mischiano a idee capricciose; soggetti al pregiudizio relativo all’autorevolezza dell’artista. La conclusione è che, malgrado tali discordanze e discrepanze siano possibili, non può venir meno il legame tra bello reale e percezione dei rapporti. La percezione dei rapporti è quindi la capacità di cogliere il bello e di giudicarlo. È un giudizio qualitativo che interpreta i rapporti espressivi possibili ed effettivi che sono nella natura, negli oggetti, nei manufatti, nell’arte tutta.

Nonostante tutte queste cause di divergenza nei giudizi non c'è ragione di pensare che il *bello* reale, quello che consiste nella percezione dei rapporti, sia una chimera; l'applicazione di questo principio può variare all'infinito le sue modificazioni accidentali e dare origine a discussioni e guerre letterarie: ma il principio rimane costante. Non ci sono forse due uomini sulla terra che colgono esattamente gli stessi rapporti in uno stesso oggetto o che lo giudicano *bello* in uno stesso modo; ma se anche ne esistesse uno solo che non fosse sensibile ai rapporti di nessun genere questo sarebbe un vero bruto; se fosse insensibile soltanto in qualche campo questo fenomeno rivelerebbe in lui una mancanza di economia animale; e la condizione generale del resto della specie sarebbe comunque sufficiente a tenerci lontani dallo scetticismo<sup>18</sup>.

La natura è mutevole, i rapporti lo sono a loro volta. Il nostro avvicinarsi a essa è una forma di adattamento e non di aggressione. La funzione dell'immaginazione sta anche qui, nella scoperta di nuove strategie.

La creazione, che è guidata dall'immaginazione, dà vita a una realtà diversa da quella dell'oggetto da cui il prodotto nasce. Una realtà fittizia che scaturisce da un modello che precede la realizzazione. Così anche i rapporti sono effettivamente nelle cose e non una qualità aggiunta dal soggetto. Vengono suscitati nel soggetto dalla vista del bello.

È anche vero che la rappresentazione artistica, immaginaria e fittizia, giace su un altro piano rispetto al reale. Così, il bello artistico è parte di un concetto molto più ampio di bellezza, riferito a una modalità di percezione propria dell'uomo.

La bellezza, quale prodotto delle arti, non è mai il risultato di una combinazione predeterminata dalla quale il caso è cancellato. La casualità è intrinseca al lavoro combinatorio dell'immaginazione. Perciò esseri stravaganti come la sfinge o il minotauro sono formati da elementi che noi abbiamo osservato nella natura ma il cui modello vero e proprio è ovunque e da nessuna parte. Il bello, che dipende dall'immaginazione, è 'reale' solo in quanto risultato di nessi e rapporti effettivamente presenti nella natura sebbene da nessuna parte in modo specifico. È l'artista che li porta alla vita nella rappresentazione.

### 3. Dalla simmetria alle linee serpentine

I principi diderotiani del gusto sono stratificati e complessi, non solo perché si sviluppano durante tutta la sua ricerca, ma perché rispecchiano le problematiche di un secolo che oscilla tra oggettivismo e soggettivismo.

Dalla voce «Beau» ai *Salons*<sup>19</sup> l'evoluzione della riflessione sul gusto di Diderot è evidente. Non si può dire che tradisca se stesso, ma nemmeno si

<sup>18</sup> Diderot, *Beau*, Vol. II, pp. 180b-181a.

<sup>19</sup> È nel 1759, su sollecitazione del suo amico Friedrich Melchior von Grimm, che Diderot riceve l'incarico di redigere i resoconti delle esposizioni organizzate ogni due anni nel *Salon Carré* del Louvre dall'*Académie royale de peinture et de sculpture*. I resoconti vengono pubblicati (dal 1759 al 1781 ogni due anni ad eccezione degli anni 1773, 1777 e 1779) sulla *Correspondance littéraire*, un giornale manoscritto destinato, in abbonamento, a una clientela molto prestigiosa,

preoccupa di non cadere in contraddizione. Se da un lato tende a concentrarsi sulla dimostrazione dell'inadeguatezza di ogni specifico insieme di regole a partire dalle quali il giudizio di gusto può essere formulato, dall'altro non abbandona mai l'idea di trovare un orizzonte comune di confronto e di possibile universalizzazione del giudizio.

Il tema della percezione dei rapporti ritorna nel pensiero di Diderot a più riprese, ma mai nella complessità tematica e teoretica indagata nella voce «*Beau*». Come è ovvio che sia, è nei *Salons* che il tema dei rapporti, in quanto percezione della simmetria, riemerge con prepotenza, sia nella descrizione della composizione dei quadri sia nella distribuzione degli spazi sia nella relazione gestuale e posturale tra i vari personaggi.

Diderot non è affatto convinto che l'arte classica rappresenti un modello statico, nel quale prevale la simmetria dei rapporti, sebbene l'arte debba mirare a un'espressività educatrice nel senso di un'educazione ai rapporti e al gusto. Rapporti e distribuzione delle parti vengono riscoperti all'interno dell'ordine della natura, poiché la ricerca della bellezza è anche ricerca della grazia, delle relazioni e dei piani in cui gli elementi naturali si distribuiscono per l'occhio.

Diderot, rivolgendosi a Grimm:

Amico mio, se pensate un attimo alla simmetria, vedrete che conviene soltanto alle grandi masse dell'architettura, e della sola architettura, e non a quelle della natura, come le montagne; un edificio è un'opera di regole e la simmetria si accorda con quest'idea; la simmetria dà sollievo all'attenzione e ingrandisce. La natura ha fatto l'animale simmetrico, una fronte di cui un lato assomiglia all'altro, due occhi, in mezzo un naso, due orecchie, una bocca, due guance, due braccia, due mammelle, due cosce[,] due piedi. Dividete l'animale secondo una linea verticale che passa per il mezzo del naso e una delle due metà sarà del tutto simile all'altra. Da ciò, l'azione, il movimento e il contrasto introdotti tra la postura delle membra che essi variano; da ciò, la testa di profilo più piacevole della testa di fronte, perché vi è ordine e varietà senza simmetria; da ciò, la testa di tre quarti più o meno preferibile ancora al profilo, perché vi è ordine, varietà e simmetria pronunciata e nascosta. In pittura, se si decora un fondo con una costruzione architettonica, la si mette di sbieco, per nascondere la simmetria, che urterebbe; o, se la si mostra di fronte, si richiama qualche nuvola o si pianta qualche albero che la spezzi. Non vogliamo sapere tutto in una volta. [...] Preferiamo che il piacere duri; è necessario che vi sia qualche progresso<sup>20</sup>.

Diderot fa qui implicitamente riferimento all'*Analysis of Beauty* di William Hogarth, in particolare al capitolo III dedicato alla simmetria<sup>21</sup>. La simmetria può o deve essere rotta, spezzata, tagliata nel momento in cui non corrisponde

aristocratica e internazionale che non avrebbe avuto l'opportunità di visitare i Salons, esposizioni d'arte contemporanea il cui prestigio riecheggia in tutta Europa. Si veda la prima traduzione integrale in lingua italiana dei *Salons* a cura di M. Mazzocut-Mis, pubblicata da Bompiani nel 2021.

<sup>20</sup> Diderot, *Salon 1765*, p. 403. Tutte le citazioni dai *Salons* sono tratte dall'edizione integrale a cura di M. Mazzocut-Mis, cit.

<sup>21</sup> Furono probabilmente gli amici inglesi Garrick e Ramsay che gli segnalarono quest'opera. Grimm la presenta nella *Correspondance Littéraire* del gennaio 1765 (IV, p. 173) e Diderot la cita espressamente nel *Salon* del 1767 (A proposito del *Buste de l'Avocat Gerbier* di Lemoine).

a un ordine naturale o viene introdotta forzosamente in una composizione. Al principio simmetrico spesso si oppone la linea serpentina, la linea ondeggiante.

Si conosce il debito che Diderot ha nei confronti di Hogart. Delle linee descritte nella *Analysis of beauty* Diderot ne considera due: quella ondulante e quella serpentina<sup>22</sup>. Spesso nei *Salons*, il movimento delle linee ricorda una forma semplice e concreta<sup>23</sup>, come l'avvolgersi spiraliforme, oppure la sensualità sinuosa dello charme, oppure ancora l'ondulazione della luce. La disquisizione sulle linee acquista un significato pregnante nell'analisi di un dipinto, quando esse assumono il valore di un sistema prescrittivo o di un principio organico<sup>24</sup>. In quest'ultimo caso non si tratta di una linea visibile ma di «un principio di ripercussione degli effetti, la catena impercettibile della figura umana, che le regole dell'arte non riescono a cogliere»<sup>25</sup>. Allora la linea non è ciò che guida l'occhio nella lettura del quadro, ma modello organico che dall'animato in natura si trasconde nella fissità del disegno o del marmo. Il dolore del Laocoonte ondeggiava serpentinamente dal piede alla sommità della sua testa. La passione non può fissarsi; piuttosto ‘serpenta’ e diventa linea ondulata, linea espressiva, fremito del corpo, fremito contagioso.

Se la linea serpentina è una linea dinamica di bellezza, che indirizza l'occhio del fruitore, la struttura piramidale – quando semplicemente concepita come un complesso ordinato che dal centro del quadro, in primo piano, procede simmetricamente verso i lati e verso il fondo – risulta quasi scontata, richiedendo al fruitore che la osserva, che la giudica, solo una competenza tecnica della prospettiva e dei suoi problemi. In ogni caso «la piramide è più bella del cono che è semplice, ma senza varietà. La statua equestre piace di più della statua pedestre. La linea dritta spezzata della linea dritta. La linea curva della linea dritta spezzata; la linea ovale della curva; la serpentina dell'ovale»<sup>26</sup>.

L'opposizione fra linea serpentina e piramide fa pendere Diderot a favore di una lettura del quadro ondeggiante, potremmo dire ‘complessa’, sebbene sempre chiara e organizzata; insomma, una linearità sinuosa che consente di passare, attraverso una moltitudine di piani ordinatamente consequenziali, dal punto più vicino allo spettatore fino al punto più profondo della scena (o viceversa) oppure dalla destra alla sinistra del quadro, compiendo una serie di giustificate deviazioni.

Nel *Salon* del 1767, ampio spazio verrà anche dedicato a quella linea di congiunzione che, mettendo in relazione le varie parti del quadro, genera la storia, la trama narrativa, attraverso il percorso che l'occhio è invitato a fare.

<sup>22</sup> Della *linea serpentinata* avevano parlato anche G. P. Lomazzo e Du Fresnoy.

<sup>23</sup> E. Lavezzi, *Diderot et Hogarth. La pyramide et la ligne serpentine*, in *Les Salons de Diderot: Théorie et écriture*, a cura di P. Frantz – E. Lavezzi, Presses Université Paris-Sorbonne, Paris, 2008, p. 79.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 80-88.

<sup>25</sup> Ivi, p. 87.

<sup>26</sup> Diderot, *Salon 1765*, p. 403.

La *ligne de liaison* non è un principio di movimento come la linea serpentina o semplicemente un principio strutturale come può essere la disposizione piramidale all'interno di un'opera pittorica. È una linea di lettura del quadro che la composizione stessa deve saper magistralmente suggerire. In questo caso, se la linea s'interrompe bruscamente o cambia inopinatamente direzione, il fruitore si disorienta e il quadro perde d'interesse. L'occhio non si affatica alla ricerca di una storia solo quando il pittore la dipana sulla tela con la massima semplicità ed efficacia; così anche le vicende secondarie dovrebbero essere inserite e collegate alla trama principale senza creare avvenimenti troppo pregnanti, che distolgono l'attenzione dal fulcro centrale. Insomma, in termini 'registici', il grande attore non deve essere messo in ombra dalle comparse.

#### 4. L'ideale e le emozioni

Come si è visto, l'influenza su Diderot del dibattito inglese – da Hutcheson a Hogarth – è certamente evidente. Questi autori gli insegnano non solo il rispetto per il fare artistico, per le scelte dell'artista che segue delle linee immaginarie e composite che sono sempre superiori a qualsiasi regolistica, ma anche la ricerca di un ideale di bellezza inteso come relazioni, gioco di rapporti compositivi delle parti, tendente all'armonia del tutto. Il gusto allora trasgredisce un bello statico in funzione di una armonia di rapporti che si evince dalla stessa composizione.

Ci sono però ancora due aspetti da sondare, due aspetti contrastanti che pure nel pensiero di Diderot trovano una collocazione chiara: l'ideale e le emozioni.

Il modello ideale è rappresentato dalla *ligne vraie* ed elaborato compiutamente nel *Salon* del 1767. Si tratta di una sorta di 'ideale nella natura', che l'artista deve ricercare con pazienza e costanza attraverso un'iterata serie di esperienze che il fruitore deve riconoscere. Gli antichi hanno saputo, per primi e in modo ineguagliabile, raggiungere il modello, estrarlo, per così dire, dalla natura. La 'natura' è il punto di partenza, mentre il 'lavoro' degli antichi, la loro esperienza e la loro tecnica sono il più elevato esempio di gestualità artistica. Con «una lunga osservazione, un'esperienza consumata, un tatto squisito, un gusto, un istinto, una specie d'ispirazione concessa a qualche raro genio»<sup>27</sup>, gli antichi hanno elevato l'uomo oltre la sua condizione, imprimendogli «un carattere divino», al di là della sofferenza, della difformità, delle alterazioni, delle schiavitù a cui è sottoposta la nostra miserabile esistenza. La «linea vera» è «modello ideale di bellezza che non è mai esistito da nessuna parte se non nella mente degli Agasia, dei Raffaello, dei Poussin, dei Puget, dei Pigalle, dei Falconet»; da essa «gli artisti inferiori ricavano solo nozioni scorrette, più o meno approssimate», e non può essere ispirata dai grandi maestri ai loro allievi «nella maniera così rigorosa con cui la concepiscono»<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Diderot, *Salon* 1767, p. 545.

<sup>28</sup> Diderot, *Salon* 1767, p. 547

Che cosa, dunque, deve fare il pittore o lo scultore che si appresta a imparare il suo mestiere: apprendere dagli antichi o rivolgersi alla natura? Né l'uno né l'altro esclusivamente. Se guarderà solo alla natura sarà mediocre, se guarderà solo agli antichi sarà freddo: la «linea vera» è il discriminio che si interpone tra la verità e l'immagine della verità, tra la natura e l'immagine della natura, cercata e ricercata pazientemente attraverso l'opera del genio. Il modello non preesiste alla sua paziente realizzazione; il modello non prescinde dalla tecnica e diventa tutt'uno con l'intento dell'artista, che deve il suo capolavoro solo all'esperienza.

Ma attenzione! L'uomo di gusto saprà sempre riconoscere la realizzazione del modello ideale, pur non statico ma dinamico e interpretabile nelle maglie dell'opera? Le possibilità di cadere in errore sono molte, non solo per il carattere soggettivo, per l'influsso delle circostanze, della cultura, dei costumi, ma anche perché l'uomo è soggetto a emozioni e a passioni. È nei *Salons*, più che altrove, che Diderot riconosce il debito che il gusto ha nei confronti delle emozioni.

Ma se il gusto è capriccioso e se non c'è una regola eterna e immutabile del bello, che senso hanno tutti questi principi? E se il gusto è capriccio, se non c'è una regola del bello, dove nascono allora quelle deliziose emozioni che si levano dal profondo dell'animo così all'improvviso e in modo così involontario e tumultuoso, che aprono e stringono il cuore e ci riempiono gli occhi di lacrime di gioia, di dolore, di ammirazione, sia alla vista di qualche grande fenomeno fisico, sia ascoltando il racconto di qualche nobile gesto morale? 'Indietro, sofista!' Non riuscirai mai a persuadere il mio cuore che ha torto di commuoversi, i miei visceri che hanno torto di fremere<sup>29</sup>.

Sebbene le emozioni motivino tutte le azioni umane, sono troppo spesso imprevedibili e non sottoposte alla ragione. Tuttavia, Diderot riconosce che possono dare un senso a molti fenomeni sottesi all'azione e alla fruizione artistica che altrimenti non avrebbero alcuna spiegazione. In particolare, Diderot riconosce che le emozioni offrono una risposta alle domande più antiche del mondo: perché le persone sono spesso in disaccordo nei loro giudizi? Perché sono così spesso cieche ai difetti che le opere palezano?

Il ruolo delle emozioni nel giudizio estetico, fondamentale almeno da Jean-Baptiste Du Bos<sup>30</sup> in poi – che di certo influenza la ricerca diderotiana –, veniva sottoposto a un attento vaglio attraverso numerosi escamotage, primo tra tutti la necessità di documentare l'imparzialità dell'osservatore che avrebbe dovuto emettere un giudizio 'disinteressato', cioè non soggetto all'irruenza di una emozione intima e passeggera. Tuttavia, per Diderot, il giudizio rimane comunque influenzato dall'interesse personale così come dalle convenzioni sociali. Di conseguenza, nessun giudizio può mai essere certo, e nessun giudizio può essere definitivo.

Insomma, le passioni non si possono mettere a tacere.

<sup>29</sup> Diderot, *Saggi sulla pittura*, in Id., *I Salons*, p. 1577.

<sup>30</sup> Du Bos è il padre dell'estetica emozionalistica. Le *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* appaiono nel 1719, in 2 Voll. Esse sono ampiamente citate nella *Encyclopédie*. Cfr. l'edizione a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, *Aesthetica*, Palermo, 2005.

Entriamo così nel Salon del 1767. Siamo di fronte a un quadro di Louis Jean François Lagrenée: *Mercurio, Erse e Aglauro gelosa di sua sorella*.

Erse, a sinistra, è seduta. Ha la gamba destra distesa e appoggiata sul ginocchio sinistro di Mercurio. La si vede di profilo. Mercurio, visto di fronte, è seduto davanti a lei un po' più in basso e un po' più sul fondo. Completamente a destra, Aglauro, scostando una tenda, guarda con occhio colérico e geloso la felicità di sua sorella. Gli artisti vi diranno forse che le figure principali sono cariche di disegno e di colore e senza passaggi di tinte. Non so se hanno ragione ma, dopo essermi ricordato della natura, ho esclamato, a dispetto di costoro e dei loro giudizi: Oh, che belle carni, che bei piedi, che belle braccia, che belle mani, che bella pelle! La vita, il sangue e il suo incarnato vi traspirano attraverso; io seguo, sotto questo involucro, il corso impercettibile e bluastro delle vene e delle arterie. Parlo di Erse e di Mercurio. Le carni dell'arte lottano contro le carni della natura. Avvicinate la vostra mano alla tela e vedrete che l'imitazione è tanto forte quanto la realtà e che, a causa della bellezza delle forme, quella prevale su questa. Non ci si stanca di percorrere il collo, le braccia, il seno, i piedi, le mani, la testa di Erse. Vi appoggio le mie labbra e copro di baci tutte queste grazie. Oh Mercurio! Che fai? Che cosa aspetti? Lasci riposare questa coscia sulla tua e non te ne impossessi, non la divori? E non vedi l'ebbrezza d'amore che s'impadronisce di questa giovane innocente e non aggiungi al disordine della sua anima e dei suoi sensi il disordine dei suoi vestiti? E non ti lanci su di lei, dio dei borsaioli!... [...] Io provavo tutto questo e ne ero trasportato quando, essendomi un poco allontanato dal quadro, gettai un grido di dolore, come se fossi stato urtato da un colpo violento. Si trattava di una inesattezza, ma di una inesattezza di disegno così fastidiosa che provai una pena mortale nel vedere una delle migliori composizioni del Salon rovinata da un difetto enorme. Questa gamba di Erse, alla cui estremità c'è un piede così bello, questa gamba distesa e appoggiata sul ginocchio, su quel ginocchio di Mercurio così bello, così prezioso, è di quattro grandi dita troppo lunga; in modo che, lasciando quel bel piede al suo posto e raccorciando quella gamba della parte in eccesso, ci mancherebbe molto, ma molto, per poterla tenere attaccata al corpo. Difetto che ne ha determinato un altro: seguendola sotto il drappeggio, non si sa dove collocarla. In effetti, se Mercurio ha solo bisogno di una coscia, può portar via questa sottobraccio senza che Erse se ne accorga<sup>31</sup>.

Si tratta di un profluvio di emozioni, guidate dal contenuto del quadro, un crescendo di entusiasmo fino a quel «grido di dolore» che certo non sembra il distaccato commento di un critico. La migliore composizione è rovinata da un difetto. E va bene! Ma qui è la dissonanza emotiva provata da Diderot che lascia stupefatti. In fondo, potremmo dire, tentando di tornare indietro da dove siamo partiti, se in questo quadro la percezione dei rapporti funziona perfettamente a un livello compositivo-gestuale-espressivo stona di colpo nella realizzazione di un particolare. Un errore che ne porta altri, come accade in tutte le composizioni dove il sistema di rapporti necessariamente viene alterato a cascata da un solo difetto.

In questo contesto, Diderot elabora un giudizio estetico che si avvale sia della percezione dei rapporti sia della profonda emozione da essa suscitata. L'errore, se fosse assorbito in un insieme più ampio, se non rovinasse l'armonia del tutto, forse passerebbe inosservato o non causerebbe tanta sofferenza emotiva.

<sup>31</sup> Diderot, *Salon 1767*, p. 615.

Ora, se l'opera non parla non suscita emozioni. Questo è vero. Ma come parla l'opera? Solo attraverso la storia che narra? No, ovviamente: attraverso la sua composizione. Perché anche le opere di Jean-Baptiste-Siméon Chardin che non narrano nulla – fu grande maestro di nature morte – esprimono la più intensa tensione emotiva, attraverso l'amalgama di colori che diventa armonica disposizione veritativa: tensione di rapporti. Si può allora affermare, per concludere, che la percezione dei rapporti rimane la traccia sottostante a tutta la parabola evolutiva del giudizio di gusto diderotiano.

È costui che comprende l'armonia dei colori e dei riflessi. Oh Chardin, non è il bianco, il rosso, il nero che tu macini sulla tua tavolozza; è la sostanza stessa degli oggetti, è l'aria e la luce che tu afferri sulla punta del tuo pennello e che tu fissi sulla tela<sup>32</sup>.

Sono almeno due testi nei quali Diderot mette in crisi il valore delle libere emozioni: *Il sogno di D'Alembert* – in cui Théophile de Bordeu spiega che i capricci delle emozioni portano le persone a prendere decisioni poco focalizzate e quindi deboli – e *Il paradosso sull'attore* – in cui è solo l'attore freddo, che ha pieno controllo su se stesso, il vero protagonista della scena.

Eppure, il fruitore deve emozionarsi. Se questo non accade l'arte è sterile. Ma per che cosa si deve emozionare? Per la vicenda, certo, ma soprattutto per come la vicenda è narrata. La qualità estetica del quadro, la sua composizione, i suoi rapporti interni, la disposizione delle parti, il dosaggio dei gesti, dei colori, delle masse è ciò che suscita in noi l'idea di rapporto: un piacere che forse non è così lontano dal libero gioco che Kant tratteggerà.

Diderot prospetta un'esperienza del gusto centrata su una serie di comportamenti ‘strumentali’: una disposizione delle parti tendenti a un fine tutt’altro che trascendente. Ecco allora riaffiorare anche nel contesto dei *Salons* le nozioni di ordine, di rapporti, di proporzione, di composizione, di simmetria. Il senso del bello non è altro che la percezione di questi rapporti. Essendo tutti gli oggetti suscettibili di rapporti tra di loro, tra le loro parti, e con altri esseri, non ce ne sono che non possano essere disposti e ordinati, evidenziando i nessi relazionali.

Una composizione è una sintonia di tutti i particolari che si giostrano nell’insieme. Muove il nostro sentimento e perfino la nostra passione profonda e ci fa emettere il giudizio: ‘l’opera è bella’. La stonatura, se non riassorbita nell’insieme, non è ammissibile. È la rottura dell’incanto, è un grido di dolore.

Maddalena Mazzocut-Mis  
Università degli Studi di Milano  
✉ maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

<sup>32</sup> Diderot, *Salon 1763*, p. 151.

## Bibliografia

- André, Y. M. 2010. *Essai sur le beau*. Nabu Press, Paris.
- Diderot, D., D'Alembert, J. *Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (ENCCRE), <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>
- Diderot, D. *Essais sur la peinture*. in Diderot 2021, pp. 1479-1581.
- Diderot, D. 2000. *Lettre sur les aveugles – Lettre sur les sourds et les muets*. Flammarion, Paris.
- Diderot, D. 2007. *Pensées philosophiques*. Flammarion, Paris.
- Diderot, D. 2021. *Salons*. Edizione integrale con testo francese a fronte, a cura di M. Mazzocut-Mis. Bompiani, Milano.
- Diderot, D. 2012. *Traité du Beau*. République des Lettres. Paris.
- Du Bos, J. B. 2005. *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*. A cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi. Trad. di M. Bellini. Aesthetica, Palermo.
- Hutcheson, 2004. F. *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*. Liberty Fund.
- Lavezzi, E. 2008. *Diderot et Hogarth. La pyramide et la ligne serpentine*, in *Les Salons de Diderot: Théorie et écriture*, a cura di P. Frantz, E. Lavezzi, Presses Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 80-88.
- Shaftesbury, R. 1977. *An Inquiry concerning virtue and merit* (1714). Manchester University Press.

Articoli/3

## Diderot: ironia ed encyclopédia

Valentina Sperotto  0000-0001-5422-9132

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 05/12/2022. Accettato il 03/06/2023.

### DIDEROT: IRONY AND ENCYCLOPAEDIA

The aim of this article is to investigate the use of irony in the *Encyclopédie* by Denis Diderot. *Encyclopédie*, indeed, is also a dictionary and the literary trope of irony seems too ambiguous and dual to be appropriate for definitions and descriptions. However, Diderot, who is sometimes ironic, uses irony also in this particular literary context, just like Socrates who used this rhetorical figure as a critical tool. What is argued here is the fact that he uses irony for three main purposes: to show the obscurity of some words, especially exotic ones; to demystify superstitions and religious belief; to demonstrate the right method to acquire knowledge. There are some other philosophical reasons to be ironic in the *Encyclopédie*, briefly considered in the article.

\*\*\*

### 1. Ironia e filosofia

In un'integrazione alla *Historia critica philosophiae* di Brucker, su cui si basa l'articolo «Socratica (filosofia)» dell'*Encyclopédie*, Diderot scrive che Socrate «meritò, tra tutti coloro che l'avevano preceduto, il titolo di 'filosofo per eccellenza', titolo che coloro che gli succedettero non poterono togliergli», esplicitando così il ruolo esemplare di questa figura<sup>1</sup>. Qui Diderot esprime anche tutta la sua ammirazione per la filosofia socratica, caratterizzata da «coraggio e pratica», e ricorda che Socrate «faceva un uso straordinario dell'ironia e dell'induzione; dell'ironia, che metteva allo scoperto senza sforzo il ridicolo delle opinioni; dell'induzione, che [...] conduceva impercettibilmente all'ammissione della cosa stessa che si negava»<sup>2</sup>. L'interlocutore del filosofo, prima convinto di sapere, si scopriva dubioso e smarrito, incalzato dalle domande e spinto in uno

<sup>1</sup> Sull'importanza del modello socratico in Diderot mi permetto di rinviare a V. Sperotto, *Scrivere la verità tra Montaigne e Diderot: Seneca e Socrate modelli di parresìa*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», 1, 2022, pp. 183-202.

<sup>2</sup> D. Diderot, art. «Socratische (philosophie)», in D. Diderot, *Encyclopédie: lettres M-Z*, ed. critica a cura di J. Lough, J. Proust, in *id. Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, vol. VIII, 1976, Paris, Hermann, p. 317, d'ora in poi i volumi dell'edizione critica saranno citati con l'abbreviazione *DPV*; tr. it. *Encyclopédia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e d'Alembert*, a cura di P. Casini, Roma 2003, p. 576.

stato di perplessità derivante dalle aporie in cui l'ironia lo aveva gettato<sup>3</sup> – esito scettico del sorriso, si potrebbe dire. L'ironia socratica era volta a interrogare e a produrre il duplice effetto di liberare dalle paure e di smascherare le false credenze.

Com'è noto, la comparsa sulla scena ateniese del V secolo a. C. di Socrate, personaggio inquieto quanto inquietante, costituisce una cesura storica fondamentale. Frattura che implica anche una contrapposizione tra filosofia e retorica (o almeno il tentativo di istituire tale antitesi), perché il ricorso all'ironia da parte di Socrate serviva proprio per smascherare l'uso sofistico di quest'ultima. Va però ricordato che *eironéia* in Greco significa 'finzione', anzi c'è stato un tempo in cui il termine 'ironia' conteneva usualmente un riferimento all'intenzione di ingannare<sup>4</sup>, così è in Aristofane e Demostene, ma anche in alcuni passi platonici. Secondo Gregory Vlastos in realtà è proprio «l'immagine di Socrate come l'*éiron* paradigmatico [che] causò un mutamento nella connotazione che la parola aveva avuto in precedenza»<sup>5</sup>: con Socrate *éiron* diventa 'colui che interroga' non solo attraverso la domanda, ma anche tramite l'ambiguità dell'umorismo. Nonostante oggi l'uso corrente del termine 'ironia' sembri meno fortemente contraddistinto dalla dimensione dell'inganno, anche la sua radice latina è da ricondursi alla sfera semantica della *simulatio*, dell'*illusio*, della *permutatio ex contrario ducta* (cioè combinazione di senso ottenuta dal contrario), rivelando l'illusione sofistica, la dimensione ingannevole e ambigua che la rende un tropo difficile da classificare<sup>6</sup>. L'ironia è, inoltre, una figura retorica che può manifestarsi in molti modi: dall'antifrasì alla citazione-allusione, dall'antinomia (che è una forma della polisemia), alla laconicità. Essendo sfuggente<sup>7</sup>, è un tropo adatto a svelare le pieghe e le 'trappole' del linguaggio e l'illusione del sapere.

Al di là dei problemi posti dal punto di vista strettamente letterario-retorico, l'ironia costituisce – come la metafora – una specie di anomalia del discorso filosofico, uno strumento o momento del filosofare che non può dirsi omogeneo e costante, ma subisce diverse torsioni e si colloca all'interno di continuità che avvicinano o allontanano i pensatori dal canone filosofico<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. V. Jankelélévich, *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Genova 1997, p. 22.

<sup>4</sup> Cfr. G. Vlastos, *L'ironia socratica*, in *id.*, *Socrate. Il filosofo dell'ironia complessa*, a cura di A. Blasina, Scandicci (Firenze) 1998, p. 30. Sull'ironia socratica cf. anche: P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris 1995, pp. 50-51; R. Schaefer, *Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique*, «Revue de métaphysique et de morale», 48, 1941, pp. 181-209. Per un'interpretazione dell'ironia socratica come *tongue-in-cheek*, cfr. G. Almansi, *Amica ironia*, Milano 1984, p. 40

<sup>5</sup> Ivi, p. 38.

<sup>6</sup> Cfr. B. Mortara-Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 2018, p. 240.

<sup>7</sup> Cfr. A. Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce 2003, p. 17. Sull'ambiguità dell'ironia e la sua possibile incomprensione cf. M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano 1984, in particolare pp. 35-41.

<sup>8</sup> Sul rapporto tra ironia e filosofia si rinvia a R. Prezzo, *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Milano 1994; A. Tagliapietra, *Non ci resta che ridere*, Il Mulino, Bologna, 2013; P. Vanini, voce «Riso», in S. Bassi in collab. con E. Fantechi (a cura di), *Il lessico della modernità. Continuità e mutamenti dal XVI al XVIII secolo*, Roma 2023, vol. II, pp. 1079-94.

Eppure esiste una caratteristica costante dell'ironia: si tratta del suo impulso ad «aprire la discussione», motivo per cui essa «non tollera di essere spiegata» e «non verrà mai a sigillare un discorso, a chiudere un dialogo, benché talvolta possa sembrare il contrario»<sup>9</sup>. È quest'ultima la modalità di cui nel XVIII secolo Shaftesbury auspicava l'uso, facendone una vera e propria pietra di paragone, per verificare ciò che avrebbe retto all'impatto del gesto di smascheramento e, al contempo, evitando che il discorso si irrigidisce in forme dogmatiche:

Se gli uomini sono malvagi, irascibili e prevaricatori, il magistrato può correggerli. Ma se ragionano male, è sempre e solo la ragione che deve insegnare loro a far meglio. Correttezza di pensiero e di stile, modi garbati, buona educazione e finezza possono nascere solo dall'esperienza del meglio. Qualunque sia l'umore iniziale, se è innaturale, non durerà; e il ridicolo, anche se all'inizio viene indirizzato male, alla fine di sicuro colpirà nel segno<sup>10</sup>.

Nella *Lettera sull'entusiasmo* Shaftesbury invita a un uso critico dell'ironia, a un suo impiego «gentile», perché la verità espressa in forma di paradosso la rende più sopportabile. Evocare<sup>11</sup> il corto-circuito che di volta in volta genera l'ironia filosofica e la sua capacità di demistificazione gentile, ci approssima alla questione, più circoscritta, dell'ironia quale mezzo espressivo privilegiato da parte degli illuministi e, in particolare, di Diderot.

Già Fontenelle, pensatore che annuncia e 'prepara il terreno' alla filosofia dei Lumi, aveva lavorato per rendere la filosofia piacevole, accessibile anche alle dame, ma questo significava che il filosofo doveva indossare una maschera amabile e arrivare, in un secolo così frivolo, a presentare la fatica del pensiero come un divertimento, o addirittura un modo di intrattenersi<sup>12</sup>. Evidentemente ciò non poteva avvenire senza generare una certa inquietudine.

Chi conosce le opere di finzione di Diderot sa che, forse con la sola eccezione della *Religiosa*, esse sono attraversate da scoppi di risa, vi regna un'atmosfera gaia, a tratti mordace, spesso ridanciana, la stessa che caratterizzava le sue riunioni presso la dimora del barone d'Holbach<sup>13</sup>. Più in generale, il principio dell'ironia è fondamentale per comprendere il romanzo dell'Illuminismo, perché essa costituisce uno «strumento di destabilizzazione», che, in quanto tale, rappresenta una delle scelte stilistiche che ingiungono «al lettore di mettersi al lavoro»<sup>14</sup>, aspetto fondamentale per il raggiungimento di quell'autonomia cui

<sup>9</sup> A. Scuderi, *Lo stile dell'ironia*, p. 179.

<sup>10</sup> A. A. Cooper conte di Shaftesbury, *Lettera sull'entusiasmo*, tr. it. A. Taborrelli in *Scritti morali e politici*, Torino 2007, p. 115.

<sup>11</sup> Cfr. C. Duflo, «Les joueurs de flûte: Diderot et la philosophie distrayante», in U. Kölving et I. Passeron (a cura di), *Sciences, Musiques, Lumières. Mélanges offerts à Anne-Marie Chouillet*, Centre International d'Études du XVIIIe siècle, Ferney-Voltaire, 2002, pp. 153-61.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Cfr. P. Stewart, «Le rire chez Diderot», in U. Kölving et I. Passeron (a cura di), *Sciences, Musiques, Lumières*, pp. 203-212.

<sup>14</sup> Y. Séité, *Romanzo* in V. Ferrone, D. Roche, *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Roma-Bari 1997, p. 309.

miravano i Lumi. Ma le diverse declinazioni dell'ironia caratterizzano anche le opere filosofiche di Diderot non riconducibili a forme narrative. Così, seguendo l'insegnamento di Shaftesbury, che vedeva nel buon umore il miglior rimedio contro il fanatismo, egli considera i teologi privi del senso dell'ironia<sup>15</sup>, con tutte le conseguenze che questo poteva implicare, come viene sottolineato nella *Passeggiata dello scettico*:

Ma voi potreste spiegarmi, mio caro Cleobulo, [...] per quale ragione i teologi sono tanto nemici dello scherzo? Decisamente niente è più utile di una battuta di spirito e mi sembra che niente sia più innocente di una malriuscita. Fare dell'ironia fuori posto, è come soffiare sul ghiaccio. L'umidità del fiato sparisce da sé, e il cristallo riprende il suo splendore. In verità, bisogna che questi gravi personaggi siano persone che non sanno stare allo scherzo, o che ignorino che il vero, il buono, e il bello non sono suscettibili di ridicolo, o che abbiano il forte sospetto che queste qualità siano loro estranee<sup>16</sup>.

## 2. L'ambiguità dell'ironia, la chiarezza della definizione

Nonostante la pervasività dell'umorismo nell'opera diderottiana – declinato in diverse forme, che vanno dall'ironia allusiva, al ricorso alla comicità di matrice rabelesiana in *Jacques il fatalista e il suo padrone*, fino alla sferzante satira cinica del *Nipote di Rameau* – c'è un luogo della sua opera in cui sembra che anche il filosofo considerasse necessario limitare l'uso di questa problematica figura retorica: l'*Encyclopédie*.

L'opera diretta da Diderot e d'Alembert è al contempo un dizionario e un'enciclopedia, fatto che implica un fondamentale lavoro di definizione e chiarificazione dei vocaboli. Questo sforzo linguistico e di costruzione e cognizione del sapere sembra del tutto incompatibile con i dispositivi testuali che danno luogo all'ironia (sdoppiamento, allusione, reticenza, ecc.), i quali piuttosto che de-finire, sono votati all'apertura del senso del discorso e concorrono a «moltiplicare il processo di significazione, allargare il processo verbale [...] verso la tendenzialmente infinita sfera del possibile propria del 'mondo non scritto'»<sup>17</sup>. Al contrario, come recita l'articolo «Definizione» di Formey, definire significa effettuare un'enumerazione delle principali idee semplici di cui è formata un'idea composta, al fine di determinarne la natura o il carattere<sup>18</sup>. Se questo vale sul piano logico, su quello retorico, come chiarisce qualche pagina dopo dall'abate Mallet (riprendendo Chambers), una definizione

<sup>15</sup> Tanto prossimo a Shaftesbury su un piano generale, quanto lontano su questioni di fondo dalla *Lettera sull'entusiasmo*, p. 120.

<sup>16</sup> D. Diderot, *La passeggiata dello scettico*, in id. *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili, V. Sperotto, Bompiani, Milano 2019, pp. 80-83.

<sup>17</sup> A. Scuderi, *Lo stile dell'ironia*, p. 27.

<sup>18</sup> J. H. S. Formey, art. «Définition, en Logique», in D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie*, <http://encrcr.academie-sciences.fr/encyclopedie/>, vol. IV (1754), p. 746a.

deve essere una «spiegazione breve e chiara di qualcosa»<sup>19</sup>. Nel *Dictionnaire raisonné* è pertanto cruciale il lavoro di delucidazione e descrizione, svolto con metodo critico, attento all'uso delle parole, alla loro costruzione e alle differenze anche sottili, come aveva affermato programmaticamente Diderot nel primo volume: «si avrà un eccellente dizionario della lingua, solo quando la metafisica delle parole sarà esercitata su tutte quelle che usiamo indistintamente, e ne avrà fissato le sfumature»<sup>20</sup>. Definire è dunque un compito filosofico<sup>21</sup>, come chiarisce Marmontel nell'integrazione che chiude l'articolo già citato di Mallet, «Definizione, *in retorica*»<sup>22</sup>.

La questione è messa a tema nell'articolo «Enciclopedia», redatto da Diderot a metà dell'opera con l'intento di effettuare un bilancio per verificare quanto, fino a quel momento, autori e redattori erano riusciti a rispondere alle intenzioni iniziali che avevano animato il progetto e per rilanciare quegli stessi obiettivi. È questo il luogo in cui sviluppa anche alcune considerazioni metodologiche e spiega i principali criteri di organizzazione del testo<sup>23</sup>. Si trova qui il famoso paragone tra la fondazione di una città e la compilazione di un'enciclopedia, sulla base del quale afferma che occorre trovare «un assetto comune tutti gli articoli», nonostante le differenze disciplinari, evitando però un'eccessiva stereotipazione, che la renderebbe noiosa. Così:

<sup>19</sup> E. F. Mallet, art. «Definition, *en Rhétorique*», in D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, cit. vol. IV (1754), p. 749a.

<sup>20</sup> D. Diderot, art. «Al», in *Encyclopédie*, vol. I (1751), p. 242b; DPVV, p. 317.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. Marmontel, art. «Définition, *en Rhétorique*», in D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. IV (1754), p. 749b. Si veda anche S. Lefay, *Dossier critique de l'article Définition, en Rhétorique (Encyclopédie, t. IV, p. 749a-b)*, *Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie*, (online dal 31/10/2017), link: 11280/f2b25525. M. Leca-Tsiomis ricorda giustamente che «definire tutto» è anche un impegno, una lotta, da portare a compimento contro quell'atteggiamento geometrico-cristiano che pone dei limiti alla capacità dell'intelletto umano di riuscire a definire tutto. Cf. M. Leca-Tsiomis, *Ecrire l'Encyclopédie. Diderot: de l'usage des dictionnaires à la grammaire philosophique*, Oxford 1999, pp. 304-5; su questo si veda anche la nota seguente.

<sup>23</sup> Com'è noto l'articolo «Encyclopédie» propone una diversa concezione del compito e della possibilità di definizione rispetto a quella avanzata dall'altro direttore d'Alembert che, come emerge in modo evidente nell'articolo «Dictionnaire», era molto più vicino alla concezione pascaliana della definizione, concezione poi ripresa anche nella *Logique* di Port-Royal. Tale differenza relativamente alla portata e al compito stesso di definizione delle parole è stata efficacemente sintetizzata da M. Leca-Tsiomis nei seguenti termini: «D'Alembert cherchait un système de dénombrement des 'racines philosophiques', Diderot s'interroge sur les "racines grammaticales". D'Alembert jugeait la qualité des dictionnaires à l'aune du refus de définition. "Rendre toute la langue intelligible", répond Diderot. D'Alembert décrétait impossible pour certains mots "toute espèce de définition"; Diderot interpelle cette impossibilité: "Est-ce la peine d'écrire [...] si nous ne sommes pas en état de nous faire entendre?", *Ecrire l'Encyclopédie*, pp. 297-98. Sulle differenze nella concezione dell'impianto generale dell'opera, del fine della scienza e dell'illuminismo stesso tra i due direttori dell'*Encyclopédie* cf. F. Venturi, *Le origini dell'Encyclopédie. Il capolavoro dell'Illuminismo*, Torino 1963 pp. 70-108; J. N. Pappas, *Diderot, d'Alembert et l'Encyclopédie*, *Diderot Studies*, 4, 1963, pp. 191-208; V. Le Ru, *L'aigle à deux têtes de l'Encyclopédie: accords et divergences de Diderot et de D'Alembert de 1751 à 1759*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 26, 1999, pp. 17-26; P. Quintili, *Illuminismo ed Encyclopédia*, Roma 2005, in particolare pp. 99-112.

un sodo intelletto (e bisogna attribuire almeno questa qualità, a un editore) saprà collocare ogni cosa al suo posto: né v'è da temere che abbia idee tanto disordinate o tanto poco gusto, da mescolare inutilmente accezioni disparate. Ma sarebbe anche ingiusto accusarlo della bizzarria – che è necessaria conseguenza della diversità della materia, delle imperfezioni linguistiche e dell'abuso delle metafore – per cui una medesima parola passa dalla bottega dell'artigiano ai banchi della Sorbona e le cose più eterogenee si raccolgono sotto una stessa voce<sup>24</sup>.

È quindi opportuno indicare per ogni articolo l'oggetto trattato, il genere e la differenza specifica e ognuno dev'essere suddiviso aiutando, grazie all'ordine e al metodo, anche la memoria e facilitando la fruizione del testo, come viene specificato nel prosieguo. Proprio la rilevanza di questi elementi porta a una scelta esplicita relativamente allo stile o a ciò che oggi definiremmo 'genere letterario': ciascun articolo è caratterizzato dalla centralità della connessione tra le idee, assumendo pertanto la forma di un trattato breve o brevissimo<sup>25</sup>. Tuttavia gli articoli di un'enciclopedia hanno un vantaggio rispetto ai trattati: i rinvii<sup>26</sup>. Diderot distingue tra rinvii di cose (che «illuminano l'oggetto, indicando i suoi legami remoti con altri che sembrerebbero isolati»<sup>27</sup>) e quelli di parole, utilissimi, scrive, a chiarire il vocabolario scientifico, evitando la prolissità. Un terzo tipo di rinvii segnalano l'individuazione da parte dell'autore dell'articolo di analogie tra qualità o procedimenti simili nell'ambito di scienze o arti diverse, questi rinvii «sono opera del genio» e, ben più rari dei primi due tipi, servono ad avanzare nuove ipotesi<sup>28</sup>. Come si vede, l'impianto degli articoli e della rete di collegamenti è decisamente di tipo costruttivo nella prospettiva diderottiana, al netto di uno scetticismo di fondo sulle possibilità dell'essere umano di conoscere la totalità dei fenomeni<sup>29</sup>. Diversa, invece, la prospettiva di d'Alembert che condivide con Diderot l'idea che non sia possibile conoscere tutto, ma anche più prudente e

<sup>24</sup> D. Diderot, art. «Encyclopédie», in D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. V (1755), p. 642a; tr. it. p. 335.

<sup>25</sup> Ci sono addirittura casi in cui Diderot suggerisce in breve la struttura di quello che dovrebbe essere un trattato sull'argomento e che viene sviluppato solo in versione ridotta e programmatica, cf. l'integrazione di Diderot all'articolo «Bible, des Moscovites», di Mallet, parte della più ampia voce «Bible», in *Encyclopédie*, vol. II (1752), p. 226a; DPVVI, p. 182. Sull'enciclopedia come genere letterario cf. E. Franzini, *Encyclopedial/Dizionario*, in P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Roma 2012, pp. 125-46 e F. D'Agostini, *Trattato/Saggio*, in ivi, pp. 275-304.

<sup>26</sup> Su questo si veda M. L. Tsomis, *Écrire l'Encyclopédie*, cit.; F. Guénard, F. Markovits, M. Spallanzani (a cura di), *L'ordre des renvois dans l'Encyclopédie*, numero monografico della rivista *Corpus. Revue de philosophie* (51/2007); M. Spallanzani, «Diderot et les ordres des connaissances humaines», in J.-C. Bardout, V. Carraud (a cura di), *Diderot et la philosophie*, Paris 2020, pp. 219-46.

<sup>27</sup> D. Diderot, art. «Encyclopédie», in D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, p. 642a; tr. it. p. 337.

<sup>28</sup> Sull'importanza euristica delle congetture in ambito scientifico (e non solo) Diderot si era ampiamente diffuso, anche in polemica col pensiero matematico e scientifico dell'amico d'Alembert, nei *Pensieri sull'interpretazione della natura*, che infatti sono qui richiamati.

<sup>29</sup> Data l'ampiezza del tema, ci limitiamo qui a questo cenno, avendo già trattato la questione in V. Sperotto, *Diderot et le scepticisme: les promenades de la raison*, Paris 2023, in particolare cap. 5 «Savoir encyclopédique et scepticisme», pp. 201-67.

più analitico riguardo al ruolo delle ipotesi, egli resta convinto che «il compito del filosofo non [sia] quello di indovinare ciò che manca» nella grande catena dell'essere di cui conosciamo solo alcuni anelli, quanto di «fissare con precisione quello che sappiamo per separarlo nettamente da quello che ignoriamo e, quando è possibile, aggiungere qualche nuovo anello scientificamente controllato»<sup>30</sup> come ha osservato Franco Venturi.

Esiste però un quarto tipo di rinvii oltre a quelli fin qui ricordati, cioè quelli che il filosofo definisce «satirici o epigrammatici». L'esempio richiamato qui è molto noto, si tratta dell'articolo «Cappuccini», stilato in modo prettamente informativo e in cui l'ordine religioso viene descritto con tono anodino<sup>31</sup>, cosicché il contrasto provocato dalla lettura dell'articolo «Cappuccio»<sup>32</sup>, cui si rinvia alla fine, non può che trasformare il testo che sembrava serio, in una canzonatura.

Quest'ultimo tipo di rimandi, che giustamente Paolo Casini considera una notevole tecnica mistificatoria usata nell'*Encyclopédie*, non è così frequente e la ragione viene esplicitata dallo stesso Diderot: «troppe allusioni di questo genere renderebbero l'opera assai tenebrosa»<sup>33</sup>. L'ironia che deriva dal contrasto tra due definizioni sarebbe dunque allusiva, proprio per la doppiezza (o molteplicità) da cui deriva e le allusioni «vanno sempre tratte da argomenti conosciuti, in modo che gli ascoltatori o i lettori non abbiano bisogno di concentrazione mentale per cogliere la relazione; in caso contrario sono in pura perdita per chi parla o chi scrive»<sup>34</sup>. Questo vale a maggior ragione se si colloca l'opera in una prospettiva storica, come fa Diderot, il quale non perde mai di vista i posteri. La posterità «ignora minute circostanze, che non varrebbe la pena di trasmetterle; perciò non sentirebbe più l'appropriatezza e la finezza della battute che oggi ci divertono, e le considererebbe puerilità»<sup>35</sup>. Insomma, se l'intento è quello di comporre «un serio dizionario filosofico» e non una «pasquinata», è meglio «dire la verità chiara e tonda»<sup>36</sup>. Del resto, come aveva esplicitato anche d'Alembert nel *Discorso preliminare*, si trattava di mostrare ordinatamente le connessioni tra i diversi rami del sapere, dare di questo un'immagine unitaria e fornire di ciascuna scienza e arte i fondamenti metafisici e gli sviluppi pratici<sup>37</sup>. La questione dei rinvii esplicativi assume anche una dimensione pratica: poiché i collaboratori dell'opera erano molto numerosi, non tutti si conoscevano tra loro, diventava difficile coordinarsi nel mettere in relazione i diversi articoli. Questa forma efficace di costruzione critica (e a maggior ragione ironica) del

<sup>30</sup> F. Venturi, *Le origini dell'Encyclopédie*, p. 99.

<sup>31</sup> D. Diderot, art. «Cordeliers», in D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. IV (1754), p. 214a.

<sup>32</sup> D. Diderot, art. «Capuchon», in ivi, vol. II (1752), p. 640b.

<sup>33</sup> D. Diderot, art. «Encyclopédie», in ivi, p. 643a; tr. it. p. 339.

<sup>34</sup> D. Diderot, integrazione all'art. «Allusion» di Mallet, in ivi, vol. I (1751); DPVV, p. 327.

<sup>35</sup> D. Diderot, art. «Encyclopédie», in ivi, p. 643a; tr. it. p. 339.

<sup>36</sup> *Ibidem*. Su questo si veda anche l'osservazione che chiude l'articolo dedicato all'aggettivo «basso», art. «Bas», in ivi, vol. II (1752), p. 97b; DPVVI, p. 26.

<sup>37</sup> Su questo cfr. D. Diderot, art. «Art», in ivi, vol. I (1751), p. 713b–717b.

discorso è possibile, fattivamente, quando vi è una base di conoscenza e scambio reciproco a garanzia di un'omogeneità delle tematiche discusse e delle prospettive esposte dagli autori: un caso tra tutti (benché non caratterizzato da ironia) è la correlazione tra gli articoli «Diritto naturale» e «Economia (*Moral e politica*)», redatti rispettivamente da Diderot e Rousseau<sup>38</sup>. D'altra parte, la costruzione di una rete di articoli, anche con esito ironico, può non avvenire per esplicito rimando da parte di autori ed editori, ma per una correlazione tematica; un esempio può essere dato dai tre articoli «Abitazione», «Anima» e «Immortalità, Immortale». È vero che in quest'ultimo, dopo una breve parte molto ortodossa sull'immortalità dell'anima, Diderot insiste su una forma alternativa di immortalità, ovvero la conservazione della memoria presso i posteri, ma questo non implica una critica esplicita della prima. Quanto all'articolo «Anima», su cui si è scritto molto, ci limitiamo qui a ricordare che, come osservava già Jacques Proust, il suo supplemento al testo dell'abate Yvon non solo mette in dubbio la possibilità di localizzare l'anima in modo preciso, ma sembra stabilire in maniera definitiva il suo legame inscindibile dal corpo. Questo viene fatto insistendo sulla dimensione fisiologica, ma soprattutto sulla complessità dell'essere umano, la cui dimensione psichica è tutt'uno quella biologica, come verrà efficacemente mostrato nel *Sogno di d'Alembert*<sup>39</sup>. Se l'articolo «Anima» contiene già una sua rete di rinvii esplicativi, altrettanti si possono configurare in modo implicito, considerando anche quegli articoli in cui, come vedremo, normalmente non si trovano forme di ironia, e che invece proprio nella relazione agli altri, assumono una connotazione critica e umoristica al contempo. «Abitazione», per esempio, che pure è un articolo di grammatica e fornisce una definizione del termine, distinguendolo dai sostantivi «casa» e «dimora», si conclude però con la seguente osservazione: «dopo il soggiorno assai breve e agitato che facciamo sulla terra, una tomba è la nostra ultima dimora»<sup>40</sup>. Inoltre, ci si potrebbe ricordare di questo articolo leggendo la definizione dell'aggettivo «Revenant», aggiungendo così un nuovo nodo alla rete:

Che ritorna; così si chiamano le persone che si dice riappaiano dopo la loro morte: si percepisce tutta l'inanità di questo pregiudizio. Camminare, vedere, sentire, parlare, muoversi quando non si hanno né piedi, né mani, né occhi, né orecchi, né organi attivi! Coloro che sono morti lo sono del tutto, e per lungo tempo<sup>41</sup>.

### 3. Forme dell'ironia negli articoli di Diderot: critica, demistificazione, metodo

<sup>38</sup> Cfr. P. Quintili, *Ordine argomentativo, ordine concettuale. L'unità dei saperi nell'Encyclopédia francese*, «Il canocchiale», 1-2, 1996, pp. 189-90.

<sup>39</sup> J. Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Genève-Paris 1982, pp. 287-88.

<sup>40</sup> D. Diderot, art. «Habitation», in *Encyclopédie*, vol. VIII (1765), p. 17a; DPVII, p. 355.

<sup>41</sup> D. Diderot, art. «Revenant», in ivi, vol. XIV (1765), p. 226b; DPVII, p. 219. Si veda anche l'ironia nell'articolo «Ressusciter» sulle vere e false resurrezioni, ivi, vol. XIV (1765), p. 193a; DPVIII, p. 218.

Prendendo in considerazione gli articoli redatti da Diderot, senza pretendere un'esaustiva categorizzazione – operazione classificatoria che non solo è vana, ma farebbe un torto a un filosofo tanto spesso sarcastico verso i classificatori – ci si può interrogare su come l'ironia sia utilizzata nei suoi contributi e vedere come, in realtà, non manchi un uso ben dosato di questa figura retorica, mostrandone il rilievo filosofico.

Che questo tipo di analisi abbia un fondo di paradossalità<sup>42</sup>, non dipende solo dal fatto che quando si esamina l'ironia, la si annulla (del resto i saggi sulla metafora usualmente non sono scritti metaoricamente), ma anche da un problema proprio dello stesso umorismo: a volergli tendere degli agguati, si rischia il suo dileguarsi<sup>43</sup>.

Al netto di questi limiti, si possono ugualmente proporre alcune riflessioni che tocchino innanzitutto quegli articoli in cui l'ironia è raramente presente, mostrando che laddove la si può rilevare la sua collocazione non è arbitraria. In secondo luogo è possibile mostrare come l'uso critico dell'ironia nell'*Encyclopédie* svolga in particolare (almeno) tre funzioni: 1) la manifestazione dell'oscurità di un termine; 2) la demistificazione verso credenze di tipo religioso o superstizioso; e, infine, 3) la dimostrazione del metodo corretto per acquisire e stabilire le conoscenze.

### 3.1 *L'ironia quasi assente*

Una prima categoria di articoli da considerare sono quelli in cui l'ironia è generalmente assente: si tratta delle voci di grammatica, la cui funzione è proprio quella di definire i vocaboli. Essendo necessario specificare e circoscrivere significati e usi, al fine di chiarificare la lingua – progetto filosoficamente diretto al progresso del sapere umano –, ricorrere all'ironia sarebbe stata una scelta contraddittoria, nonché controproducente. Anche gli articoli che potremmo genericamente definire ‘tecnico-scientifici’, cioè quelli che afferiscono alle diverse branche della scienza, dalla chimica alla meccanica, dalla cucina alle arti tessili, ecc., e che spesso sono connessi alle tavole illustrate, hanno lo scopo di esporre il funzionamento di una macchina, un utensile o di una procedura e sono per lo più spiegazioni sobrie e precise. Le ragioni, anche in questo caso, riguardano la chiarezza necessaria in questo tipo di descrizioni. In entrambi i casi sono presenti eccezioni, benché piuttosto sporadiche, tra cui vale la pena di prendere in considerazione qualche esempio.

<sup>42</sup> Su questo paradosso cfr. G. Almansi, *Amica ironia*, pp. 22-25.

<sup>43</sup> Leggere gli articoli dell'*Encyclopédie* allo scopo di individuare i punti in cui si manifesta l'ironia, seppure in scala ridotta, presenta lo stesso problema di chi si accinge a osservare sperimentalmente il manifestarsi dell'umorismo in se stesso, come si è trovato costretto a scrivere William F. Fry: «Mi resi conto che ero troppo poco spontaneo. Mi accorgevo di essere sul punto di sorridere e mi preparavo a prenderne nota. Ma, nel momento in cui lo anticipavo, il sorriso non appariva più. Avevo introdotto un diverso stato d'animo. [...] È impossibile essere nello stesso tempo semplicemente spontanei e semplicemente riflessivi». W. F. Fry, *Una dolce follia. L'umorismo e i suoi paradossi*, tr. it. di D. Zoleatto, Milano 2001, p. 15.

Una voce ‘tecnica’ da considerare innanzitutto è «Macchina a vapore», dove ci troviamo di fronte a un’ironia che potremmo definire ‘dislocata’, essendo rivolta a Descartes. Difatti, per lo più ci si imbatte in passaggi ironici sui filosofi o correnti filosofiche all’interno degli articoli di storia della filosofia<sup>44</sup>, non in voci classificate, come in questo caso, con i designanti di «Idraulica» e «Arti meccaniche». Diderot però coglie l’occasione per integrare il testo, molto probabilmente fornito da Jean Rodolphe Perronet, con queste righe finali:

il funzionamento di questa macchina è davvero straordinario, e se si dovesse prestare fede al sistema di Descartes, che considera le macchine come degli animali, si dovrebbe convenire che l’uomo avrebbe imitato molto da vicino il Creatore nella costruzione della *macchina a vapore*, questa dev’essere agli occhi di ogni cartesiano coerente una specie di animale vivente, aspirante, agente, che si muove da sé grazie all’aria, e finché c’è calore<sup>45</sup>.

Un altro esempio di voce in cui emerge un’allusione ironica inattesa è costituito dall’articolo «Carte», alla fine del quale Diderot, dopo una puntuale descrizione dei procedimenti di produzione di questo gioco, prende di mira il cattivo gusto che caratterizza le illustrazioni delle carte:

È sorprendente che i nostri Francesi, che si piccano di avere tanto buon gusto, e che pretendono il meglio anche nelle cose più minute, si siano accontentati fin ora delle figure tette dipinte sulle *carte*; risulta evidente, da quanto precede, che non aumenterebbero i costi per farvi rappresentare dei soggetti più gradevoli. Questo non prova forse che non è così comune come si pensa, che si giochi per divertimento o senza interesse? pur di ammazzare il tempo, o di guadagnare, non ci si preoccupa che questo avvenga con delle *carte* dipinte bene o male<sup>46</sup>.

Qui l’ironia tocca due questioni: i motivi che spingono al gioco e l’aspetto estetico, su cui vale la pena di soffermarsi brevemente. La redazione finale di quest’articolo è datata probabilmente 1751 e ci offre già un saggio di quello che, a partire dal 1759, sarà un più ampio uso dell’ironia nei *Salons*<sup>47</sup>. Diderot critico d’arte ricorre, infatti, all’ironia come efficace metodo per esprimere un giudizio di gusto negativo, volto a coinvolgere i lettori che non potevano vedere le opere commentate, ma anche a spingere gli artisti al miglioramento. Sebbene nell’articolo «Carte» non sia possibile rilevare una esplicita intenzione in tal senso, ci sarà chi accoglierà il suo appello: i produttori di carte da gioco Jean-Baptiste Mitoire (nel 1770) e i Mandrou padre e figlio (nel 1784),

<sup>44</sup> Per esempio: «Antédiluvienne (*Philosophie*)», «Chinois (*Philosophie des*)», «Juifs, (*Philosophie des*)», «Mégarique, (*secte*)», «Parménidéene, (*philosophie*), ou Philosophie de Parménide», «Pythagorisme, (ou *Philosophie de Pythagore*)», «Pythagorisme, (ou *Philosophie de Pythagore*)», ecc.

<sup>45</sup> D. Diderot, art. «Feu (*pompe à*)», in *Encyclopédie*, vol. VI (1756), p. 609a; DPVII, p. 304.

<sup>46</sup> D. Diderot, art. «Cartes (*Jeux.*)», in ivi, vol. II (1752), p. 715b; DPVI, p. 281.

<sup>47</sup> Un uso simile dell’ironia riguarda la valutazione della traduzione di Platone fatta da Ficino in «Platonisme ou philosophie de Platon», in ivi, vol. XII (1765), p. 752a; DPVIII, p. 133.

perfezioneranno esteticamente i loro prodotti<sup>48</sup>. Possiamo però affermare che questa conseguenza, pur non essendo stata direttamente concepita dall'autore, ne rispecchia tuttavia l'auspicio celato sotto il velo dell'ironia; sappiamo che per Diderot esiste una bellezza che non riguarda solo le opere d'arte, ma che è propria anche delle macchine e degli oggetti concepiti per l'uso. Il bello, come si legge nel suo articolo dedicato a questo concetto, dipende dai rapporti tra le parti che compongono un essere.

Nella voce grammaticale «Settimanale» il sarcasmo diderottiano colpisce le gazzette che vengono definite «la pastura degli ignoranti, la risorsa di coloro che vogliono parlare e giudicare senza leggere»<sup>49</sup>. Si trovano osservazioni simili anche sulla critica letteraria, i giornalisti e su una serie di altre questioni che possono evidentemente essere ricondotte a considerazioni più articolate sviluppate in altri luoghi della sua opera. Prossima alle considerazioni sul costume e sul gusto è anche la battuta che chiude l'articolo «Furie», voce che riporta il designante «Commercio», dedicata a delle sete indiane che rappresentano orribili figure di mostri o animali: «Come spiegare», si interroga l'autore, «come chiamare la bizzarria delle nostre donne, che si sono ornate per lungo tempo con questi disegni di bestie gotiche, simili a quelle che decoravano le nostre vecchie chiese, dove servivano per lo scolo dell'acqua piovana?»<sup>50</sup>. Anche nella *Passeggiata dello scettico* e nella *Lettera sui ciechi* Diderot si era concesso alcune battute sulle frivole e insensate stravaganze della moda, elemento che arriva a caratterizzare, con evidente intento ironico-critico, persino la filosofia scolastica nell'articolo «Gesù Cristo»: «Damasceno fece bene ad associare Aristotele a *Gesù-Cristo?* e la Chiesa è davvero in debito nei suoi confronti per aver abbigliato i suoi dogmi secondo la moda scolastica? È ciò che lascio discutere a persone più abili di me»<sup>51</sup>.

### 3.2 L'ironia che dissipa l'oscurità

Tra gli articoli firmati da Diderot, quelli che afferiscono a certuni rami del sapere sono particolarmente investiti dall'ironia, che viene utilizzata al fine di sottolineare l'oscurità di alcuni termini. Come ha mostrato Marie Leca-Tsiomis, di fronte alla necessità di non omettere nulla dal dizionario, che è anche un'encyclopedia, il filosofo affronta il compito con scrupolo, mostrando al contempo la logica necessità – se tutto in natura è connesso, occorre che ogni cosa a noi nota vi trovi posto – e l'assurdità di una simile impresa. Di conseguenza, «quando emerge l'inanità di questo esercizio, egli la coglie, la scandaglia, la esplicita» e, in particolare, «i suoi articoli di storia naturale ci

<sup>48</sup> Si rinvia ai quattro studi di T. Depaulis, *Des «figures maussades & révoltantes»: Diderot et les cartes à jouer*, pubblicati su «Le Vieux Papier», 412 (aprile 2014) pp. 256-64, 413 (luglio 2014) pp. 289-98, 414 (ottobre 2014) pp. 342-53, 415 (gennaio 2015) pp. 409-21.

<sup>49</sup> D. Diderot, art. «Hebdomadaire», in *Encyclopédie*, vol. VIII (1765), p. 75b; DPVII, p. 360.

<sup>50</sup> D. Diderot, art. «Furie», in ivi, vol. VII (1757), p. 383b; DPVII, p. 314.

<sup>51</sup> D. Diderot, art. «Jesus-Christ», in ivi, vol. VIII (1765), p. 520a; DPVII, pp. 489-90.

forniscono proprio un esempio di questo compito»<sup>52</sup>. Diderot ironizza sui nomi esotici di piante e animali inesistenti, o la cui sussistenza è attestata così male da risultare dubbiosa e difficile da verificare, come l'«Abaremo-Temo», l'«Aco», l'«Aranata», ecc., mostrando quanto il ricorso all'ordine alfabetico rischi di gettare l'opera nel caos, accumulando nomi che forse non corrispondono ad alcun essere<sup>53</sup>. L'ironia, che caratterizza la maggior parte di questi articoli molto brevi, accompagna e contribuisce a quell'«apprendimento del dubbio che non si separa da quello della pazienza, ossia di una fiducia ragionata nel lavoro di scoperta»<sup>54</sup>. Come in «Foudre, pierre de», voce dedicata alle pietre oblunghe, che tradizionalmente si pensava cadessero dal cielo durante i temporali, dove commenta sarcasticamente l'ipotesi sulla loro formazione avanzata da Nicolas Lémery, che sembra ben lungi dall'osservazione paziente della ricerca empirica, dicendo che «se la sua idea non è una visione, ci manca davvero poco»<sup>55</sup>.

L'importanza di dissipare l'oscurità generata da un eccesso di termini vuoti o di nozioni vaghe è un compito che non riguarda solo la storia naturale, ma anche altri saperi, come per esempio la geografia. Esemplare è la voce «Ansico», dedicata al regno africano i cui abitanti sarebbero stati dei cannibali dagli atroci usi e costumi. Se occorre scoraggiare l'esotismo che porta a descrivere animali esotici e piante miracolose, altrettanto è necessario diffidare dei fatti straordinari raccontati dai viaggiatori. Pur essendo utili per la geografia e la conoscenza dei popoli e paesi lontani, i viaggiatori spesso offrono testimonianze inattendibili, come quelle relative al sovrano di Ansico, il *gran Macoco*, che secondo le testimonianze era abituato a mangiare duecento persone ogni giorno:

Bisogna sospettare in generale che ogni viaggiatore e ogni storico comune gonfi un po' le cose, a meno di essere disposti a rischiare di credere nelle favole più assurde. Ecco il principio su cui fondo questo sospetto: il fatto che non si vuole prendere in mano la penna per raccontare avventure comuni, né aver fatto migliaia di leghe per aver visto solo ciò che si può osservare senza andare così lontano; e sulla base di questo principio oserei quasi assicurare che il *gran Macoco* non mangia tutti gli uomini che si dice: duecento al giorno, sarebbero circa sessantatremila per anno: che mangiatore d'uomini!<sup>56</sup>

I viaggiatori e gli storici non sono però l'unica categoria propensa a ingigantire i fatti, inventare meraviglie e trasmettere errori, come veniva evidenziato già nell'articolo «Besançon», è un problema che può investire anche i filosofi. Qui Diderot riporta varie testimonianze riguardo a una grotta presente nei paraggi della città, cavità dove i lettori sono addirittura invitati a scendere

<sup>52</sup> M. Leca-Tsiomis, *De l'abari au baobab, ou Diderot naturaliste ironique*, in U. Kölving et I. Passeron (a cura di), *Sciences, Musiques, Lumières*, p. 232.

<sup>53</sup> Cfr. Ivi, pp. 232-33.

<sup>54</sup> Ivi, p. 237.

<sup>55</sup> D. Diderot, art. ««Foudre, pierre de», in *Encyclopédie*, vol. VII (1757), p. 214b; *DPVII*, p. 310.

<sup>56</sup> D. Diderot, art. «Ansico», in ivi, vol. I (1751), p. 490a; *DPVV*, p. 401.

personalmente. Il suggerimento di tale esperienza empirica sembra quanto mai necessario, proprio perché le relazioni trasmesse nel tempo su ciò che si trovava nella grotta vicina a Besançon erano poco attendibili, ma gli errori, i pregiudizi e i pessimi ragionamenti contenuti in questi testi erano stati riportati, trasmessi, stampati e accreditati proprio da alcuni filosofi<sup>57</sup>, cioè da coloro che maggiormente avrebbero dovuto vigilare sul sapere, esercitando il loro spirito critico.

### 3.3 Ironia e acquisizione del sapere

Diderot tocca più volte il problema del metodo di acquisizione e trasmissione del sapere, che dovrebbe di volta in volta richiedere l'esercizio di un radicale dubbio scettico e lo sforzo critico utile a distinguere i fatti dalle favole, ovvero discernere nelle testimonianze che ci sono pervenute gli elementi utili a formulare ipotesi verosimili su ciò che può essere accaduto in passato o che meglio dovrebbero permettere di spiegare un fenomeno.

Tale questione emerge anche in vari articoli di storia della filosofia, che nell'*Encyclopédie* occupa uno spazio significativo. Diderot ha compilato diversi articoli di questo ramo che sappiamo essere, nella maggior parte dei casi, una rielaborazione dell'opera di Brucker. Il motivo è che «per Didertot come per i suoi avversari, la storia della filosofia è un mezzo, e non un fine, un'arma, nella lotta che vede contrapporsi l'incredulità e la religione»<sup>58</sup>. In molte di queste voci il combattimento avviene per mezzo dell'ironia, che non solo è volta a demistificare, ma anche a stabilire il metodo della vera filosofia, la distinzione che sussiste tra filosofia e teologia, e anche un'epistemologia capace di distinguere tra fatti probabili e credenze inverosimili. Per questo motivo nell'articolo «Caldei (*filosofia dei*)», cita Diodoro Siculo, il quale stimava i Caldei più dei Greci, considerati inferiori in quanto destinati a restare in balia delle loro molteplici opinioni:

Ma bisogna essere ben poco filosofi – esclama ironicamente Diderot – per non avvedersi che il più bel privilegio della nostra ragione consiste nel non credere nulla sulla base di un impulso istintivo cieco e meccanico, e che si disonorerebbe la ragione, mettendola nelle pastoie come facevano i *Caldei*. L'uomo è nato per pensare con la propria testa<sup>59</sup>.

Lo stesso intento anima l'uso classico dell'ironia come antifrasì, che possiamo rilevare nel commento al tentativo di conciliare filosofia e teologia: «Alstedius, Glassius e Zuzold hanno cercato di conciliare la logica dei filosofi con quella dei

<sup>57</sup> Cfr. D. Diderot, art. «Besançon», in *Encyclopédie*, vol. II (1752), p. 212b–213a; *DPVVI*, p. 178.

<sup>58</sup> J. Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, p. 257.

<sup>59</sup> D. Diderot, Art. «Chaldéens, Philosophie des», in *Encyclopédie*, vol. III (1753), p. 21a; *DPV VIII*, p. 330.

teologi; bell'impresa!»<sup>60</sup>. Dello stesso tenore, tra l'ironico e il sarcastico, sono le considerazioni su Bayer, Aslach e Lambert Danée i cui nomi avrebbero potuto essere menzionati tra i filosofi, tranne per il fatto che essi «non erano esenti dalla follia del loro tempo», Dickenson «non è stato più saggio»<sup>61</sup> e, riguardo a quest'ultimo, Diderot rincara la dose osservando che: «se credete a quest'ultimo, Mosè ha scritto in sei pagine quanto di buono si potrebbe dire in cosmologia»<sup>62</sup>. Aggiungendo che «Dickenson chiama in suo soccorso tutte le verità e tutte le follie antiche e moderne; e quando ne ha fatto una favola che soddisfa i primi capitoli della Genesi, crede di aver spiegato la natura e conciliato Mosè con Aristotele, Epicuro, Democrito, e i filosofi»<sup>63</sup>. Evidentemente il metodo adottato per armonizzare le due discipline non era adeguato!

Del resto ci sono ambiti in cui lo stesso Diderot ammette di aver esposto le conoscenze disponibili, anche se queste non erano prive di lacune e di elementi dubbi, come nel caso della filosofia orientale. A tale riguardo, però, pare che non sia solo una questione di dati disponibili o di metodo, ma anche relativa all'oggetto di studio, che si presta a diverse allusioni, anche sotto forma di domande retoriche:

Anche se conoscessimo meglio la storia delle eresie comprese sotto il nome di *gnosticismo*; se avessimo i libri degli gnostici; quelli che si attribuiscono a Zoroastro, Zostrianos, Mersanes, Allogene non ne saremmo certo più informati. Come districare la loro nomenclatura? Come apprezzare il giusto valore delle loro metafore? Come interpretare i loro simboli? Come seguire il filo delle loro astrazioni? Come esaltare la propria immaginazione al punto da raggiungere la loro? Come inebriarsi e rendersi pazzi abbastanza da comprenderli? Come sbrogliare il caos delle loro opinioni? Accontentiamoci dunque di quel poco che ne sappiamo, e valutiamo molto giudiziosamente quello che abbiamo per non rimpiangere ciò che ci manca<sup>64</sup>.

È possibile ravvisare in questo passaggio quella che Vlastos, a proposito di Socrate, ha definito come «ironia complessa», la quale implica che «ciò che viene detto a un tempo è e non è ciò che si intende; il suo contenuto superficiale è inteso come vero in un senso, e falso in un altro»<sup>65</sup>; così, per esempio, «quando Socrate professa di non avere conoscenza intende e al tempo stesso non intende quello che dice»<sup>66</sup>. Quindi, in un certo senso, qui davvero Diderot constata la difficoltà di conoscere una cultura diversa dalla propria, ma dall'altro ironizza su questo stesso tentativo, perché convinto che ci sia poco che vale la pena di apprendere nell'ambito di quella stessa cultura (o quanto meno di quella filosofia).

<sup>60</sup> D. Diderot, art. «Mosaïque et chrétienne, philosophie», in ivi, vol. vol. X (1765), p. 742a; DPVIII, p. 36.

<sup>61</sup> *Ibidem*; DPVIII, p. 37.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibidem*; DPVIII, p. 38.

<sup>64</sup> D. Diderot, art. «Orientale, Philosophie», in *Encyclopédie*, vol. XI (1765), p. 644b; DPVIII, pp. 56-57.

<sup>65</sup> Cfr. G. Vlastos, *L'ironia socratica*, p. 40.

<sup>66</sup> Ivi, p. 41.

Ancora una volta, l'ironia risponde a un principio critico fondamentale, come ha sottolineato anche J. Proust commentando l'articolo «Fatto» e ricordando che il principio alla base di queste voci è la necessità di «interrogarsi [...] sulla legittimità della credenza, dividendo i fatti in diverse classi, seguendo il grado di probabilità che conferisce loro la prossimità nello spazio e nel tempo, la durata dell'osservazione, la quantità e la qualità delle testimonianze»<sup>67</sup>. Tali principi vanno applicati soprattutto alla storia e alla tradizione, così:

per evitare l'errore, ci rappresenteremo la storia di tutti i tempi e le tradizioni di tutti i popoli, con l'emblema di vecchi che sono stati esonerati dalla norma generale che ha limitato la nostra vita a un piccolo numero di anni, e che interrogheremo su transazioni di cui non possiamo conoscere la verità se non grazie a loro. Per quanto possiamo rispettare i loro racconti, dovremo guardarcì bene dal dimenticare che questi vecchi sono uomini, e che dai loro lumi e dalla loro veridicità sapremo solo quello che dicono o hanno detto altri uomini, e quello che proveremo noi stessi<sup>68</sup>.

Ecco la tradizione assumere le sembianze di qualche ‘Matusalemme’ che racconta storie, che non sono necessariamente favole, ma che indubbiamente sono narrazioni parziali, fallibili, come quelle di esseri limitati e fragili quali sono gli umani. Il fondo scettico del metodo proposto, che ci invita a vagliare con scrupolo tutte le testimonianze storiche, è evidente.

### 3.4 L'ironia come demistificazione

Si è osservato che ciascuna voce dell'*Encyclopédie*, in particolare quelle molto lunghe, assume la forma di un breve trattato, in altri casi invece il tema viene sviluppato in più articoli, connessi tra loro tramite i rinvii. Quest'ultima scelta però si spiega anche perché la struttura di queste voci spesso viene lasciata intenzionalmente aperta, per consentire lo spostamento del seguito essenziale del discorso da una voce all'altra, in un luogo meno esposto alla censura<sup>69</sup>, spesso il nucleo centrale della critica si trova in entrate secondarie mettendo all'opera «con sottile sarcasmo il *libertinage d'esprit*, secondo il principio della ‘doppia verità’, originalmente reinterpretato»<sup>70</sup>. Per esempio l'articolo «Offerte», come ha sottolineato Paolo Quintili, «traccia una dotta genealogia dell'uso del pane benedetto, rinviano all'omonimo articolo, in cui se ne fa poi una violenta critica, ancora da una prospettiva economico-politica»<sup>71</sup>. Essere buoni lettori dell'*Encyclopédie*, ha scritto Véronique Le Ru, consiste anche nel saper costruire delle reti che creano un «effetto domino»: la portata critica del testo dipende dalle relazioni tra articoli che, spesso, se considerati isolatamente, sembrano

<sup>67</sup> J. Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, p. 275.

<sup>68</sup> D. Diderot, art. «Fait», in *Encyclopédie*, vol. VI (1756), p. 383b–384a; DPVII, p. 299.

<sup>69</sup> P. Quintili, *Ordine argomentativo, ordine concettuale*, p. 190.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 190-91.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

contenere forme di contestazione piuttosto moderate<sup>72</sup>. Sono infatti pochi gli articoli in cui la critica alla religione o al potere politico può essere manifesta come in «Unitariani», redatto da Naigeon, che probabilmente è tanto esplicito perché pubblicato nel diciassettesimo tomo, cioè l'ultimo volume di testo<sup>73</sup>. Nella maggior parte degli altri casi, gli articoli espongono il contenuto in maniera perfettamente ortodossa, ma Diderot insinua «il veleno» nelle connessioni tra alcune citazioni o nelle brevi chiuse degli articoli, come ha osservato Paolo Casini<sup>74</sup>, dove l'ironia del filosofo induce a rileggere sotto una nuova luce quanto affermato in precedenza.

Come si è detto, l'ironia mira a demistificare e a stabilire un rapporto critico con l'oggetto di cui si tratta, per questo essa trova uno spazio privilegiato negli articoli sulla religione (con varie designazioni da *Storia ecclesiastica* a *Teologia*) e negli articoli dedicati alla mitologia. L'articolo «Casuisti» si apre con due paragrafi in cui essi sono descritti addirittura in modo elogiativo come coloro che tengono «la bilancia tra Dio e la creatura», encomio eccessivo in cui il lettore malizioso coglie già un elemento ironico di simulazione. Ma la piega umoristica emerge in seguito, quando Diderot dichiara che «il casuista è dunque un personaggio importante per posizione e per suo carattere; uomo autorevole in Israele, la cui condotta e i cui scritti non possono naturalmente essere esaminati con troppo rigore: queste sono le mie idee»<sup>75</sup>. Stanti le osservazioni sulla necessità di sottoporre le conoscenze al setaccio del dubbio, qui siamo chiaramente di fronte ad un'affermazione antifrastica. A partire da quest'ironia sul metodo di analisi, il filosofo solleva poi un dubbio proprio sul sarcasmo di un altro grande ironista: Pascal. Questi sarebbe reo di aver dileggiato i «casuisti lassi», che si espressero in latino e, quindi, non avrebbero potuto nuocere a nessuno – non ai bambini, né agli operai, ai mercanti e agli artigiani, o alle donne, ma neppure alla buona società e certo non ai teologi illuminati –, perché, così facendo, ne avrebbe divulgato il pensiero in francese e per di più lo avrebbe eternizzato. Di ironia in ironia, Diderot trova in Pascal l'appiglio per attaccare la censura e le leggi contro gli scrittori pericolosi, «che esistevano molto prima dei casuisti lassi e del loro apologista, e che [...] non hanno impedito loro di pensare e di scrivere»<sup>76</sup>.

La critica alla religione cristiana, però, è spesso celata nelle voci dedicate alla mitologia. Questo si vede bene, per esempio, in «Caucaso», dove Diderot riporta il mito di Prometeo – secondo la leggenda incatenato proprio su una di quelle montagne, dove un rapace gli mangiava il fegato. Gli abitanti del Caucaso, però, avevano preso il mito un po' troppo alla lettera. Di conseguenza, considerando

<sup>72</sup> Cfr. V. le Ru, *Subversives Lumières. L'Encyclopédie comme machine de guerre*, Paris 2007, p. 7.

<sup>73</sup> Cfr. M. Cosenza, *All'Ombra dei Lumi. Jacques-André Naigeon philosophe*, Napoli 2020, pp. 187-213.

<sup>74</sup> Cfr. P. Casini, *Diderot philosophe*, Bari 1961, p. 230.

<sup>75</sup> D. Diderot, art. «Casuiste», in *Encyclopédie*, vol. II (1752), p. 757a; DPVVI, p. 284; ed. it. p. 178.

<sup>76</sup> Ivi, p. 757b; DPVVI, pp. 284-285; ed. it. 179.

tanto sventurata la condizione degli esseri umani, per loro la nascita di un bambino era un evento luttooso e i funerali un momento di gioia, paradosso commentato dal filosofo come segue:

Non c'è alcun cristiano veramente penetrato dalle verità della sua religione, che non dovrebbe imitare l'abitante del Caucaso e felicitarsi della morte dei suoi figli. La morte assicura al bambino appena nato una felicità eterna, mentre la sorte dell'uomo che sembra aver vissuto nel modo più santo resta incerta. Quanto è, al contempo, terribile e consolante la nostra religione<sup>77</sup>!

Nell'articolo «Caccia», dopo aver ripercorso brevemente quello che i miti greci e la *Bibbia* dicono sull'origine dell'attività venatoria, prima di proporre la sua ricostruzione storica egli chiosa: «Ecco ciò che la mitologia e la storia sacra, vale a dire la menzogna e la verità, ci raccontano sull'antichità della caccia. Ecco quello che il buon senso suggerisce sulla sua origine»<sup>78</sup>. Qui non siamo di fronte solo a una falsa attestazione della convinzione della veridicità delle Sacre Scritture, ma anche a un gioco ironico. Infatti, non solo la ricostruzione basata sul 'buon senso', cioè fondata su quello che, alla luce dei dati storici e scientifici, si può plausibilmente ipotizzare sulle origini della caccia, va in una direzione diversa rispetto a quanto affermato prima, ma poche righe sopra Diderot aveva apertamente scritto:

le favole dei poeti che ci dipingono l'uomo in branco prima di rappresentarlo in società, gli mettono delle armi in mano, e non gli attribuiscono altra occupazione giornaliera che la *caccia*. Le Sacre Scritture che ci trasmettono la storia reale del genere umano, si accordano con la favola per attestarci l'antichità della *caccia*<sup>79</sup>.

La 'storia reale' dell'umanità riportata nella Bibbia converge con la favola, e la favola è menzogna.

La mitologia antica costituisce spesso un oggetto di ironia esplicita<sup>80</sup> volta a rivelare la credulità degli esseri umani. In «Erinni» Diderot ricorda che talvolta i miti sono solo le vestigia di allegorie che, nel lungo periodo, finiscono per celare i fatti storici cui si riferivano inizialmente: «la tradizione che si corrompe comincia l'opera, e la poesia la completa»<sup>81</sup>, conclude evidenziando quella fragilità della memoria storica già emersa in «Fatto». Evidentemente, tra i luoghi in cui più facilmente può esercitarsi l'umorismo diderottiano con questi intenti c'è l'articolo dedicato alla filosofia degli Egizi dove, nonostante la designazione «Storia della filosofia», viene elencata tutta una serie di credenze e misteri legati a questo popolo antico (non a caso l'unico rinvio è a «Isiaco», voce di letteratura

<sup>77</sup> D. Diderot, art. «Caucase», in ivi, vol. II (1752), p. 783a ; DPVVI, p. 286.

<sup>78</sup> D. Diderot, art. «Chasse», in ivi, vol. III (1753), p. 225a; DPVVI, p. 394.

<sup>79</sup> Ivi, p. 393.

<sup>80</sup> Per esempio si vedano gli articoli «Biche», «Chauderons de Dodone», «Elagabale», «Entrainelles», «Epidelius», «Erythré», «Futile» (*Antiquité*), «Hippone».

<sup>81</sup> D. Diderot, art. «Erynnis», in ivi, vol. V, p. 219a; DPVII, p. 288.

scritta da de Jaucourt, in cui vengono sottolineate le depravazioni dei sacerdoti di Iside), che consentono a Diderot di ironizzare sul fondamento delle congetture degli studiosi sui geroglifici; sulle ipotesi relative alla costruzione delle piramidi; sull'intolleranza dei sacerdoti che, rimasti troppo a lungo in ozio, iniziarono a considerare eccessivamente onerosa quella condizione, dedicandosi così a decretare norme di culto conflittuali. Quest'ultimo passo a difesa della tolleranza ci mostra l'assurdità di culti che esigevano che «si adorassero esclusivamente le gru», o «che l'unico vero dio fosse il coccodrillo», o la predicazione della sola venerazione dei gatti e la condanna del culto delle cipolle<sup>82</sup>, ecc. Sul culto delle cipolle, basato su una testimonianza di Giovenale, peraltro, ironizzerà anche Voltaire nell'articolo «Idolo, Idolatra, Idolatria» del *Dizionario filosofico*. Il politeismo degli Egizi può dunque essere accostato a quello dei Greci e dei Romani, oggetto di svariati articoli e altrettanti momenti umoristici; tra questi ci si può soffermare sulla voce «Cuba» dove si legge:

Divinità dei Romani, così chiamata da *cubo*. La si invocava per far dormire i bambini. È difficile che chi ha tanti déi abbia molta religione; hanno così spesso ragione da lamentarsene. Un accesso di colica che faceva strillare un bambino piccolo per una notte intera, doveva strappare alla sua nutrice mille bestemmie contro la dea *Cuba*<sup>83</sup>.

La scena comica della nutrice romana bestemmiatrica della divinità del sonno degli infanti, che Diderot delinea in poche righe, corona in realtà l'ironia sul numero di divinità, che potrebbe essere letta come una stoccata al numero dei santi della religione cattolica, ciascuno protettore di una particolare categoria. Senza però volersi spingere fin dove il testo non necessariamente porta, che si tratti di un articolo di critica al cristianesimo è dimostrato dalla frase conclusiva, non a caso soppressa prima della pubblicazione: «c'è un mezzo molto semplice per rendere gli uomini davvero malvagi; basta moltiplicare la frequenza delle infrazioni, a forza di aumentare il numero e l'estensione dei doveri»<sup>84</sup>. È la tesi sostenuta anche alcuni anni dopo nel *Colloquio di un filosofo con la Marescialla di \*\*\**, dove egli ironizzerà sulle prescrizioni religiose in materia di abbigliamento, che avrebbero imposto alle donne di coprire il decolté, preceitto sistematicamente disatteso in ragione della moda del tempo<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> D. Diderot, art. «Egyptiens, philosophie des», in ivi, vol. V(1755), p. 437a; *DPV*VII, p. 126. Diderot deride la molteplicità delle divinità del pantheon greco-romano anche in altri articoli, per esempio in «Forcule».

<sup>83</sup> D. Diderot, art. «Cuba», in ivi, vol. IV (1754), p. 529b; *DPV*VI, p. 394.

<sup>84</sup> Il testo è citato in nota nell'edizione *DPV* a cura di John Lough et Jacques Proust, n. 1, p. 531, cf. R. N. Schwab, *Inventory of Diderot's Encyclopédie*, «Studies on Voltaire and Eighteenth Century», p. 139.

<sup>85</sup> Ecco il commento ironico del protagonista del dialogo: «Mi disse che era una moda; come se non ci fosse niente più alla moda che dirsi cristiani e non esserlo; che non ci si deve vestire in modo ridicolo, come se fosse possibile paragonare una miserabile piccola ridicolaggine, la propria dannazione eterna e quella del nostro prossimo; che essa si lasciava vestire dalla sua sarta, come se non fosse meglio rinunciare alla propria sarta piuttosto che alla propria religione». D. Diderot, *Colloquio di un filosofo con la Marescialla di \*\*\**, in id. *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, p. 2155.

Nelle pieghe degli articoli «Canone», «Gerarchia», «Filosofia dei Giapponesi», il già citato «Gesù Cristo» e molti altri troviamo vari momenti umoristici che hanno gli stessi intenti fin qui indagati. Tra i bersagli colpiti più volte in modo piuttosto sferzante ci sono le varie pratiche mistiche ed estatiche che si possono incontrare nelle tradizioni religiose e filosofiche. In «Saraceni o Arabi, (*Filosofia dei*)» subito dopo aver esposto e commentato le pratiche dei Sufi e prima di esporre la filosofia morale degli arabi, Diderot afferma che probabilmente è proprio in conseguenza della loro filosofia naturale che essi venerano gli idioti:

li guardano probabilmente come uomini inebriati dalla nascita, che sono naturalmente nello stato di vertigine, e la cui stupidità innata, sospendendo tutte le funzioni animali e vitali rende l'essenza del loro essere, senza abitudine e essenza esercizio, ma grazie a un favore particolare del Cielo, intimamente unita all'essenza eterna<sup>86</sup>.

Nell'articolo dedicato ai «Teosofi», viene riferito il percorso ascetico che permette all'anima di raggiungere l'amore totale e l'astrazione pura e completa: «nulla conduce più efficacemente e più perfettamente a questa privazione, a questo silenzio, a quest'assenza di luce estranea, a questa mancanza generale di distrazioni, quanto la preghiera, il suo silenzio e le sue delizie: esercitatevi all'adorazione profonda»<sup>87</sup>. Sembrano righe quasi liriche, eppure anche in questo caso l'ironia di Diderot è «complessa»: sicuramente gli esercizi ascetici hanno degli effetti sull'essere umano, ma è indubbio che il filosofo non sta davvero invitando i lettori e le lettrici a perdersi nell'adorazione, tanto più che questo passaggio è collocato all'interno di un resoconto delle principali affermazioni di Jean-Baptiste van Helmont, scrittore definito oscuro e barbaro, che l'autore si rifiuta di riassumere per intero e con esattezza.

Come non ricordarsi di questo passo contrario all'ascesi leggendo l'articolo «Voluttuoso», dove tutti quelli che invitano a condurre una vita austera e di astensione dai piaceri naturali, che derivano «da una ridda di oggetti che ci circondano e che sono destinati a scuotere la sensibilità in molti modi piacevoli»<sup>88</sup>, sono considerati degli «atrabiliari da rinchiudere alle Petites-Maisons»<sup>89</sup>?

#### 4. Conclusioni

L'ironista pratica «l'arte di sfiorare» e, come ricorda Jankélévich, «sostiene i diritti di un 'dilettantismo' raffinato e quasi imponderabile»<sup>90</sup>, mettendo in campo di volta in volta una finzione rivelatrice che assume un senso diverso.

<sup>86</sup> D. Diderot. Art. «Sarrasins ou Arabes, philosophie des», in *Encyclopédie*, vol. XIV(1765), p. 663b-664a; DPVIII, p. 272.

<sup>87</sup> D. Diderot. Art. «Théosophes, less», in ivi, vol. XVI (1765), p. 260b; DPVIII, p. 389.

<sup>88</sup> D. Diderot. Art. «Voluptueux», in ivi, vol. XVII (1765), p. 460b; DPVIII, pp. 446-47.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> V. Jankélévich, *L'ironia*, p. 43.

La complessità e la ‘scivolosità’ onto non scritto<sup>i</sup> il termine ‘s préferez. couvrir les frais de la mission, n’r un autre.tro à Cesano Maderno et venir vous che dell’ironia come tropo, in particolare nella sua funzione all’interno del discorso filosofico, come si è accennato, affonda le sue radici nella problematica relazione con la retorica – che non a caso Paul Ricœur definisce sua più antica nemica e alleata<sup>91</sup>. Tra un discorso che si vuole veridico e il linguaggio stesso che, intrinsecamente e indipendentemente dalle figure, tende a sfuggire e debordare rispetto al compito di stabilire la verità che la filosofia gli affida, l’ironia sembra contrapporsi all’intento chiarificatore della ragione filosofica. Nonostante questo, come si è cercato di mostrare, Diderot nell’*Encyclopédie* ne fa un uso che va esattamente in una direzione veritativa di svelamento. È il potere disgregatore dell’umorismo, che rompe il discorso serio della credenza e della fede e infrange l’incanto dei racconti meravigliosi dei viaggiatori, degli storici, dei teologi e di tutte le loro «favole». L’espeditivo retorico volto a svelare ogni sorta di dissonanze e incongruità, che costituivano la cultura condivisa, era un passo necessario per modificare il modo comune di pensare, un momento preliminare al processo di liberazione, che doveva poi riflettersi sul piano politico e sul progresso scientifico<sup>92</sup>. Lo sforzo costante di Diderot, che condivide questo fine con gli altri encyclopedisti, è però quello di evitare un nuovo dogmatismo, cosciente che anche la ragione ha i suoi limiti. Il ricorso al tropo ambiguo dell’ironia può essere allora compreso in questo modo, come un invito fatto ad ogni lettore o lettrice dell’*Encyclopédie* a pensare da sé, a dubitare, ma anche a godere del sapere come un piacere dilettevole, che può essere sempre rimesso in discussione.

Valentina Sperotto  
Università Vita-Salute San Raffaele di Milano  
✉ sperotto.valentina@hsr.it

## Bibliografia

- Almansi, G. 1984. *Amica ironia*, Milano, Garzanti.  
Cosenza, M. 2020. All’Ombra dei Lumi. Jacques-André Naigeon philosophe, Napoli, FedOAPress.  
Casini, P. 1961. *Diderot philosophe*, Bari, Laterza.  
Depaulis, T. 2014. Des «figures maussades & révoltantes»: *Diderot et les cartes à jouer*, in «Le Vieux Papier», 412, pp. 256-264.  
Depaulis, T. 2014. Des «figures maussades & révoltantes»: *Diderot et les cartes à jouer*, in «Le Vieux Papier», 413, pp. 289-298.

<sup>91</sup> Cfr. P. Ricœur, *La metafora viva*, tr. it. di G. Grampa, Milano, 2020, p. 11.

<sup>92</sup> Cfr. V. Le Ru, *Subversives Lumières*, p. 8.

- Depaulis, T. 2014. *Des «figures maussades & révoltantes»: Diderot et les cartes à jouer*, in «Le Vieux Papier», 414, pp. 342-353.
- Depaulis, T. 2015. *Des «figures maussades & révoltantes»: Diderot et les cartes à jouer*, in «Le Vieux Papier», 415, pp. 409-421.
- D'Agostini, F. *Trattato/Saggio*, in P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Roma, Carocci, pp. 275-304.
- Diderot, D. 1976. *Encyclopédie: lettre A*, ed. critica a cura di J. Lough, J. Proust, in *id. Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, vol. V, Paris, Hermann.
- Diderot, D. 1976. *Encyclopédie: lettres B-C*, ed. critica a cura di J. Lough, J. Proust, in *id. Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, vol. VI, Paris, Hermann.
- Diderot, D. 1976. *Encyclopédie: lettres D-L*, ed. critica a cura di J. Lough, J. Proust, in *id. Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, vol. VII, Paris, Hermann.
- Diderot, D. 1976. *Encyclopédie: lettres M-Z*, ed. critica a cura di J. Lough, J. Proust, in *id. Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, vol. VIII, Paris, Hermann.
- Diderot, D. 2019. *La passeggiata dello scettico*, in *id. Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili, V. Sperotto, Milano, Bompiani.
- Diderot D., d'Alembert, J. Le Rond. *Encyclopédie, Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie*, <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>
- Diderot D., d'Alembert, J. Le Rond. 2003. *Encyclopédia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e d'Alembert*, a cura di P. Casini, Roma, Laterza.
- Duflo, C. 2002. *Les joueurs de flûte: Diderot et la philosophie distrayante*, in U. Kölving et I. Passeron (a cura di), Centre International d'Études du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ferney-Voltaire, pp. 153-161.
- Franzini, E. 2012. *Encyclopédia/Dizionario*, in P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Roma, Carocci, pp. 125-146
- Fry, W. F. 2001. *Una dolce follia. L'umorismo e i suoi paradossi*, a cura di D. Zoletto, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Hadot, P. 1995. *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Gallimard.
- Jankelélévich, V. 1997. *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Genova, Il Nuovo Melangolo.
- Kölving U., Passeron I. (a cura di) 2002, *Sciences, Musiques, Lumières. Mélanges offerts à Anne-Marie Chouillet*, Centre International d'Études du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ferney-Voltaire.
- Leca-Tsiomis, M. 1999. Écrire l'Encyclopédie. *Diderot: de l'usage des dictionnaires à la grammaire philosophique*, Oxford, Voltaire Foundation.
- Leca-Tsiomis, M. 2002. *De l'abari au baobab, ou Diderot naturaliste ironique*, in U. Kölving et I. Passeron (a cura di), Centre International d'Études du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ferney-Voltaire, pp. 229-238.

- Le Ru, V. 1999. *L'aigle à deux têtes de l'Encyclopédie: accords et divergences de Diderot et de D'Alembert de 1751 à 1759*, in «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 26, pp. 17-26.
- Le Ru, V. 2007. *Subversives Lumières. L'Encyclopédie comme machine de guerre*, Paris, CNRS Éditions.
- Mortara-Garavelli, B. 2018. *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- Mizzau, M. 1984. *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.
- Pappas, J. N. 1963. *Diderot, d'Alembert et l'Encyclopédie*, in «Diderot Studies», 4, pp. 191-208.
- Prezzo, R. 1994, *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Proust, J. 1982. *Diderot et l'Encyclopédie*, Genève-Paris, Slaktine.
- Quintili, P. 1996, *Ordine argomentativo, ordine concettuale. L'unità dei saperi nell'Encyclopédia francese*, in «Il cannocchiale», 1-2, pp. 189-190.
- Quintili, P. 2005. *Illuminismo ed Encyclopédia*, Roma, Carocci.
- Ricœur, P. 2020, *La metafora viva*, a cura di G. Grampa, Milano, Jaca Book.
- Schaerer, R. 1941. *Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique*, in «Revue de métaphysique et de morale», n. 48, pp. 181-209.
- Scuderi, A. 2003. *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Lecce, Edizioni Milella.
- Séité, Y. 1997. *Romanzo* in V. Ferrone, D. Roche (a cura di) *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Roma-Bari, Laterza.
- Shaftesbury, A. A. Cooper (conte di) 2007. *Lettera sull'entusiasmo*, cura di A. Taborrelli, in *id.*, *Scritti morali e politici*, Torino, UTET.
- Spallanzani, M.-F. 2020. *Diderot et les ordres des connaissances humaines*, in J.-C. Bardout, V. Carraud (a cura di), *Diderot et la philosophie*, Paris, Société Diderot, pp. 219-246.
- Sperotto V., 2022. *Scrivere la verità tra Montaigne e Diderot: Seneca e Socrate modelli di parresia*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», 1.
- Sperotto V., 2023. *Diderot et le scepticisme: les promenades de la raison*, Paris, L'Harmattan.
- Stewart, P. 2002. *Le rire chez Diderot*, in U. Kölving et I. Passeron (a cura di), Centre International d'Études du XVIIIe siècle, Ferney-Voltaire, pp. 203-212.
- Tagliapietra, A. 2013. *Non ci resta che ridere*, Bologna, Il Mulino.
- Vanini, P. 2023. *Riso*, in S. Bassi, E. Fantechi (a cura di), *Il lessico della modernità. Continuità e mutamenti dal XVI al XVIII secolo*, Roma, Carocci, vol. II, pp. 1079-1094.
- Venturi, F. 1963. *Le origini dell'Encyclopédie. Il capolavoro dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Vlastos, G. 1998. *Socrate. Il filosofo dell'ironia complessa*, a cura di A. Blasina, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice.

¶ Sezione Quarta

*Diderot drammaturgo*



Articoli/4

## Diderot drammaturgo

### Dal *Fils naturel* a *Est-il bon? Est-il méchant?*\*<sup>1</sup>

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.

\*\*\*

*llis fœminæ, 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-minore<sup>1</sup>. 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 prova<sup>2</sup>.

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 declamazione<sup>3</sup>. A questo argomento, Herbert Dieckmann, primo editore delle *Oeuvres* di Diderot, ha dedicato pagine ancora oggi insuperate<sup>4</sup>. Possiamo dunque reperire

<sup>1</sup> 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. Mazzocut-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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> H. Dieckmann, *Il realismo di Diderot*, trad. it. di A. Paszkowski 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...<sup>5</sup>.

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»<sup>6</sup>. 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 narrativo<sup>7</sup>. 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».

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

<sup>6</sup> *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».

<sup>7</sup> 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 attore<sup>8</sup>.

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»<sup>9</sup>. 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*<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup>. 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 tracciisse sulla mano la piccola bocca di M... la riconoscereste immediatamente».

<sup>10</sup> D. Diderot, *La Promenade Vernet*, a cura di M. Modica, con un saggio su *Diderot critico d'arte*, Segrate 2000 [2002<sup>2</sup>].

<sup>11</sup> 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'esemplificazione 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 movimento<sup>12</sup>. 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?<sup>13</sup> Il pensiero filosofico di Diderot si sviluppa su un triplice asse:

1) Il passaggio dal giovanile deismo, ossia una «religione naturale»<sup>14</sup> 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, Ménuret de Chambaud, Fouquet: Scuola di Montpellier ecc.)<sup>15</sup>.

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)<sup>16</sup>;

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

<sup>13</sup> 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)».

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

<sup>15</sup> 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 [2016<sup>2</sup>], 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 [2016<sup>2</sup>], chap. 2: «La raison sensible des médecins et des philosophes».

<sup>16</sup> 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»<sup>17</sup> 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 Buffon<sup>18</sup>.

3) Una *filosofia dei rapporti*, come intrinseco correlato/conseguenza delle prime due acquisizioni<sup>19</sup>, filosofia espressa in ambito estetico già nel 1752 all’articolo «Bello», in cui Diderot espone la sua dottrina della bellezza *in genere* (non solo artistica) come «percezione di rapporti»<sup>20</sup>. 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

<sup>17</sup> 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 [2009<sup>3</sup>], pp. 113-114: «Le neospinozismo».

<sup>18</sup> 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.

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

<sup>20</sup> *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 *rapports* 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 rapports; & *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/spettatore<sup>21</sup>.

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 soffermeremo<sup>22</sup>. 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»)<sup>23</sup> fra tragedia e commedia: il *drame bourgeois*, su cui sono corsi e corrono fiumi d'inchiostro<sup>24</sup>. 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 Diderot<sup>25</sup>.

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), riesposte 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

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

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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».

<sup>24</sup> *Supra*, note 13 e 22; Th. E. Braun, *From Marivaux to Diderot: Awareness of the Audience in the "Comedie", the "Comedie 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 littérature & 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 social*, «Anales de Filología Francesa», 21, 2013, pp. 351-364.

<sup>25</sup> *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*<sup>26</sup>.

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 impadronirà<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Ivi, p. 134 (corsivi miei).

<sup>27</sup> 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»<sup>28</sup>.

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)<sup>29</sup>. 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...»<sup>30</sup>) di un'intenzionale operazione di riproduzione tecnica, «filmica», degli eventi vissuti<sup>31</sup>. Il dramma si svolge, così,

<sup>28</sup> Cfr. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe* cit., p. 227: «C'est en pleine mode shakespeareenne 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».

<sup>29</sup> 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?».

<sup>30</sup> Ivi, p. 37.

<sup>31</sup> 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 interpreti<sup>32</sup> – 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 tempo<sup>33</sup>.

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 secolo<sup>34</sup>. *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 particolare<sup>35</sup>. 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

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

<sup>33</sup> 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?» (*Réfutation 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 révoltes), 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».

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

<sup>35</sup> 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 Nivelle De la Chaussée, che a quello generale di *drame bourgeois* istituito (ma qui non praticato) dal *Discours*<sup>36</sup> – 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'une 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

<sup>36</sup>Cfr. L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett* cit., p. 128; e il classico G. Lanson, *Les origines du drame contemporain. Nivelle 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 rinverdisce<sup>37</sup>.

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 aborre *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 riuscirvi, in quanto Germeil 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

<sup>37</sup> 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 drammaturgici<sup>38</sup>. Persino la famosa dottrina della rottura della quarta parete<sup>39</sup>, 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 1781<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> Ivi, p. 272, cap. «XI. *L'interesse*. [...] Sia dunque che componiate, sia che recitiate, 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».

<sup>40</sup> 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 *Oeuvres complètes* a cura di J. Undank<sup>41</sup>. 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 humana*, 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 *essere/apparire 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)<sup>42</sup>.

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 Beaumarchais<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> 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.

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

<sup>43</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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*»<sup>44</sup>. La menzogna (finzione), guidata dalla ragione, è il veicolo maestro della verità sulla scena, affidata all'opera del *grand comédien*<sup>45</sup>.

La nozione di sensibilità va qui intesa in un duplice senso, dal quale emerge infine il «paradosso»<sup>46</sup>. C'è anzitutto una sensibilità *moral*e, 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)<sup>47</sup>, 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»<sup>48</sup>. L'attore invece deve *conoscere*, con la ragione, tale sentire, ma non esserne affetto («*Nulle sensibilité!*»). C'è poi una sensibilità *fisica*<sup>49</sup>, che consiste nella capacità di vedere nel profondo: è il genio d'osservazione di cui il grande attore è dotato

<sup>44</sup> D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Oeuvres esthétiques* cit., p. 306 [traduzione nostra, corsivi nostri].

<sup>45</sup> 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!

<sup>46</sup> 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<sup>e</sup> 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 paradoxe.».

<sup>47</sup> 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).

<sup>48</sup> Diderot, *Paradoxe*, p. 343: «dans ses entrailles».

<sup>49</sup> Cfr. i relativi articoli «Sensibilità» (*Moral*) 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»<sup>50</sup> 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*<sup>51</sup>. 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 ricompone 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 materialista<sup>52</sup> – 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 riuscito<sup>53</sup>. *Est-il bon?* è una satira di costume, di marca autobiografica e autocanzonatoria, in

<sup>50</sup> 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].

<sup>51</sup> 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 Deshays, 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?».

<sup>52</sup> 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*».

<sup>53</sup> 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 principali<sup>54</sup>. 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, servievole, 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 Tourville 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 *bien-séances*. Nel finale, un processo burlesco viene

<sup>54</sup> 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*»<sup>55</sup>. 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*<sup>56</sup>.

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.

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

<sup>56</sup> 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 XVII<sup>e</sup> 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. *Oeuvres 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 *Oeuvres 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 [2002<sup>2</sup>].
- 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 Bourbone*, 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-Queffélec, 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. Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Librairie Hachette & C<sup>e</sup>.
- 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 [2009<sup>3</sup>].
- 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, Biblion.
- 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 [2016<sup>2</sup>].
- Quintili, P. 2001. *La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'*Encyclopédie*. 1742-1782*, Paris, Honoré Champion [2016<sup>2</sup>].
- 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 [1749<sup>2</sup>].
- 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<sup>e</sup> 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 [2013<sup>2</sup>].



Articoli/6

## ***La réforme théâtrale di Diderot e i suoi collegamenti con Stanislavskij***

Fabrizio Vona  0009-0008-5668-4778

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 29/10/2022. Accettato il 11/03/2023.

### **DIDEROT'S THEATRICAL REFORM AND ITS CONNECTIONS WITH STANISLAVSKIJ**

Within the history of theater, the 18th century marked some decisive milestones, not only with regard to the theoretical aspect, but also and especially under the aspect of dramaturgy and acting practice. Indeed, it was in the second half of the century that the foundations were laid for the great theatrical revolution that was to develop in the late nineteenth and early twentieth centuries. One of the protagonists of this season was undoubtedly Denis Diderot who was among the first to elaborate some decisive instances of reform that would come to full maturity more than a century later. Too many times, however, not only has there been a desire to see a kind of inconsistency among his writings on the theater but, starting with one of his most famous works, the *Paradoxe sur le comédien*, too much emphasis has been placed on the possible connection between his theatrical vision and that of Bertolt Brecht. In the writer's opinion, however, Diderot's writings on theater, when read through an overview, not only retain their own internal coherence, but also offer us the possibility of grasping a surprising connection with some of the theories that K. Stanislavskij would bring together in his famous «system».

\*\*\*

### **1. Una visione critica**

Diderot si avvicinò al teatro sin da giovanissimo, fin dalla frequentazione del collegio *Louis-le-Grand* diretto dai gesuiti dove, per una precisa scelta pedagogica, al teatro veniva riservata molta importanza. Uscito dal collegio divenne uno spettatore attento e assiduo nonché estremamente critico verso gli spettacoli a cui assisteva. Fu proprio attraverso questo approccio critico che svilupperà una sua personale e rivoluzionaria idea di *réforme théâtrale*. Il teatro del Settecento, del resto, si caratterizzava per la sua superficialità e mediocrità<sup>1</sup>. La recitazione,

<sup>1</sup> Al di là del noto pressapochismo caratterizzante l'apparato scenografico e costumistico, nella maggior parte dei casi gli attori, soprattutto i primi, non avevano il minimo rispetto del testo il quale poteva essere modificato a loro piacimento con il solo obiettivo di ottenere un facile applauso. Questo vizio si è radicato per molto tempo. Vale la pena a tal proposito di menzionare un aneddoto: ancora nella seconda metà dell'Ottocento il copione del capocomico e grande attore Ermete Novelli (1851-1919) non riportava le sue battute e al loro posto c'era

tranne rare eccezioni, era declamatoria, enfatica, di maniera. Perfino lo spazio scenico non godeva del rispetto dovuto: il pubblico occupava parte della scena e si dovette attendere il 1759 affinché «a Parigi, si arriverà a sloggiare dal proscenio della Comédie Française i cosiddetti ‘spettatori importanti’. E soltanto nel 1763, Garrick potrà gloriarsi di essere riuscito ad abolire l’intrusione del pubblico nello spazio riservato agli attori»<sup>2</sup>. Era questa l’ambientazione nella quale Diderot meditò le sue riflessioni sul teatro.

Le prime le ritroviamo nel romanzo *Les bijoux indiscrets* del 1748, dove ai capitoli XXXVII e XXXVIII venivano presi di mira tutti i difetti delle scene francesi di cui si è fatto cenno ed in particolar modo la recitazione innaturale ed enfatica<sup>3</sup>. Nel 1751, con la *Lettre sur les sourds et muets* del 1751, rifletterà invece sull’importanza del gesto e del movimento<sup>4</sup>. Al di là di questi primi seppur importanti accenni, gli scritti nei quali Diderot inizierà a dispiegare in maniera più ampia e articolata la sua idea di *réforme* sono: i tre dialoghi accompagnatori dell’opera *Le Fils naturel* del 1757 e il trattato teorico intitolato *Le Discours sur la poésie dramatique* pubblicato assieme alla sua seconda fatica teatrale, *Le Père de famille* del 1758<sup>5</sup>. Gli *Entretiens sur le Fils naturel*, pur rimanendo in un certo senso fortemente legati all’opera da cui prendevano spunto, contenevano importanti riflessioni sulla composizione drammatica e forti critiche al pressapochismo dell’ambiente teatrale dell’epoca<sup>6</sup>. Per certi versi più decisivo appare *Le Discours sur la poésie dramatique* dove l’autore elabora in maniera ancor più precisa e sistematica le sue idee sul teatro, sulle sue funzioni e le sue regole. Molto importante è anche la lettera di risposta che Diderot inviò a M.me Riccoboni il 27 novembre del 1758<sup>7</sup>. In questo scambio epistolare emergono due posizioni antitetiche: da una parte una scrittrice e attrice esponente di una famosa

uno spazio bianco. Questo faceva sì che il suggeritore, arrivato a quel punto, si fermava e si metteva in ascolto delle improvvisazioni quotidiane del maestro. Va inoltre precisato che la figura del suggeritore fu abolita molto tardi, soprattutto in Italia, dove Luchino Visconti e Giorgio Strehler, solo per fare due esempi, ancora nel secondo dopoguerra dovettero faticare molto per convincere gli attori ad imparare a memoria le loro parti. Per un approfondimento sui vizi e sulle lacune del teatro del Settecento si vedano, tra i numerosi altri, R. Tessari, *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, Bari-Roma 2003, pp. 3-52; O. G. Brockett, *Storia del Teatro*, trad. it. A. De Lorenzis, a cura di C. Vicentini, Venezia 2019, pp. 273-361; C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. D. Bonino, II, Torino 2000, pp. 5-48; R. Alonge, F. Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Novara 2019, pp. 159-205.

<sup>2</sup> R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, p. 45.

<sup>3</sup> Cfr. D. Diderot, *Les bijoux indiscrets*, in, Id., *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano 2019, pp. 1809-1823.

<sup>4</sup> Cfr. Id., *Lettre sur les sourds et muets, a l’usage de ceux qui entendent et qui parlent avec des additions*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, pp. 313, 315.

<sup>5</sup> Gli scritti menzionati sono inseriti in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze 1980.

<sup>6</sup> Eloquente in tal senso la battuta «*Ero triste, quando andavo agli spettacoli, e confrontavo l’utilità del teatro con la poca cura con cui si formano le compagnie*», Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, in *Teatro e scritti sul teatro*, pag. 103.

<sup>7</sup> Inserite anch’esse ne *Le Discours sur la poésie dramatique*, queste due lettere possono leggersi in *Teatro e scritti sul teatro*, pp. 315-328.

famiglia di comici italiani<sup>8</sup>, fortemente legata alle tradizioni e alle consuetudini della pratica teatrale dell'epoca<sup>9</sup>, dall'altra le idee di un intellettuale, non l'unico certamente ma sicuramente uno dei primi, che fu capace di elaborare alcune innovative teorie che giungeranno a completa maturazione più di un secolo dopo<sup>10</sup>. C'è un ulteriore aspetto che merita di essere sottolineato: Diderot può essere considerato, per usare un'affermazione di Lessing, il primo grande filosofo ad occuparsi di teatro dopo Aristotele<sup>11</sup>. Questo ci induce a sostenere che le sue indagini e le sue riflessioni sull'arte drammatica vanno necessariamente inserite in un discorso più ampio, profondo e articolato. In piena sintonia con i sentimenti e le teorie del nuovo umanesimo illuminista<sup>12</sup>, l'arte e in particolare il teatro, sono visti come indispensabili strumenti pedagogici. Il teatro diviene il luogo dove poter coltivare slanci e passioni, il luogo dove coltivare grandi ideali, il luogo dove l'essere umano, in quanto soggetto perennemente diveniente e costruttore del proprio Io<sup>13</sup>, può ampliare continuamente le sue potenzialità gnoseologiche e aprirsi a nuove forme del sapere. Se l'obiettivo era dunque quello di riportare il teatro all'altezza dei suoi compiti allora, non soltanto occorreva superare la

<sup>8</sup> Oltre che famosi attori, alcuni membri della famiglia Riccoboni avevano pubblicato importanti scritti sul teatro e sulla recitazione. Il marito di M.me Riccoboni, François, nel 1750 pubblicò *Art du théâtre*, in risposta al trattato in versi intitolato *Dell'arte rappresentativa* che suo padre, il famoso Luigi Riccoboni, in arte *Lelio*, aveva pubblicato nel 1728 a Londra. Se Luigi si dimostrava fautore della teoria emozionalista, il figlio François, in arte *Lelio fils*, era sostenitore dell'opposta teoria antiemozionalista. I due trattati si inseriscono, (per dovere di completezza non possiamo non citare, tra gli altri, il lavoro che Rémond de Sainte-Albine pubblicava nel 1747 intitolato *Le comédien*), nella polemica in voga in quel momento tra i sostenitori della teoria emozionalista e i sostenitori della teoria antiemozionalista e nella quale Diderot entrerà a pieno titolo. Ad avviso di chi scrive, tuttavia, inserire Diderot tra i fautori della teoria antiemozionalista, come da più parti è stato fatto, ci appare estremamente riduttivo. La posizione diderottiana, infatti, appare molto più complessa e articolata. Per un approfondimento sulla controversia tra gli emozionalisti e gli anti si veda, tra gli altri, la ricostruzione di Claudio Vicentini, Cfr. C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, pp. 5-48.

<sup>9</sup> Per un approfondimento sull'insofferenza e la lotta di molti intellettuali del periodo, tra cui lo stesso Diderot, contro l'«artigianato» della pratica teatrale artificiosa e sclerotizzata si veda L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari-Roma 2004, p. 5 e ss.

<sup>10</sup> Con il presente lavoro, come vedremo, cercheremo di individuare alcune intuizioni diderottiane sulla recitazione che troveranno piena applicazione solo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Vale inoltre la pena di rammentare, come ormai viene unanimemente riconosciuto, che le sue prime due opere teatrali, *Le Fils naturel* e *Le Père de famille* hanno avuto il merito di aprire la strada al futuro dramma borghese, Cfr. tra gli altri, R. Alonge, F. Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, cit, pp. 187 – 205; L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, p. 5 e ss.; R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, pp. 53 e ss.; M. Grilli, *Introduzione*, in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, pp. 3-31; O. G. Brockett, *Storia del teatro*, pp. 314 e ss.; Á. Heller, *Tragedia e filosofia*, a cura di A. Vestrucci, Roma 2020, pp. 83 e ss.; F. Cotticelli, *Il teatro del Seicento e del Settecento*, in *Storia del Teatro*, a cura di L. Allegri, Roma 2017, pp. 170, 171.

<sup>11</sup> Cfr., G. E. Lessing, *Das Theater der Herrn Diderot, Aus dem Franzosischen*, Berlin, 1760, II, p. 3.

<sup>12</sup> Cfr. tra gli altri, V. Ferrone, *Il mondo dell'illuminismo, storia di una rivoluzione culturale*, Torino 2019, pp. 3 e ss.

<sup>13</sup> Per un acuto approfondimento sul punto si vedano, tra gli altri, P. Quintili e V. Sperotto, *Introduzione*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, pp. IXàLXIV.

mediocrità della pratica teatrale settecentesca, ma l'idea di *réforme théâtrale* che né scaturiva non poteva che risultare dirompente e rivoluzionaria. Infine, proprio in quanto inserite in una riflessione che andava ben al di là della stessa pratica teatrale, le teorie diderottiane sul teatro non potevano che assumere come centrali due concetti fondamentali della sua filosofia: il concetto di ‘natura’ e quello di ‘verità’.

## 2. Verità, verità, verità! Una ‘creazione organica’

Già a partire dagli scritti sul teatro del biennio 1757-1758 questi due concetti assumeranno un'importanza decisiva. Per quanto concerne l'utilizzo del termine verità, nella lettera indirizzata a M.me Riccoboni<sup>14</sup>, uno scritto di appena undici pagine, le parole vero e verità, direttamente collegate al tema della rappresentazione teatrale, sono scritte diciannove volte, di cui ben dieci soltanto tra la quinta e la sesta pagina. Affermazioni quali «non riconosco e non son disposto ad accettare a questo proposito che leggi basate sulla verità»<sup>15</sup>, oppure, in riferimento al possibile fallimento di una rappresentazione, asserzioni come «Se accade, è perché abbiamo dimenticato il vero»<sup>16</sup> non devono dunque stupire. La verità è l'unica cosa che ci avvicina alla virtù ed entrambe sono «amiche delle belle arti»<sup>17</sup>. Sul punto poi Diderot specifica: «E di che mi commuoverò, più della verità e della virtù, le cose più potenti della natura?»<sup>18</sup>. Entra così in gioco anche il secondo concetto in questione, quello di natura, unico luogo dove la verità può essere ricercata. Afferma Diderot:

Noi cerchiamo dovunque una certa unità; è questa unità che fa il bello, reale o immaginario che sia; data una circostanza, questa circostanza trascina le altre, e il sistema viene fuori vero se la circostanza è stata presa dalla natura; falso, se si trattava di un fatto di convenzione o di capriccio<sup>19</sup>.

Verità e natura formano dunque un binomio imprescindibile a cui si accompagna naturalmente il concetto di bellezza<sup>20</sup>. Nel terzo dialogo degli *Entretiens sur le Fils naturel*, alla domanda «Che cos'è la verità?», Diderot risponde che essa è «La conformità dei nostri giudizi con gli esseri» e alla domanda conseguenziale, «Qual è la bellezza d'imitazione?», la risposta è «La conformità

<sup>14</sup> D. Diderot, *A M.me Riccoboni*, in *Teatro e scritti sul teatro*, pp. 318-328.

<sup>15</sup> Ivi, p. 322.

<sup>16</sup> Ivi, p. 323.

<sup>17</sup> Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 309.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Id., *A M.me Riccoboni*, p. 322.

<sup>20</sup> Come osserva giustamente Valentina Sperotto «secondo Diderot la bellezza dipende dai rapporti, ma la norma sottostante a questi non è altro che la natura stessa», cfr. V. Sperotto, *Filosofia, sensibilità e arte in Diderot: un rapporto paradossale?*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. V. Sperotto, Roma 2022, p. 50; si veda anche C. Duflo, *Diderot philosophe*, Paris 2003, pp. 373-375.

dell'immagine con la cosa»<sup>21</sup>. Per poter cogliere verità ed esprimere bellezza dunque, ciò che si intuisce e si teorizza, ‘giudizi’ nel caso del filosofo, e ciò che si intuisce e si rappresenta, ‘immagine’ nel caso dell’artista, dovrà essere conforme con gli esseri, con le ‘cose’ stesse. Poco prima Diderot aveva affermato che «Le bellezze hanno nelle arti lo stesso fondamento delle verità in filosofia»<sup>22</sup> e questo perché, per entrambe, arte e filosofia, quel fondamento consiste proprio nella *conformità*. Teorizzare ‘giudizi’ ed esprimere ‘immagini’ conformi con gli esseri, con le ‘cose’, significa intuirne la forma che si origina dalla loro natura profonda, intima, nascosta; in altri termini significa intuire la loro forma organica. Questa idea la ritroveremo in Goethe, e sarà ripresa ed espressa chiaramente da Schlegel nel suo *CORSO DI LETTERATURA DRAMMATICA* in questi termini:

Meccanica è la forma, quand’essa è il risultato d’una causa esterna, senza correlazione con l’essenza dell’opera medesima; quand’essa è simile alla figura che si dà ad una materia molle, affinché questa la conservi indurendosi. La forma organica, per l’opposito, è innata col soggetto; passa come dire, dal di dentro al di fuori, e non arriva alla sua perfezione che in virtù dell’intero sviluppo del germe ov’essa risiede. Noi troviamo forme simili nella natura, dovunque operano le forze vitali [...]. Così nel regno delle belle arti, come in quello della natura che è il più sublime degli artisti, tutte le vere forme sono organiche, intendo dire determinate dal soggetto stesso dell’opera; in breve la forma non è altro che l’esteriore significativo, la fisionomia espressiva delle cose, tal quale esiste quando non è stata alterata da nessuna circostanza accidentale, e quando manifesta per tal guisa l’intima essenza dell’oggetto a cui pertiene<sup>23</sup>.

Una forma che non subisce nessuna influenza esterna e svolge sé stessa partendo dalla sua natura nascosta, dal suo interno intimo, può dunque essere definita come forma organica. Di conseguenza, come i giudizi che riusciranno ad intuire, teorizzare ed esprimere questa organicità potranno essere definiti conformi così, nel campo dell’arte, i prodotti delle azioni creative, rappresentazioni e ‘immagini’, che riusciranno ad esprimere la natura nascosta, intima, la forma organica delle ‘cose’, potranno essere definite come creazioni organiche. Quando queste riflessioni vengono riferite all’arte drammatica, un’ulteriore considerazione risulta tanto inevitabile quanto fondamentale: visto che nell’arte drammatica la ‘cosa’ è l’attore, è l’oggettivarsi della sua corporeità, e visto che egli, al tempo stesso, è anche il soggetto creatore della ‘cosa’ stessa, allora la riflessione concernente le sue azioni interpretanti, ossia l’arte del recitare, rappresenterà il punto di partenza nonché il momento culminante di ogni riflessione e teorizzazione.

Come viene espressa da Diderot, nelle sue teorie sulla pratica teatrale, questa riflessione sulla forma organica? E la stessa, come si inserisce e con quali conseguenze, nelle sue riflessioni sulla figura dell’attore e sulle sue azioni creative?

<sup>21</sup> D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 139.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> A. W. Schlegel, *CORSO DI LETTERATURA DRAMMATICA*, trad. it. G. Gherardini, Milano 1844, p. 247.

Non è causale che tra tutti i suoi scritti sul teatro, proprio quelli concernenti la recitazione sono quelli che hanno maggiormente scatenato lunghe ed infinite discussioni. È possibile tentare di rispondere a queste domande attraverso l'approfondimento di due questioni: la prima concerne il tema della coerenza tra le diverse riflessioni diderottiane e la seconda riguarda l'approccio ermeneutico con cui ci si rapporta con le stesse ed in particolare con quelle espresse nel *Paradoxe*. Sulla prima questione non c'è dubbio che spesso si è caduti nella facile tentazione di voler sottolineare l'incoerenza, se non addirittura un totale cambio di prospettiva, tra i vari scritti diderottiani che si sono succeduti nel corso degli anni; per quanto concerne la seconda, va detto che le opere di Diderot hanno sempre suscitato polemiche, in particolare il *Paradoxe*, il quale è stato oggetto di un vivace dibattito dalla sua prima apparizione fino ai giorni nostri<sup>24</sup>. Tuttavia, sul punto, troppe volte la critica si è limitata a sottolineare il parallelismo tra le teorie di Diderot con quelle di Bertold Brecht. Certamente questo parallelismo si dimostra fondato, eppure, ad avviso di chi scrive, occorre domandarsi se possono essere prese in considerazione anche altre possibili interpretazioni. Come tenteremo di dimostrare infatti, mentre il giudizio di incoerenza ha spesso impedito di cogliere pienamente la virtuosa evoluzione delle riflessioni diderottiane, la sottolineatura, pressoché unanime, del parallelismo con le teorie brechtiane, ha impedito di cogliere i possibili collegamenti tra alcune riflessioni di Diderot sulla recitazione e talune teorie che Stanislavskij farà confluire nel suo 'sistema'<sup>25</sup>.

### 3. Incoerenza o virtuosa evoluzione?

Certamente sulla prima questione, quella relativa ad un possibile cambio di prospettiva, non v'è dubbio che il *Paradoxe*, rispetto agli scritti del 1757-1758, presta il fianco al giudizio di incoerenza se non addirittura all'ipotesi che Diderot abbia rinnegato sé stesso. Basti ricordare ad esempio, che se nel *Paradoxe* gli attori,

<sup>24</sup> Basti pensare che ancora nel 1880, dopo la pubblicazione di un saggio intitolato *L'art et le comédien* da parte del celebre attore della Comédie Française Costant Coquelin, con cui venivano riprese alcune tesi del *Paradoxe*, scoppia una nuova, ennesima polemica che porta alla pubblicazione, da parte di Henry Irving e di Dion Boucicault, di due risposte molto polemiche intitolate rispettivamente, *Mr. Coquelin on Actors and Acting*, pubblicato in «Nineteenth Century» nel Giugno del 1887 e *Coquelin – Irving*, pubblicato in «North American Review» nell'Agosto dello stesso anno. Coquelin rispose a sua volta con un nuovo articolo intitolato *A Reply to Mr. Henry Irving. A Reply to Mr. Dion Boucicault*, pubblicato in «Harper's Weekly» il 12 novembre 1887. Infine, merita di essere citata l'inchiesta del periodico «Longman's Magazine» condotta da William Archer, critico e autore drammatico inglese, poi raccolta nel libro intitolato *Masks o Faces?* pubblicato a Londra nel 1888. In questo lavoro si raccoglievano le risposte di molti attori e attrici famose, tra cui Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, per tentare di fare chiarezza sulle questioni aperte dal Paradosso. Ovviamente nessuna questione venne risolta allora come non è risolta oggi.

<sup>25</sup> Per un interessante contributo sul punto rimandiamo a T. Smoliarova, *Le Paradoxe – 1922/1923 Stanislavskij, lecteur de Diderot*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 1, 2022, pp. 261-279.

per dimostrarsi capaci, necessitavano di un «cervello di ferro»<sup>26</sup>, ne *Le Discours sur la poésie dramatique*, si diceva che «la poesia vuole qualcosa d'enorme, di barbaro, di selvaggio»<sup>27</sup>. Laddove negli *Entretiens* si dice che «un'attrice di limitato buon senso, di mediocre acutezza, però di grande sensibilità, coglie senza fatica uno stato d'animo, e trova, senza pensarci, l'accento proprio di molti sentimenti diversi che si fondono insieme»<sup>28</sup>, nel *Paradoxe*, in merito alle qualità fondamentali di un grande attore, si afferma, «Da parte mia, esigo che abbia molto raziocinio; voglio che quest'uomo sia uno spettatore freddo e tranquillo»<sup>29</sup>. Se negli *Entretiens* si asserisce che «i poeti, gli attori, i musicisti, i pittori, i cantanti capaci, i grandi danzatori, gli amanti sensibili, i veri devoti, tutta questa folla entusiasta e appassionata sente fortemente e riflette poco»<sup>30</sup>, nel *Paradoxe* si dichiara che solo «l'attore che punterà sulla riflessione»<sup>31</sup>, sarà sempre perfetto e non rischierà di scadere nella mediocrità. E ancora, se Dorval negli *Entretiens* afferma che quel che «l'artista deve trovare è ciò che tutti direbbero nella stessa situazione; quello che nessuno sentirà, senza riconoscerlo subito dentro si sé» e per far questo si deve partire dai «grandi interessi» e dalle «grandi passioni»<sup>32</sup>, il PRIMO nel *Paradoxe* afferma che l'attore offrirà una grande interpretazione quando «tutto è stato calcolato, combinato, fissato, ordinato nella sua mente» e così facendo «nella sua declamazione non vi è né monotonia né dissonanza»<sup>33</sup>. E come possiamo infine non citare l'aspetto contraddittorio tra l'affermazione che appare, appunto, la più 'paradossale' tra quelle del *Paradoxe*, e cioè che l'artista non deve avere «nessuna sensibilità»<sup>34</sup>, rispetto a quando nel *Discours sur la poésie dramatique*, si esaltava la creatività attoriale fatta di «carne» e «viscere»<sup>35</sup>? Insomma, a prima vista appare non confutabile la fondatezza del giudizio di incoerenza. Pure, prima di accontentarci di questa conclusione qualche ulteriore precisazione è opportuna. Innanzitutto, va considerato che dinanzi alla complessità e la dinamicità della filosofia diderottiana, si è voluto spesso sottolineare una sorta di 'duplicità', come se ci fossero in lui «due anime: materialista e idealista insieme, «incoerente» nei due casi»<sup>36</sup>. Si è spesso tentato di risolvere l'indagine sul suo raffinato e poetico materialismo evidenziando l'opposizione tra un Diderot idealista e uno materialista, «materialista e vitalistico negli scritti di filosofia della natura; spiritualista e preromantico nei lavori letterari»<sup>37</sup>. Il fatto che poi parte della critica abbia smussato tali pregiudizi non elimina certamente la questione. Non ci dovrebbe stupire dunque, se tale ipotetica contraddittorietà sia stata attribuita

<sup>26</sup> D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Roma 1972, p. 87.

<sup>27</sup> Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 294.

<sup>28</sup> Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 103.

<sup>29</sup> Id., *Paradosso sull'attore*, p. 75.

<sup>30</sup> Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 103.

<sup>31</sup> Id., *Paradosso sull'attore*, p. 76.

<sup>32</sup> Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, pp. 99, 100.

<sup>33</sup> Id., *Paradosso sull'attore*, p. 76.

<sup>34</sup> Ivi, 75.

<sup>35</sup> Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 307.

<sup>36</sup> P. Quintili e V. Sperotto, *Introduzione*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, pp. XXI.

<sup>37</sup> *Ibid.*

anche alle sue teorizzazioni sull'arte e sul teatro. Inoltre, va necessariamente preso in considerazione un altro aspetto, che forse, relativamente alla nostra argomentazione, è ancor più importante. Ci riferiamo a quello concernente il significato da attribuire al termine sensibilità e soprattutto al modo in cui questo termine viene utilizzato da Diderot. Fortunatamente sul punto non occorre soffermarsi a lungo in quanto la questione è stata acutamente risolta da Paolo Alatri<sup>38</sup>. Alatri ha chiarito che la sensibilità condannata da Diderot, quella che va assolutamente esclusa, non solo nell'arte della recitazione ma in ogni altra espressione artistica, non è la sensibilità intesa «come emotività», «come gusto e come tatto, come capacità di avvertire e di penetrare», ma «è quella morbosa», ossia quella che viene definita come «sensiblerie»<sup>39</sup>. È questo il tipo di sensibilità che Diderot nel *Paradoxe* «respinge negli attori come nociva», mentre quella intesa nei primi tre sensi è «una qualità indispensabile per il grande comédien»<sup>40</sup>. Per questo Diderot afferma che «essere sensibili è una cosa, e sentire un'altra»<sup>41</sup>. La sensibilità che viene condannata, dunque, non è quella che favorisce l'ispirazione e la creatività, non è riferita a quel 'sentire' fatto di «carne» e «viscere»<sup>42</sup>, ma è quella intesa come morbosità, quella che impedisce all'artista, ad ogni artista, di portare a compimento il proprio lavoro. Quel 'sentire' che deve prendere il posto della *sensiblerie* «non esclude affatto, nella concezione del Paradoxe, né l'immaginazione né l'entusiasmo»<sup>43</sup>. È lo stesso Diderot del resto, che nel momento in cui afferma, proprio nel *Paradoxe*, che sta parlando di «sensibilità, secondo l'unica accezione finora data di questo termine»<sup>44</sup>, ci sta dicendo che il termine in oggetto è usato in un senso specifico di cui, tra l'altro, subito dopo, ce ne darà una precisa definizione:

Quella disposizione, compagna della debolezza dell'organismo, effetto della mobilità del diaframma, della vivacità dell'immaginazione, della delicatezza dei nervi, che inclina a compatire, a fremere, ad ammirare, a temere, a turbarsi, a piangere, a svenire, a soccorrere, a fuggire, a gridare, a perdere la ragione, a esagerare, a disprezzare, a disdegnare, a non avere alcuna idea precisa del vero, del buono e del bello, a essere ingiusti, a essere folli<sup>45</sup>.

Questa definizione descrive esattamente quel tipo di sensibilità che abbiamo inteso, con Paolo Alatri, come *sensiblerie*. In fondo, se ci pensiamo bene, se il pittore dopo aver contemplato un paesaggio venisse travolto dall'emozione al punto da non riuscire a fermare il tremolio delle sue mani, non potrebbe dipingere; se l'attore, prima di entrare in scena, venisse sconvolto dalla paura e dall'ansia al punto che il suo animo terrorizzato lo obbligasse a rinchiudersi

<sup>38</sup> P. Alatri, *Introduzione*, in Id., *Paradosso sull'attore*, pp. 7-70.

<sup>39</sup> Ivi, p. 30.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 135.

<sup>42</sup> Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 307.

<sup>43</sup> P. Alatri, *Introduzione*, in Id., *Paradosso sull'attore*, p. 30.

<sup>44</sup> Id., *Paradosso sull'attore*, p. 112.

<sup>45</sup> *Ibid.*

in camerino, non potrebbe eseguire il proprio lavoro. Diderot è chiarissimo sul punto quando afferma che se l'attore «fosse dotato di una estrema sensibilità, che cosa gli succederebbe? [...] Di non riuscire a recitare, o di recitare in modo ridicolo»<sup>46</sup>.

Infine, per avvalorare ulteriormente quanto sinora sostenuto, c'è ancora un aspetto che va sottolineato. Diderot non ha mai inteso, in nessun campo, finanche nelle sue riflessioni sulla scienza e sulla filosofia sperimentale, escludere la componente irrazionale. Come ha sottolineato giustamente Vincenzo Ferrone, attribuendo tra l'altro proprio a questo aspetto il segno inequivocabile dell'originalità del pensiero diderottiano all'interno della stessa corrente illuminista, la filosofia sperimentale di Diderot

andava in tal modo assai oltre la tradizionale concezione della ragione analitica, associazionistica e fenomenica dell'empirismo di Locke o della semplice sostituzione del metodo induttivo a quelle deduttivo: studiando l'uomo a parti intere attraverso tutte le facoltà dell'uomo stesso nel suo essere parte sensibile e cosciente, mente corpo, entità dialogante dell'Uno-Tutto, veniva infatti svelato per la prima volta anche l'ineludibile sfondo, che noi oggi definiremo "irrazionale", di quella parte della vita psichica, talvolta oscura e inquietante, con cui operava la ragione umana nei suoi processi conoscitivi affidandosi al ruolo creativo dell'immaginazione nel pensare la realtà e formulare ipotesi scientifiche<sup>47</sup>.

Diderot diffidò sempre di coloro che intendevano innalzare la razionalità e le conoscenze scientifico-matematiche al livello di una nuova metafisica e questo perché, come osserva acutamente Isaiah Berlin, egli sa benissimo che nell'uomo c'è «un elemento irrazionale, che esistono profondità inconsce in cui si muovono forze oscure di ogni specie; e sa che il genio umano si nutre di esse, e che da sole le forze della luce non bastano a creare le divine opere d'arte che egli ammirava»<sup>48</sup>. Se dunque con il nostro *philosophe* si assiste «all'irruzione dell'irrazionale»<sup>49</sup>, se è vero che Diderot non ha mai pensato di eliminare questa componente irrazionale da nessun campo della sua indagine filosofia, finanche in quello scientifico, perché avrebbe dovuto farlo proprio nel campo dell'arte ed in quello dell'arte teatrale in particolare?

Forse la questione merita di essere affrontata diversamente.

Occorre partire dalla considerazione che Diderot, sin dalla giovinezza, è sempre stato preoccupato dall'incostanza dell'ispirazione e da qui il suo continuo richiamo alla disciplina, all'ordine, allo studio. Sempre Paolo Alatri, nella sua *Introduzione al Paradoxe*, ripercorrendo alcune considerazioni di Alan J. Freer<sup>50</sup> scrive che

<sup>46</sup> Ivi, pp. 139-140.

<sup>47</sup> V. Ferrone, *Il mondo dell'illuminismo, storia di una rivoluzione culturale*, p. 36. Per un approfondimento si veda anche P. Casini, *Diderot «philosophe»*, Bari-Roma 1962, pp. 273 e ss.

<sup>48</sup> I. Berlin, *Le radici del Romanticismo*, trad. it. Ferrara degli Uberti, Milano 2001, p. 91.

<sup>49</sup> P. Casini, *Diderot «philosophe»*, p. 273.

<sup>50</sup> Cfr. Alan J. Freer, *Talma and Diderot's Paradox on acting*, «Diderot Studies», 8, 1966, pp. 23-76.

proprio per essere provocante e paradossale, Diderot aveva così in qualche modo distorto il proprio pensiero. In realtà, come dimostrano tanti altri passi dello stesso Paradosso, Diderot pensava che alle doti naturali e istintive l'attore dovesse aggiungere, per diventare veramente perfetto, una disciplina, una padronanza dei propri mezzi, un autocontrollo, che si acquistano soltanto a prezzo di grande e continuo studio, di riflessione, di osservazioni a freddo su come si comporta la natura umana<sup>51</sup>.

Emerge chiaramente l'esigenza di combinare entusiasmo appassionato e razionalità, parte pulsionale e parte consapevole, potremmo dire parte dionisiaca e parte apollinea. Nella lettera di risposta che invia a M.me Riccoboni il 27 novembre del 1758 c'è un passaggio in tal senso interessante. L'attrice, nella sua del 18 novembre, gli aveva scritto, «voi avete molto spirito e cultura»<sup>52</sup> e sul punto Diderot rispondeva, «ho di meglio: semplicità, verità, calore nell'anima, una testa che si accende, inclinazione all'entusiasmo, amore del buono, del vero e del bello, una disposizione a sorridere facilmente, ad ammirare, ad indignarmi, a compatire, a piangere». Dopo questa esaltazione del sentire egli però aggiunge: «So anche astrarmi; talento senza il quale non si fa niente di buono»<sup>53</sup>. La capacità di astrarsi, di dominare sé stessi, appare come una dote indispensabile. Non è casuale che la stessa intuizione concernente l'esistenza di una parte irrazionale e inconscia, anche laddove considerata come fonte di autentica e vera ispirazione, non si tradurrà mai in cieca esaltazione, ma sarà sempre accompagnata da una chiara esigenza di controllo e disciplina. Diderot pare muoversi su un duplice piano: da una parte condanna la *sensiblerie* morbosa, quella che rende l'artista incapace di svolgere il proprio lavoro, mentre dall'altra, sottolinea l'indispensabilità della componente irrazionale, profonda, dionisiaca, a patto però che quest'ultima non venga lasciata a sé stessa evitando così, non solo di farle perdere la propria funzione ispiratrice, ma di farla disperdere in un caos incostante e incontrollabile a causa del quale diventerebbe addirittura limitante e problematica. Se dunque da una parte Diderot sottolinea l'importanza dell'immaginazione, della capacità necessaria all'artista di gioire, di soffrire, di meravigliarsi e di saper attingere alle proprie profondità, al proprio vissuto, al non espresso e al non esprimibile nel fare quotidiano, egli sa anche che tutte queste componenti necessitano di essere 'addomesticate'. Nel *Paradoxe*, ossia proprio nell'opera dove si è spesso voluta vedere una condanna generalizzata della sensibilità *tout court*, si dice, «Spetta al sangue freddo temperare il delirio dell'entusiasmo»<sup>54</sup>. Temperare dunque, si badi, e non eliminare, portare ad espressione e non tacitare. Per questo è corretto affermare che in Diderot «Il genio non è la pura effusione della «sensibilità», ma una misteriosa combinazione di immaginazione e di autodisciplina»<sup>55</sup>. Nel tentativo di individuare il significato ultimo del *Paradoxe* e il senso profondo

<sup>51</sup> P. Alatri, *Introduzione*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, 45.

<sup>52</sup> M.me Riccoboni, *Lettre di M.me Riccoboni à Diderot*, in *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 317.

<sup>53</sup> D. Diderot, *A M.me Riccoboni*, p. 323.

<sup>54</sup> Id., *Paradosso sull'attore*, p. 79.

<sup>55</sup> P. Alatri, *Introduzione*, in Id., *Paradosso sull'attore*, pp. 30-31.

del consiglio che Diderot rivolge agli attori, Paolo Alatri afferma, «Osservate la natura, restate aderenti alla realtà; e perciò fate sì che sull'impulso emozionale abbiano la meglio la riflessione critica e l'autocontrollo, che soli possono mettervi all'altezza delle interpretazioni che siete chiamati a dare»<sup>56</sup>. Ci permettiamo di aggiungere un elemento ulteriore: invece di immaginare che Diderot abbia invitato gli artisti a fare in modo «che sull'impulso emozionale abbiano la meglio la riflessione critica e l'autocontrollo», potremmo pensare che li abbia invitati a far sì che la riflessione critica e l'autocontrollo ‘usino’ l'impulso emozionale. ‘Usare’ dunque, ossia consentire alla parte cosciente, allenata e autodisciplinata, di accogliere e sublimare la parte irrazionale e pulsionale. Così facendo l'artista, l'attore nel nostro caso, potrà compiere quell'azione creativa che, proprio in quanto espressione della sua natura nascosta ed intima, potrà essere definita ‘creazione organica’.

Se integrati bene, dunque, gli scritti e le riflessioni diderottiane sul teatro e sulla recitazione, non soltanto dimostrano di conservare una loro coerenza interna, ma anche di essere l'espressione di un virtuoso processo evolutivo: se negli scritti del 1757 e del 1758 Diderot si è interessato maggiormente agli aspetti più profondi e irrazionali del processo creativo, nel *Paradoxe* si è mosso spinto da due obiettivi tra loro intrecciati: da una parte ha voluto mettere in guardia gli attori dalla *sensiblerie* morbosa e limitante mentre, dall'altra, ha voluto porre l'attenzione sul fatto che per riuscire ad interpretare in maniera veritiera i vari personaggi, e per farlo con la costanza richiesta durante tutto il periodo delle repliche, l'attore deve essere in grado di ‘usare’, attraverso lo studio e la disciplina, quel ‘sentire’ fatto di «carne» e «viscere»<sup>57</sup>, quel ‘sentire’ che poi altro non fa se non consentirgli di entrare in contatto con la sua parte intima e nascosta. Infine, proprio attraverso la riflessione sull’uso’ del ‘sentire’ e sulla conseguente possibilità di dare vita ad una ‘creazione organica’, possiamo fare un ulteriore passo in avanti e addentrarci nella seconda questione che è stata posta, quella relativa ai possibili collegamenti tra Diderot e Stanislavskij<sup>58</sup>.

#### 4. Diderot e Stanislavskij

Proprio a partire dalla riflessione sull’uso’ del ‘sentire’, possiamo domandarci se Diderot non abbia intuito l’esigenza, certamente mai espressa chiaramente e questo va assolutamente sottolineato, di un ‘sistema’, di un ‘metodo’, attraverso il quale non soltanto poter dare forma a quell’informe «enorme», «barbaro» e «selvaggio», che già a partire da *Le Discours sur la poésie dramatique* era

<sup>56</sup> Ivi, p. 33.

<sup>57</sup> D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 307.

<sup>58</sup> Come riportato da Tatiana Smoliarova, «Un exemplaire du Paradoxe, annoté de la main de Stanislavskij, est conservé au Musée du Théâtre d'art de Moscou, [...]. Stanislavskij a lu le Paradoxe avec le plus grand soin et, semble-t-il, avec passion», in T. Smoliarova, *Le Paradoxe – 1922/1923 Stanislavskij, lecteur de Diderot*, p. 268.

considerato un elemento imprescindibile<sup>59</sup>, ma anche poter garantire all'artista la costanza delle sue capacità expressive senza doversi necessariamente affidare alla discontinuità di stati creativi momentanei. Mai espressa chiaramente questa esigenza di 'sistema' e tuttavia è lo stesso Diderot che pare farne un accenno nel *Paradoxe*, quando afferma che un attore per riuscire ad «abbracciare tutta la complessità di un grande personaggio, dosarvi le luci e le ombre, la dolcezza e la debolezza», deve essere in grado di «crearsi un sistema» che possa addirittura salvare le eventuali «stramberie del poeta»<sup>60</sup>. Già a partire da queste riflessioni possiamo tentare di individuare i primi collegamenti tra Diderot e Stanislavskij, essendo tra l'altro, quest'ultimo, l'inventore di quello che è passato alla storia proprio come il 'Sistema'. Un primo parallelismo concerne il tema della 'creazione organica', che in Diderot come abbiamo visto si esprime con l'esigenza della «conformità dell'immagine con la cosa»<sup>61</sup>. Per quanto riguarda Stanislavskij ci viene in soccorso Gerardo Guerrieri, uno dei più grandi esperti italiani del teatro russo, il quale, nella sua illuminante introduzione a *Il lavoro dell'attore su sé stesso*<sup>62</sup>, ci dice che l'idea di 'creazione organica' è un argomento centrale «per il discorso di Stanislavskij» e questo perché per lui «L'espressione è qualcosa che nasce, è agitata, è stimolata, è guidata dagli avvenimenti interni»<sup>63</sup>. Se Diderot intuisce che «è l'interno (il carattere, la psicologia, le passioni) che giustifica l'esterno (i comportamenti, le azioni, le espressioni), per cui il movimento non è più dall'esterno verso l'interno, ma dall'interno verso l'esterno»<sup>64</sup>, anche per Stanislavskij «l'attore deve saper dominare e sollecitare la propria natura nascosta per poter agire sull'esterno (sulla maschera) e manifestare la vita emotiva del personaggio»<sup>65</sup>. Laddove Stanislavskij esorterà gli attori a partire dal sé, «dall'io profondo»<sup>66</sup>, dalla loro verità interiore e dai propri slanci, così, anche Diderot raccomanderà agli stessi: «Attori, [...], se siete di carne, se avete viscere, tutto andrà bene, senza che io intervenga; e avrò voglia a intervenire, tutto andrà male, se siete di marmo e di legno»<sup>67</sup>. Inoltre, come Diderot bilancerà questo richiamo con la costante sottolineatura dell'importanza dell'autodisciplina e del controllo, così, anche per Stanislavskij, le parti pulsionali e passionali se incontrollate non potranno mai trasformarsi in virtuosi slanci creativi ma soltanto scadere in estasi insana. Ecco le parole con cui Stanislavskij esprime questa esigenza:

Gli attori di temperamento più nervoso riescono a provocare dentro di sé emozioni da palcoscenico, eccitando artificialmente i nervi: ne nasce una specie di isterismo scenico, di estasi insana, spesso altrettanto priva di contenuto interiore,

<sup>59</sup> Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 294.

<sup>60</sup> Id., *Il Paradosso sull'attore*, p. 136.

<sup>61</sup> Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 139.

<sup>62</sup> Cfr. G. Guerrieri, *Introduzione*, in K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, trad. it. E. Povoledo, Bari-Roma 1996.

<sup>63</sup> Ivi, p. XIII.

<sup>64</sup> Cfr. L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, pp. 14-15.

<sup>65</sup> G. Guerrieri, *Introduzione*, in K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, pp. XIII, XIV.

<sup>66</sup> Ivi, p. XIV.

<sup>67</sup> D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 307.

quanto di eccitazione fisica. Sia in un caso che nell'altro non abbiamo a che fare con una recitazione artistica, ma con l'enfasi; non con sentimenti vivi dell'uomo-attore, adattati a quella determinata parte, ma con emozione teatrale<sup>68</sup>.

Come Diderot condanna quella *sensiblerie* che impedisce all'attore di svolgere adeguatamente il proprio lavoro, così Stanislavskij condanna l'isterismo da palcoscenico. Non è casuale, infatti, che fin dai primi anni della sua attività il regista russo abbia ideato tecniche di rilassamento e di concentrazione, ossia proprio quelle due qualità grazie alle quali l'attore può allentare le tensioni muscolari ed emotive e provocare così una situazione interiore di perfetta consapevolezza e lucidità. Sul tema dell'autodisciplina, dell'importanza dello studio e sul controllo dell'ispirazione, emergono altre evidenti similitudini tra Diderot e Stanislavskij. Entrambi consideravano questi aspetti come imprescindibili. In particolare, il controllo dell'ispirazione divenne per Stanislavskij un problema talmente opprimente che gli provocò una crisi umana e professionale così profonda da costringerlo, seppur per breve tempo, ad abbandonare le scene. Nel 1906, infatti, durante una fortunatissima tournée in Germania, nel corso della cinquantesima replica dello spettacolo *Un nemico del popolo* di Ibsen, Stanislavskij «si rese conto di aver recitato meccanicamente, pensando a tutt'altro mentre era in scena. L'episodio lo colpì a tal punto che pensò di ritirarsi dalle scene»<sup>69</sup>. Non riusciva a spiegarsi come mai «certe sere trovava facilmente la propria ispirazione, mentre altre volte si sentiva completamente vuoto»<sup>70</sup>. Fu così che decise di prendersi un periodo di risposo sulla costa finlandese dove «trascorse tre mesi a riesaminare con cura tutti i suoi diari, alla ricerca di un antidoto»<sup>71</sup>. Da quel momento in poi la ricerca di Stanislavskij ebbe come obiettivo quello di consentire all'attore di «sentire sempre non una volta o due mentre studia, ma, in grado maggiore o minore, ad ogni rappresentazione, sia essa la prima o la centesima»<sup>72</sup>. Ebbene, Diderot, a sua volta, non ebbe la costante preoccupazione di evitare che l'attore fosse « pieno di slancio alla prima rappresentazione» per poi diventare «fiacco e freddo come il marmo alla terza replica»<sup>73</sup>. Come Diderot è convinto che l'attore debba ricercare il vero, ossia la sua natura intima e nascosta, per poi sublimarla in un'espressione interpretativa grazie ad «una mente lucida, una profonda capacità critica, un gusto squisito, uno studio faticoso, una lunga esperienza e una memoria poco comune»<sup>74</sup>, così anche Stanislavskij è convinto che «bisogna cercare il vero e crearlo. [...] Ma le sensazioni interiori sono troppo complesse, capricciose e difficilmente si possono afferrare» ed è per questo che

<sup>68</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 33.

<sup>69</sup> F. Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Bari-Roma 1994, p. 139.

<sup>70</sup> Mel Gordon, *Il sistema Stanislavskij*, trad. it. G. Buonanno, Venezia 1992, p. 21.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 21.

<sup>73</sup> D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 75.

<sup>74</sup> D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 136.

si rende necessario «un lavoro psicotecnico molto complicato»<sup>75</sup>. Per entrambi sono dunque necessari un lungo studio ed un paziente lavoro.

Queste esigenze porteranno Stanislavskij a richiedere molti mesi per le prove dei suoi spettacoli e a non accettare le imposizioni dell'ambiente teatrale dell'epoca che prevedevano pochissimo tempo per gli allestimenti. Anche Diderot lottò costantemente contro questo malcostume che, per certi versi, era ancor più imperante nel teatro del suo tempo. A tal proposito è interessante leggere questo esempio che egli riporta nel *Paradoxe*:

un poeta la cui preoccupazione principale non è quella di scrivere commedie. [...] Fa provare gli attori per sei mesi, insieme e separatamente. E sapete quand'è che la compagnia comincia a recitare, ad affiatarsi, ad avviarsi verso quella perfezione che egli esige? Quando gli attori sono sfiniti dalla fatica di queste prove ripetute, sati come diciamo noi. Da quel momento i progressi sono sorprendenti, ciascuno si identifica col suo personaggio<sup>76</sup>.

In questo passaggio Diderot sottolinea la necessità di far provare gli attori fino allo sfinitimento per poter ottenere progressi sorprendenti. Ma c'è un'altra questione che quest'ultima affermazione solleva e che merita di essere approfondita ed è quella concernente il tema dell'«identificazione» con il personaggio. Anche su questo argomento, usato molto spesso per sottolinearne la distanza, si possono invece cogliere sorprendenti collegamenti tra Diderot e Stanislavskij. Diderot, nell'ultima asserzione poc'anzi citata, sembra parlare dell'«identificazione» con toni positivi quando sottolinea il fatto che, proprio grazie alla fatica, gli attori fanno grandi progressi fintantoché «ciascuno si identifica con il suo personaggio». Certamente, come abbiamo visto, in altri numerosi passaggi del *Paradoxe* pare affermare il contrario. Siamo nuovamente dinanzi ad una possibile incoerenza? Se riflettiamo bene tuttavia, anche su questo punto, l'incoerenza è soltanto apparente. Per Diderot l'attore, essendo come tutti gli esseri umani costituito da un irriducibile dualismo nel quale si contrappongono il diaframma (il sistema simpatico) ed il cervello<sup>77</sup>, per essere un buon interprete, non solo deve rimanere consapevole di questo ineliminabile dissidio, ma, al tempo stesso, e questo è ciò che lo differenzia dagli uomini comuni, deve saper giocare con esso. In tal senso questo dualismo, se da una parte assolve una funzione limitante, dall'altra è creativamente stimolante. Agisce come funzione limitante perché mette in guardia l'artista dal fatto che una totale immedesimazione con il personaggio, ammesso che fosse possibile, lo renderebbe incapace di svolgere il proprio lavoro. Ci dice infatti Diderot: «L'uomo sensibile è troppo in balia del suo diaframma per essere un grande re, un grande politico, un grande magistrato, un uomo giusto, un profondo osservatore, e di conseguenza un sublime imitatore della

<sup>75</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 141.

<sup>76</sup> D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 129.

<sup>77</sup> Cfr. D. Diderot, *Le rêve de D'Alembert*, in Id., *Opere filosofiche romanzi e racconti*, pp. 534-619.

natura»<sup>78</sup>. A parte l'ennesimo richiamo al concetto di natura, sono due i termini sui quali vale la pena soffermarsi, l'avverbio «troppo» e il sostantivo «imitatore». Il fatto che Diderot abbia usato il termine «troppo» ci autorizza a pensare che egli, anche in questo passaggio, non ha affatto inteso escludere totalmente quella parte dell'essere umano che qui chiama, appunto, diaframma, ma solo quella che con Paolo Alatri abbiamo chiamato *sensiblerie*, lasciando inalterata la necessità indispensabile di 'utilizzare' l'altra parte dello stesso, ossia quella del 'sentire'. Ma, come già detto in precedenza, anche lo stesso 'sentire' necessita comunque di essere governato e disciplinato per consentire all'attore di farsi un «sublime imitatore della natura», altrimenti sarà costretto ad affidarsi soltanto a dei «simulacri che gli servono da modello» visto che «non è più lui che agisce» ma è «lo spirito di un altro che lo domina»<sup>79</sup>. Di conseguenza quello stesso dualismo, e qui emerge la funzione creativamente stimolante, nell'obbligare l'attore a rimanere lucido e consapevole, al tempo stesso, lo rende libero di sprofondare nella sua dimensione intima e profonda. Anzi, più l'attore sarà in grado di rimanere padrone di sé e più saprà entrare in contatto con la sua natura nascosta.

Alla luce di quanto detto possiamo giungere alla seguente conclusione: quando Diderot utilizza il sostantivo «imitatore», richiamando così il concetto di imitazione, lo intende sempre come atto di sublimazione e trasfigurazione del reale e mai come mera copia. Per quanto riguarda Stanislavskij, anche se su questo tema, come su molti altri, gli sono state attribuite idee e teorie che in realtà egli non ha mai avuto, vale esattamente la stessa cosa. Come osserva acutamente Gerardo Guerrieri, per il grande attore e regista russo «la strada al personaggio» non è mai stata quella dell'«identificazione (come si è detto) col personaggio, ma un processo di conoscenza nei due sensi (conoscenza del personaggio attraverso sé di sé, e conoscenza di sé attraverso il personaggio)»<sup>80</sup>. Per Stanislavskij è fondamentale che si stabilisca «una tensione continua triangolare tra io privato, io creativo e io-personaggio»<sup>81</sup>, dove l'io privato, ossia l'io dell'attore, rappresenta il punto di partenza e va inteso soltanto come un ponte gettato verso il personaggio. E dunque «non si tratta di prendere pari pari l'io dell'attore e riversarlo nel personaggio. Al contrario. [...] Per poter creare un altro (un personaggio) l'attore deve diventare un altro sé stesso, far dilatarsi il suo io privato a io creativo»<sup>82</sup>. Come per Diderot l'attore non deve mai perdersi totalmente nel personaggio, lo stesso vale anche per Stanislavskij, il quale, non a caso, esorta l'attore, proprio perché intorno a lui tutto è falso, scene, costumi, luci, pubblico, situazione, ad «imparare a vivere in un mondo

<sup>78</sup> Id., *Paradosso sull'attore*, p. 127; Diderot, come abbiamo visto (*supra* p. 8), ne fa cenno anche a p. 112.

<sup>79</sup> Id., *Paradosso sull'attore*, p. 127.

<sup>80</sup> G. Guerrieri, *Introduzione*, in K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. XVI.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Ivi, p. XV.

finto la sua verità»<sup>83</sup>. L'unica differenza consiste nel fatto che mentre per Diderot è importante che l'attore rimanga consapevole del dualismo che lo costituisce, per Stanislavskij non si tratta di armonizzare un dualismo ma di sollecitare una tensione triangolare tra io privato, io creativo e io-personaggio. Quando Diderot, a proposito della «magia dell'arte»<sup>84</sup>, fa dire al PRIMO «Volete negare che si possa abbellire la natura? Per lodare una donna, non avete mai detto che era bella come una Vergine di Raffaello? Davanti a un bel paesaggio, non avete mai esclamato che era poetico?»<sup>85</sup>, ci sta dicendo che il prodotto dell'arte è tale perché è «studiato, progettato»<sup>86</sup>, poetizzato, perché ha «un suo ritmo e una sua durata»<sup>87</sup>, perché, essendo 'creazione organica', non esprime «una cosa reale»<sup>88</sup>, ma, appunto, «un'imitazione»<sup>89</sup> trasfigurante e sublimante. Lui stesso nel *Paradoxe*, invitando a riflettere «su ciò che a teatro si chiama esser vero», alla domanda «Significa forse mostrare le cose come sono nella realtà?» risponde categorico «Niente affatto»<sup>90</sup>. Ne *Le Discours sur la poésie dramatique*, del resto, aveva già espresso lo stesso concetto quando aveva affermato che gli attori che «recitano imitando», avendo «altri attori a modello», avendo dunque come modello qualcosa di «esterno» alla loro natura, non potranno che scadere nella falsità e nella mediocrità diventando così «compassati, rigidi, torpidi»<sup>91</sup>. Neanche in Stanislavskij troviamo l'idea di mera e semplice imitazione. Come afferma acutamente Gerardo Guerrieri «Stanislavskij respinge la teoria dell'imitazione («forma impartita come aggiunta accidentale senza rapporto con la natura» dell'attore), e si è sempre battuto contro la teoria della rappresentazione dall'esterno»<sup>92</sup>. Di conseguenza possiamo affermare che né per Stanislavskij né per Diderot si può parlare di imitazione, di immedesimazione, se intese come mera copia del reale, quanto piuttosto di sublimazione e di trasfigurazione. Anche per questo è interessante sottolineare che entrambi esaltano la capacità di giocare dei bambini portandoli a modello per gli attori. Se il regista russo afferma, «Quando sarete arrivati ad avere il senso del vero e la convinzione che i bambini mettono nei loro giochi, potrete diventare grandi attori»<sup>93</sup>, gli fa eco Diderot quando asserisce, «questo marmocchio è il vero simbolo dell'attore»<sup>94</sup>. Come tutti sappiamo, la genialità del gioco dei bambini non consiste affatto nel copiare la realtà *tout court*, ma nel trasfigurarla, nel modificarla, nel poetizzarla.

Sia Diderot che Stanislavskij sostengono che la magia del teatro consiste nel trasfigurare e nel sublimare la realtà aprendo in tal modo nuovi concentrati e

<sup>83</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>84</sup> D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 87.

<sup>85</sup> Ivi, p. 88.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Ivi, p. 86.

<sup>91</sup> D. Diderot., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 299.

<sup>92</sup> G. Guerrieri, *Introduzione*, in K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. XIV.

<sup>93</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 137.

<sup>94</sup> D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 139.

orizzonti di senso. In tal senso è più corretto parlare di verosimiglianza, di verità scenica, piuttosto che di verità. Se Diderot afferma «Io credo che non si debba raccontare né mostrare allo spettatore un fatto privo di verosimiglianza»<sup>95</sup>, Stanislavskij ripete ossessivamente ai suoi attori «Non ti credo!». Stanislavskij non è mai stato d'accordo né con coloro che «a teatro non cercano che il falso, il convenzionale e il teatrale.[...] Qualche cosa di speciale che non trovano nella vita», e questo perché «La realtà consueta li annoia e non vogliono ritrovarla a teatro», né con coloro che «amano e accettano solo la naturalezza, il realismo, la vita, il «vero» insomma». Entrambi cadono in errore perché «spesso finiscono per esagerare: da una parte la raffinatezza e la posa arrivano a rasentare il brutto; dall'altra, la semplicità e la naturalezza finiscono nel super-naturalismo. Sono estremi che rasentano entrambi l'enfasi peggiore»<sup>96</sup>. Questa irrinunciabile ricerca di verità scenica sublimante provocherà in entrambi il netto rifiuto e la condanna della contrapposta falsità intesa, ora come eccessiva enfasi, ora come l'assunzione di stereotipi prestabiliti. Infatti, se Diderot dice che «la falsità di tutto quello che si fa a teatro mi uccide»<sup>97</sup>, Stanislavskij afferma che «il falso è come un diapason che segnala quello che l'attore non deve fare»<sup>98</sup>. Come Diderot critica gli attori che sulla scena «Si sisteman in tondo; entrano a passi contati e misurati; elemosinano applausi, escono di casa; si rivolgono alla platea; le parlano, e diventano falsi e noiosi»<sup>99</sup>, così Stanislavskij vieta agli attori di usare atteggiamenti artefatti e finti, quelli che lui chiama «clichè», e per questo afferma: «Il «clichè» riempie tutti i vuoti della parte, non colmati dal sentimento vivo e vi si installa, anzi, spesso precede addirittura il risvegliarsi del sentimento, e gli sbarra la strada»<sup>100</sup>. Quella stessa falsità che uccide Diderot è odiata da Stanislavskij.

In questa ricerca della verità scenica alcuni elementi sono imprescindibili, sia per Diderot, quanto per Stanislavskij. Vanno sicuramente per entrambi menzionati sia l'uso dell'immaginazione che l'uso del corpo. Sul primo punto, se per Diderot l'attore che si eserciterà «sull'immaginazione, sulla memoria, sarà sempre uguale, sempre lo stesso ad ogni rappresentazione» e così facendo sarà «sempre ugualmente perfetto»<sup>101</sup>, per Stanislavskij l'immaginazione «non solo completa ciò che è lasciato in sospeso dall'autore, dal regista e dagli altri, ma anima il lavoro di chiunque collabori a uno spettacolo»<sup>102</sup>. Come Diderot, che nel momento in cui esalta gli attori italiani in quanto capaci di recitare «con maggiore libertà di quelli francesi», afferma che il loro merito più grande è quello di abbandonarsi «a tutto l'impeto della loro immaginazione»<sup>103</sup>, così Stanislavskij

<sup>95</sup> Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 132.

<sup>96</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 138.

<sup>97</sup> D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 320.

<sup>98</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 140.

<sup>99</sup> D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 299.

<sup>100</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 33.

<sup>101</sup> D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 76.

<sup>102</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 62.

<sup>103</sup> D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 299.

non usa mezzi termini per esaltare questa qualità pronunciando frasi come: «Capite ora quanto sia importante per un attore possedere un'immaginazione forte e vivace?», oppure, «In questo nostro lavoro la nostra migliore alleata è l'immaginazione»<sup>104</sup>. Sul secondo punto, quello relativo all'uso del copro, entrambi sostengono che quello dell'attore debba essere pienamente partecipe ed immerso nell'atto creativo. Li dove Diderot asserisce:

Ecco come dev'essere a teatro il gesto: energico e vero; non bisogna recitare soltanto col viso, ma con tutta la persona [...]. Se entra uno, ne capisco i sentimenti, la situazione, gli interessi, lo stato d'animo, e subito ne vedo l'azione, i movimenti, la fisionomia. Egli parla o tace, cammina o sta fermo, sta seduto o in piedi, mi si mostra di faccia o di lato; io lo seguo con gli occhi, lo sento<sup>105</sup>,

Stanislavskij afferma che il grande attore:

parla con tutto: occhi, orecchi, bocca, mani. Recita perfino con la punta del naso. Con movimenti impercettibili descrive l'aspetto di un uomo, la forma di un aggetto, un paesaggio, e lo rappresenta con un'evidenza impressionante<sup>106</sup>.

Se un attore sarà completamente immerso nella propria interpretazione allora, anche la qualità del suo rapporto con il pubblico assumerà dei contorni diversi. Anche su questo punto la vicinanza tra il *philosophe* e il regista russo appare sorprendente. Inoltre, vale la pena di ricordare che un'altra delle grandi intuizioni con le quali Diderot si è dimostrato capace di anticipare la contemporaneità, è stata l'invenzione del concetto di quarta parete, che viene così descritto ne *Le Discours sur la poésie dramatique*:

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»<sup>107</sup>.

L'esigenza diderotiana è quella di avere un attore che sia totalmente concentrato nella sua parte pur mantenendosi al tempo stesso, ribadiamo, lucido e consapevole. Per Stanislavskij vige la stessa esigenza perché vuole un attore che sia in grado di sentire quella che lui chiama «solitudine in pubblico»<sup>108</sup>. Per ottenere questo alto livello di concentrazione, «Il segreto è semplice: per abolire

<sup>104</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 62.

<sup>105</sup> D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, pp. 319-320. Come osserva giustamente Maddalena Mazzocut-Mis, già «come drammaturgo» Diderot «conosce la potenza del gesto e della pantomima, il ruolo dell'espressione del viso, il segno lasciato da una traccia affettiva, il valore di un afflato emotionale» e, proprio per questo, rispetto all'efficacia della rappresentazione, «si interroga sulla possibilità di tradurre una logica del mostrare in una logica del dire e dell'esprimere mostrando», in M. Mazzocut-Mis, *Introduzione ai Salons*, in D. Diderot, *I Salons*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, 2021, p. XI.

<sup>106</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 309.

<sup>107</sup> D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 272.

<sup>108</sup> K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 94.

la presenza del pubblico bisogna interessarsi a quello che succede in scena»<sup>109</sup>. Queste posizioni, tuttavia, non vanno radicalizzate, in quanto, sia per Diderot che per Stanislavskij, la presenza del pubblico è determinante. Se la famosa affermazione di Stanislavskij, «Io non ci credo», trova senso proprio nell'esigenza di arrivare allo spettatore, per Diderot, l'alto compito a cui deve ambire il teatro, trova fondamento proprio nella sua funzione pedagogica, funzione pedagogica la quale, senza l'oggetto educando, ossia il pubblico, non avrebbe senso. Dunque, se da una parte è vero che il pubblico può inibire e limitare la creatività degli attori, è vero altresì che esso rimane pur sempre un elemento imprescindibile e insostituibile. Senza il pubblico non può esserci *theatron* perché, in quanto 'luogo dello sguardo' implica, appunto, che qualcuno guardi. Senza il pubblico in altri termini, non può esserci teatro, perché il *theatron*, in quanto tale, è ontologicamente e originariamente dimensione dialogica-relazionale.

Alla luce di quanto emerso possiamo concludere che integrando gli scritti teatrali di Diderot che si sono succeduti negli anni, non solo il giudizio di incoerenza appare infondato, ma anche che, alcune sue teorie, soprattutto quelle sulla recitazione, pur nella loro complessità, oltre che apparire profondamente innovative, contengono in sé molte idee, teorie ed esigenze che troveranno nel rivoluzionario «sistema» di Stanislavskij la loro completa teorizzazione e attuazione. Sia in Diderot che in Stanislavskij possiamo cogliere, da una parte l'importanza che viene loro attribuita alla parte sensibile-dionisiaca, intesa come indispensabile fonte di ispirazione, e dall'altra, l'altrettanto indispensabile dimensione apollinea, che addomestica, che dà la forma. Dal loro combinarsi, per usare un'espressione dagli echi nietzschiani, potrebbe emergere quella creazione che abbiamo definito 'creazione organica' la quale, proprio in quanto tale, è capace di esprimere bellezza e verità. Bellezza e verità che trovano sempre la loro origine nella natura nascosta ed intima della 'cosa', quella 'cosa' che nell'arte drammatica è l'attore, l'*ὑποκριτής*, termine che non a caso significa: «esprimere la propria opinione dal profondo del cuore»<sup>110</sup>.

Fabrizio Vona  
Università di Roma «Tor Vergata»  
✉ fabrizio.vona@uniroma2.it

<sup>109</sup> Ivi, p. 87.

<sup>110</sup> Cfr. E. Schwyzer, A. Debrunner, *Griechische Grammatik* II, München 1950, p. 525; A. Lesky, *Hypokrites*, in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, a cura di AA. VV, Firenze 1955, pag. 472 e ss.; per un approfondimento si veda [il nostro] *Teatro e Hypokrites. Il luogo dell'Io e il luogo del Noi*, «Il Contributo», 3, 2023, Riv. in corso di stampa.

## Bibliografia

### Fonti

- Debrunner, A., Schwyzer, E., 1950. *Griechische Grammatik*, II, München, Beck.
- Diderot, D. 2019. *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano, Bompiani.
- Diderot, D. 1972. *Paradosso sull'attore*, trad. it. J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Roma, Editori Riuniti.
- Diderot, D. 1980. *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze, La Nuova Italia.
- Lesky, A. 1955. *Hypokrites*, in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, a cura di AA. VV, Firenze, Le Monnier, pp. 469 – 476.
- Lessing, G. E. 1760. *Das Theater der Herrn Diderot, Aus dem Franzosischen*, Berlin, De Gruyter.
- Schlegel, A. W. 1844. *Corso di Letteratura Dramatica*, trad. it. G. Gherardini, Milano, Paolo Andrea Molina.
- Stanislavskij, K. 1996. *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, trad. it. E. Povoledo, a cura di G. Guerrieri, Bari-Roma, Laterza.

### Studi

- Alatri, P. 1972. *Introduzione*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Roma, Editori Riuniti, pp. 7-70.
- Allegri, L. 2004. *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari-Roma, Laterza.
- Alonge, R., Perrelli, F. 2019. *Storia del teatro e dello spettacolo*, Novara, Utet.
- Berlin, I. 2001. *Le radici del Romanticismo*, trad. it. Ferrara degli Uberti, Milano, Adelphi.
- Brockett, O. G. 2019. *Storia del Teatro*, trad. it. A. De Lorenzis, a cura di C. Vicentini, Venezia, Marsilio.
- Casini, P. 1962. *Diderot «philosophe»*, Bari-Roma, Laterza.
- Cotticelli, F. 2017. *Il teatro del Seicento e del Settecento*, in *Storia del Teatro*, a cura di L. Allegri, Roma, Carrocci.
- Duflo, C. 2003. *Diderot philosophe*, Paris, Honoré Champion.
- Ferrone, V. 2019. *Il mondo dell'illuminismo, storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Einaudi.
- Freer, A. J. 1966. *Talma and Diderot's Paradox on acting*, in *Diderot Studies*, 8, pp. 23-76.
- Gordon, M. 1992. *Il sistema Stanislavskij*, trad. it. G. Buonanno, Venezia, Marsilio.
- Heller, Á. 2020. *Tragedia e filosofia*, a cura di A. Vestrucci, Roma, Castelvecchi.
- Malcovati, F. 1994. *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Bari-Roma, Laterza.
- Mazzocut-Mis, M. 2021. *Introduzione ai Salons*, in D. Diderot, *I Salons*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, Bompiani, pp. IX-LXII.

- Quintili, P. e Sperotto, V. 2019. *Introduzione*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano, Bompiani, pp. IX-LXIV.
- Smolianova, T. 2022. *Le Paradoxe – 1922/1923 Stanislavskij, lecteur de Diderot*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 1, pp. 261-279.
- Sperotto, V. 2022. *Filosofia, sensibilità e arte in Diderot: un rapporto paradossale?*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. V. Sperotto, Roma, Schibboleth, pp. 23-70.
- Tessari, R. 2003. *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, Bari-Roma, Laterza.
- Vicentini, C. 2000. *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. D. Bonino, Vol. II, Torino, Einaudi.
- Vona, F. 2023. *Teatro e Hypokrites. Il luogo dell'Io e il luogo del Noi*, «Il Contributo», 3, Riv. in corso di stampa.



¶ Sezione Quinta

*Diderot critico d'arte*



Articoli/5

## La cuisine et les Salons

### Diderot, les ragoûts et la règle du beau\*

Matteo Marcheschi  0000-0003-2730-7451

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 05/11/2022. Accettato il 30/04/2023.

#### COOKING AND THE SALONS: DIDEROT, STEWS, AND THE RULE OF BEAUTY

Starting from Denis Diderot's *Salons*, the aim of this article is to show how cooking constitutes a veritable laboratory that allows us to redefine a knowledge that, by re-establishing the continuity between craft and intellectual knowledge, combines reason and pleasure, rule and case. First, I will show how culinary metaphors call into question the value assumptions of the distinction between mechanical arts and *beaux-arts*. Cooking then allows us to observe how the 'rhetoric of the recipe' outlines an operative knowledge that makes knowing coincide with doing. Lastly, with reference to the *ragoût* and the philosophical-culinary debates that developed around the *Encyclopédie*, I will show how through the kitchen a whole critique of beauty is delineated that stems from the instantaneous and tasteful consideration of the reciprocal relationship between the parts of an artwork.

\*\*\*

#### 1. Mourir en philosophe ou en bouffeur?

La philosophie a souvent reconnu dans la mort des philosophes, dans l'antiquité mais encore à l'époque moderne, un événement capable d'illustrer de façon iconique toute leur enquête et leur recherche. Si, dans certains cas, la mort du philosophe a été considérée comme «la véritable pierre de touche de la sincérité et de la vérité de sa manière de faire de la philosophie»<sup>1</sup>, suivant la maxime cicéronienne qui affirme que «tota philosophorum vita commentatio mortis est»<sup>2</sup>, dans d'autres cas, la mort semble mettre en scène les contradictions

\* Je tiens à remercier Claire-Emmanuelle Nardone pour sa relecture. Nous citerons, lorsque cela est possible, les œuvres de Diderot en nous référant l'édition des *Oeuvres complètes de Diderot*, sous la direction de H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot, 33 vols prévus, Paris 1975-en cours, dorénavant *DPV*, suivi du numéro du volume et de la page. Nous citerons l'*Encyclopédie* en nous référant à D. Diderot, J. I. R. d'Alembert (éds.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 28 vols, Paris 1751-1772, dorénavant *ENC*, suivi du numéro du volume et de la page.

<sup>1</sup> G. Gori, M. Spallanzani, *Introduzione*, «Rivista di storia della filosofia», 67, 2012, p. 7; trad. personnelle.

<sup>2</sup> M. T. Cicéron, *Tuscolanae disputationes*, XXX, 74.

et les lignes de faille des théories des auteurs. Le moment du décès revêt ainsi un caractère paradigmique, parodiant presque, inversant ou falsifiant la doctrine que le philosophe a professée tout au long de sa vie. La mort devient un acte philosophique et, conséquemment, l'objet d'un véritable *combat philosophique* et d'appropriations contradictoires: un même philosophe peut mourir de plusieurs façons. C'est le cas de Platon, dont la disparition fait l'objet de différentes traditions<sup>3</sup>, comme en témoigne la *Vie des philosophes* de Diogène Laërce: selon Hermippe il est mort «au cours d'un repas de noce»<sup>4</sup>, tandis que «Myronianus, dans ses *Parallèles*, dit que Philon mentionne des proverbes sur les poux de Platon, laissant entendre par là que les poux avaient causé sa mort»<sup>5</sup>. Dans le premier cas, Platon devient un personnage de son propre *Banquet*, tandis que dans le second, il est tourmenté, comme l'est sa théorie, par les idées de ces objets qui «pourraient même sembler grotesques (par exemple: poil, boue, crasse, ou tout autre chose, la plus dépréciée et la plus vile)»<sup>6</sup> et qui, dans le *Parménide*, semblent ouvrir un abîme d'absurdités<sup>7</sup>. Cicéron, dans le *Cato Maior de Senectute*, raconte, quant à lui, une version différente de la mort de Platon: il aurait expiré en écrivant<sup>8</sup>. Toute la relation ambiguë du philosophe avec l'écriture – art qui enseigne «l'oubli»<sup>9</sup> mais, en même temps, outil philosophique indispensable – se reflète dans le dernier moment de la vie de Platon: les contradictions déplacent et épuisent la pensée et, avec elle, l'existence.

Quoi qu'il en soit, tous les récits de la mort de Platon donnent l'image similaire d'une âme grave, entièrement vouée à l'étude. Si Platon apparaît ainsi comme un «esprit ami de la philosophie», selon l'expression de Francesco Petrarca<sup>10</sup>, Denis Diderot (1713-1784) en est l'antithèse radicale. De plus, si Platon est mort en écrivant, Diderot est mort en mangeant, comme le raconte sa fille Marie-Angélique Vandeul dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot*:

Il se leva le samedi 30 juillet 1784; il causa toute la matinée avec son gendre et son médecin; il se fit raccommoder son vésicatoire dont il souffrait; il se mit à table, mangea une soupe, du mouton bouilli et de la chicorée; il prit un abricot; ma mère voulut l'empêcher de manger ce fruit: «Mais quel diable de mal veux-tu que cela me fasse?». Il le mangea, appuya son coude sur la table pour manger quelques cerises en

<sup>3</sup> Sur les différentes traditions autour de la mort de Platon, cf. F. Novotný, *The Posthumous Life of Plato*, trad. par J. Fábryová, The Hague 1977, pp. 225-235.

<sup>4</sup> Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. par M-O. Goulet-Cazé, Paris 1999, III, 2, p. 392.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 40, p. 420.

<sup>6</sup> Platon, *Parménide*, dans Id., *Oeuvres complètes*, éd. par L. Robin, 2 vols., Paris 1950, vol. 2, 130c-d, p. 198.

<sup>7</sup> Cf. *Ibid.*, 130d, p. 198.

<sup>8</sup> M. T. Cicéron, *Cato Maior de senectute*, V, 13.

<sup>9</sup> Platon, *Phèdre*, dans Id., *Oeuvres complètes*, vol. 2, 275a, p. 75.

<sup>10</sup> F. Petrarca, *Senilium Rerum libri*, I, V, 57.

compote, toussa légèrement. Ma mère lui fit une question; comme il gardait le silence, elle leva la tête, le regarda, il n'était plus<sup>11</sup>.

Si la mort de Platon est révélatrice de son *habitus philosophique*, celle de Diderot ne l'est pas moins: elle n'est pas le résultat d'un excès occasionnel, mais l'expression d'une fidélité longue et méditée à la table et aux indigestions. «Je suis un glouton», avoue-t-il à Sophie Volland dans une lettre de 1760 où il raconte avoir mangé sans retenue en compagnie de Damilaville<sup>12</sup>. De surcroît, à y regarder de plus près, dans la correspondance diderotienne, la référence à la nourriture n'est pas sporadique, mais constante: les rythmes de vie au Grandval – le château appartenant au baron d'Holbach – sont ponctués de dîners et de déjeuners<sup>13</sup>.

Cependant, ce n'est pas seulement la vie quotidienne de Diderot qui s'organise autour de la nourriture, mais aussi une partie de sa réflexion philosophique: dans la querelle entre le jésuite Berthier – rédacteur du *Journal de Trévoux* – et Diderot en marge de la publication des premiers volumes de l'*Encyclopédie*, le savoir culinaire acquiert une valeur paradigmique<sup>14</sup>, tandis que le neveu de Rameau, à la suite de Perse, fait du ventre l'origine de tout art et de toute connaissance<sup>15</sup>. Dans les *Éléments de physiologie*, en outre, le goût et le plaisir de la nourriture deviennent la règle du fonctionnement de la molécule et des systèmes organiques<sup>16</sup>, tandis que dans les *Salons*, le recours à l'imagerie de la cuisine est constant<sup>17</sup>. La cuisine semble ainsi se mêler fréquemment à la réflexion de Diderot, ce qui incite à s'interroger sur la valeur et la signification philosophique de sa présence dans les pages de l'encyclopédiste<sup>18</sup>. À cet égard, les *Salons* nous offriront un observatoire privilégié sur la question: à travers le miroir de la cuisine apparaîtra alors un échantillon de la philosophie diderotienne et de sa tentative de redéfinir le statut des arts, la relation entre plaisir et savoir, et les modèles de connaissance du réel.

<sup>11</sup> M.-A. de Vandœul, *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot par Madame de Vandœul, sa fille*, dans *Oeuvres complètes de Diderot*, éd. par J. Assézat, Paris 1875, vol. 1, pp. LVII-LVIII.

<sup>12</sup> D. Diderot *Lettre à Sophie Volland*, 5 septembre 1760, dans *Correspondance de Diderot*, éd. par G. Roth, J. Varloot, 16 vols, Paris 1955-1970, vol. 3, p. 55.

<sup>13</sup> Id., *Lettre à Sophie Volland*, 1 octobre 1759, dans *Correspondance de Diderot*, vol. 2, pp. 263-267.

<sup>14</sup> Cf. M. Marcheschi, *L'art «d'arranger les boucles» et «la façon de mettre les Artichaux à la poivrade»: les enjeux de la querelle entre Diderot et le P. Berthier, jésuite*, dans S. Albertan, M. Buffat, F. Lotterie (éds.), *Diderot, la religion, le religieux*, Paris 2022, pp. 209-221.

<sup>15</sup> Cf. *Neveu de Rameau*, DPV, vol. 12, p. 132.

<sup>16</sup> Cf. *Éléments de physiologie*, DPV, vol. 17, p. 387.

<sup>17</sup> Cf. N. Langbour, *Diderot à la table des peintres et des amateurs d'art*, dans S. S. Valke, N. Langbour, K. A. Zawada (éds.), *Goût de France. Gastronomie et culture*, Riga 2019, pp. 202-222.

<sup>18</sup> Sur la cuisine dans les ouvrages de Diderot cf. G. May, *Quatre visages de Diderot*, Paris 1950, pp. 13-33; M. Mazzocut-Mis, *A tavola!... Nel Settecento*, dans Ead. (éd.), *Dal gusto al disgusto. L'estetica del pasto*, Milano 2015, pp. 61-97.

## 2. Les couleurs de la cuisine

Dans les *Essais sur la peinture* qui suivent le *Salon de 1765*<sup>19</sup>, Diderot se penche sur les caractères fondamentaux de l'art pictural, reconnaissant le dessin et la couleur comme les principales dimensions qui engendrent et structurent la représentation: «c'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime»<sup>20</sup>. Le dessin et la couleur activent, en poussant l'image dans des directions différentes, une véritable dialectique *autour* de la forme: si le dessin, en constituant, pour ainsi dire, l'épine dorsale de la représentation, traduit sa dimension statique, la couleur fait de la forme une tension à la forme elle-même. Les rythmes alternés de la posture et de la métamorphose, de l'accomplissement et de 'l'inachevé', mettent fin à la fausse alternative entre la forme et la force<sup>21</sup>: chaque point de la matière est déjà une dynamique. Toute la réalité est traversée par le même *conatus* qui n'est pas seulement inhérent à la forme naturelle mais aussi à la forme artistique<sup>22</sup>: le grand naturaliste Buffon et le grand peintre Chardin partagent la même intelligence, qui sait saisir le devenir dans l'immédiateté de l'instant<sup>23</sup>.

Si le dessin et la couleur sont tous deux nécessaires à l'activation de cette dynamique, cela ne signifie pas pour autant qu'ils aient la même fonction: si le premier fixe le sens, la seconde le transforme en un pur mouvement. C'est le contour de la figure en tant que fond immobile de l'image qui rend visible le devenir, en retenant l'effacement – la perte de forme – et en le transformant en une tension vers la forme – en un rythme: si le dessin est une surface sans épaisseur, la couleur transforme la surface en un voile qui montre à travers elle – et non malgré elle – les processus et les phénomènes qui l'animent. Autrement dit, la couleur rétablit l'intelligence de la *transpiration* – des couches superposées qui se rendent visibles les unes à travers les autres. C'est en ce sens que la capacité à représenter les effets de la couleur de la peau humaine, véritable miroir médiateur qui rend perceptibles les processus de la physiologie, est le banc d'essai du grand artiste:

On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde, était cette rougeur aimable dans l'innocence, la jeunesse, la santé, la modestie et la pudeur coloraient les joues d'une fille; et l'on a dit une chose qui n'était pas seulement fine, touchante et délicate, mais vraie; car c'est la chair qu'il est difficile de rendre; c'est le blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement;

<sup>19</sup> Sur les Salons et leur organisation, cf. S. Lojkine, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris 2007.

<sup>20</sup> *Essai sur la peinture*, DPV, vol. 14, p. 350.

<sup>21</sup> Cf. A. Ibrahim, *Introduction. Diderot: forme, difforme, informe*, dans Ead. (éd.), *Diderot et la question de la forme*, Paris 1999, p. 3.

<sup>22</sup> Cf. C. Duflo, «*La nature ne fait rien d'incorrect*». *Forme artistique et forme naturelle chez Diderot*, dans A. Ibrahim (éd.), *Diderot et la question de la forme*, pp. 61-86.

<sup>23</sup> «Il me semble qu'on pourrait dire de M. Chardin et de M. de Buffon que la nature les a mis dans sa confiance» (D. Diderot, *Salon 1771*, dans D. Diderot, *Œuvres complètes*, éd. par R. Lewinter, 15 vols., Paris 1969-1973, vol. 9, p. 742). Sur la proximité entre Chardin et Buffon cf. Duflo, «*La nature ne fait rien d'incorrect*», p. 85.

c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas; le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair; mille autres mourront sans l'avoir sentie<sup>24</sup>.

Le savoir-faire du «coloriste» apparaît ainsi plus difficile à éduquer, et donc moins répandu, que celui du «dessinateur»: alors que le premier met en scène la tension entre les dimensions et les couches d'un organisme<sup>25</sup>, le second ne fait qu'en représenter le périmètre. C'est ainsi, par conséquent, qu'«on ne manque pas d'excellents dessinateurs», mais «il y a peu de grands coloristes»<sup>26</sup>. Cependant, si l'on passe du niveau de la production à celui du jugement, on assiste à une inversion radicale: alors qu'«il n'y a que les maîtres dans l'art qui soient bons juges du dessin; tout le monde peut juger de la couleur»<sup>27</sup>. Si l'intelligence de la couleur est celle de la vie, il n'y a personne qui ne soit pas confronté, toujours et à tout moment, à la manière dont la couleur transparaît à la surface du réel. Vivre dans le monde, en laissant émerger les relations entre les individus et les contextes, signifie apprendre *insensiblement* la logique de la transpiration organique, qui est la même que celle de la couleur<sup>28</sup>: le grand «coloriste» intercepte quelque chose de plus essentiel que le «dessinateur». L'artiste qui, comme Chardin, «fait de la chair quand il lui plaît»<sup>29</sup>, s'approprie ce qui est commun à tous, en le transformant en un originel, c'est-à-dire en un principe d'où jaillit la vie: comme dans *La Lettre volée* de Poe, ce qui est le plus évident et sous le regard de tous apparaît aussi bien que ce qui est le plus difficile à appréhender pleinement.

C'est donc l'intelligence de la couleur et des effets dynamiques qu'elle produit qui fait la grandeur d'un artiste. Dans cette perspective, il ne faut pas sous-estimer l'importance de la convergence entre l'activité du coloriste et celle du cuisinier que Diderot semble établir: dans les pages des *Salons*, il arrive fréquemment que le mauvais coloriste se superpose au mauvais cuisinier. Dans le *Salon de 1761*, la représentation par Bachelier de la fable du cheval et du loup apparaît à Diderot dans l'ensemble «fort bien», si ce n'est pour la source d'eau qui jaillit aux pieds des animaux et qui «ressemble à de la crème fouettée»<sup>30</sup>. Au fil des ans, la crème fouettée devient une référence constante dans la critique d'art diderotienne: de manière significative, dans la composition allégorique sérieuse et «énorme» dans laquelle Noël Hallé représente *Minerve conduisant la paix à l'hôtel de ville* (*Salon de 1767*), les graves échevins qui occupent une grande partie de la scène apparaissent comme «des colosses ridicules de crème fouettée»<sup>31</sup>. Deux ans plus tôt, dans le *Salon de 1765*, Diderot avait déjà souligné

<sup>24</sup> *Essais sur la peinture*, DPV, vol. 14, p. 354.

<sup>25</sup> Sur la philosophie de l'organisme chez Diderot, cf. C. Duflo, *Diderot philosophe*, Paris 2013, pp. 189-267.

<sup>26</sup> *Essais sur la peinture*, DPV, vol. 14, p. 350.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Sur l'éducation insensible et contextuelle, cf. *Salon 1767*, DPV, vol. 16, pp. 352-353.

<sup>29</sup> *Essais sur la peinture*, DPV, vol. 14, p. 356.

<sup>30</sup> *Salon de 1761*, vol. 13, p. 249.

<sup>31</sup> *Salon de 1767*, DPV, vol. 16, p. 89.

la médiocrité artistique de Hallé par le biais de l'imagerie culinaire: dans la «pauvre esquisse» dans laquelle le peintre représente *L'Éducation des riches*, le mauvais choix des couleurs fait qu'il semble que l'auteur ait «barbouillé cette toile d'une tasse de glace aux pistaches»<sup>32</sup>. De même, la tentative de Bachelier de représenter la charité romaine à travers l'histoire du vieux Cimon qui, emprisonné et condamné à mourir de faim, est allaité par sa fille, acquiert une caractère ridicule aux yeux de Diderot: «Vous avez voulu que votre vieillard fut maigre, sec et décharné, moribond, et vous l'avez rendu hideux à faire peur [...]. Pour la couleur et le dessin, si c'était l'imitation d'un grand pain d'épice, ce serait un chef-d'œuvre»<sup>33</sup>. Dans le *Salon de 1775*, la Diane et l'Endymion de Lagrenée eux-mêmes apparaissent comme des pains d'épices<sup>34</sup>, tandis que *La Bataille de Lens*, œuvre exposée au Salon de 1771 par Casanova, ressemble à «deux grandes omelettes au beurre noir»<sup>35</sup>.

Même au premier coup d'œil, il est clair que l'utilisation par Diderot des métaphores culinaires dans les pages des *Salons* produit constamment le même effet d'*abaissement*<sup>36</sup>: en général, les pains d'épices et la crème fouettée, les omelettes et la glace aux pistaches ne font pas partie du langage que Diderot utilise pour décrire les natures mortes et les objets de la vie quotidienne, mais ils entrent dans les tableaux lorsque leurs sujets sont mythologiques ou historiques et manifestent une volonté évidente de célébration. À côté des *putti* et des divinités grecques, Diderot évoque brusquement l'imagerie du ventre et de la table, juxtaposant représentation et physiologie, haut et bas, mesure et excès. L'effet qu'il obtient est désacralisant: les échevins, transformés en monceaux de crème fouettée, paraissent ridicules, les batailles ressemblent à des omelettes et les héros antiques et leurs vertus extrêmes à des natures mortes dont le pain d'épices est l'objet principal. Les métaphores culinaires produisent ainsi un décalage entre les valeurs et les plans de la réalité, qui ne se limite pas à provoquer le rire, mais réoriente immédiatement le regard de l'observateur et du lecteur: l'ironie entraîne une réflexion sur les mécanismes du rire et sur les implicites qui sous-tendent à la vision et en constituent la sémantique naturalisée.

Plus précisément, le langage de la nourriture permet à Diderot de remettre en cause, dans le cadre de la jouissance ponctuelle de l'œuvre d'art, la distinction hiérarchique entre la peinture de genre et la peinture d'histoire, qu'il aborde en termes généraux dans ses *Essais sur la peinture*. Dans ce contexte, le philosophe reconnaît «que la division de la peinture en peinture de genre et d'histoire est sensée»<sup>37</sup>. Ce qui n'est pas sensé, en revanche, c'est d'avoir transformé une distinction fondée uniquement sur les caractères des objets représentés – «la

<sup>32</sup> *Salon de 1765*, DPV, vol. 14, p. 73.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>34</sup> *Salon de 1775*, dans D. Diderot, *Oeuvres complètes*, vol. 11, p. 885.

<sup>35</sup> *Salon de 1771*, p. 751.

<sup>36</sup> Cf. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par A. Robel, Paris 1970, pp. 366-432.

<sup>37</sup> *Essais sur la peinture*, DPV, vol. 14, p. 398.

nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent»<sup>38</sup> –, en une échelle de valeurs: contrairement à ce qui est le cas au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour Diderot, il est insensé de distinguer en deux catégories différentes les scènes de vie domestique de Greuze, considérées, en tant qu'humbles, comme des peintures de genre analogues à une nature morte de Chardin, et les nobles représentations des sacrements de Poussin, dignes d'être comptées parmi les peintures d'histoire. L'image d'un paysan n'a, pour Diderot, pas moins de dignité que celle d'un échevin et de son toupet: «Homère est-il moins grand poète, lorsqu'il range des grenouilles en bataille sur les bords d'une mare, que lorsqu'il ensanglante les flots du Simois et du Xanthe, et qu'il engorge le lit des deux fleuves de cadavres humains?»<sup>39</sup>. La distinction entre peinture de genre et peinture d'histoire n'a qu'une valeur instrumentale et interprétative, et ce que Buffon affirme à propos des classifications entre espèces vivantes s'applique également dans ce cas: il ne faut pas confondre les «échafaudages pour arriver à la science» avec «la science elle-même»<sup>40</sup>. En fait, à y regarder de plus près, la peinture de genre ne vaut pas moins que la peinture d'histoire: elle ne pose pas moins de problèmes ni ne requiert moins de compétences artistiques<sup>41</sup>.

En élargissant le regard, on peut avancer que, à travers le rapprochement ironique entre un art ‘bas’ comme la cuisine et la forme la plus ‘haute’ de la représentation picturale, Diderot remet en cause les principes de valeur qui informent la compréhension du monde: si Batteux, avec son *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), canonise la distinction entre les arts mécaniques, qui «ont pour objet les besoins de l'homme»<sup>42</sup>, et les beaux-arts, qui suscitent un plaisir désincarné et intellectuel<sup>43</sup>, Diderot remet en cause les fondements de cette hiérarchisation des savoirs. Les beaux-arts apparaissent au philosophe comme un exercice de l'intelligence artisanale, qui ne suppose pas des compétences étrangères au cuisinier ou à l'ouvrier mécanicien: à la distinction entre activités intellectuelles et manuelles, Diderot oppose les besoins d'un *homme à plusieurs dimensions* – un homme chez qui le plaisir intellectuel et le plaisir matériel sont étroitement imbriqués –, tentant de dessiner dans la modernité un système de connaissance alternatif à celui, hiérarchique, esquisonné par Batteux<sup>44</sup>.

Plus radicalement encore, le rapprochement entre les savoirs et les pratiques de la cuisine et ceux de la peinture permet à Diderot de remettre en cause non seulement la position hiérarchique réciproque de ces arts, mais aussi les présupposés de la hiérarchie elle-même: le bas topologique qui coïncide avec le bas physiologique n'est pas le contraire du haut, mais son pendant. Haut et

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> G. L. L. Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière*, 36 vols, Paris 1749-1782, vol. 1, p. 52.

<sup>41</sup> *Essais sur la peinture*, DPV, vol. 14, p. 399.

<sup>42</sup> C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris 1746, p. 6.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Cf. L. Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, Chicago 2001.

bas, physiologie vitale et physiologie intellectuelle transpirent l'une par l'autre: ce que l'on mange devient ce que l'on est et ce que l'on pense. Comme l'écrit Diderot dans un passage de la *Promenade Vernet* du *Salon de 1767*, l'intelligence et le talent ne sont pas une possession stable et définitive, mais le produit de toute l'activité d'un corps:

Mais comment, me direz-vous, le poète, l'orateur, le peintre, le sculpteur peuvent-ils être si inégaux, si différents d'eux-mêmes? c'est l'affaire du moment, de l'état du corps, de l'état de l'âme; une petite querelle domestique, une caresse faite le matin à sa femme, avant que d'aller à l'atelier, deux gouttes de fluide perdues, et qui renfermaient tout le feu, toute la chaleur, tout le génie, un enfant qui a dit ou fait une sottise, un ami qui a manqué de délicatesse, une maîtresse qui aura accueilli trop familièrement un indifférent; que sais-je? un lit trop froid ou trop chaud, une couverture qui tombe la nuit, un oreiller mal mis sur son chevet, un demi-verre de vin de trop, un embarras d'estomac, des cheveux ébouriffés sous le bonnet, et adieu la verve<sup>45</sup>.

Le bas corporel, la physiologie et les humeurs ne sont pas les déchets et les résidus des 'hauts' processus intellectuels, ni leurs prémisses occultes: la pensée est au contraire l'entrelacement de désirs et de besoins, même triviaux, qui ne cessent de se manifester en elle uniquement pour la rendre visible, tout en constituant la matière dont elle est faite. On ne pense pas, croit Diderot, malgré le corps – c'est-à-dire en le mettant entre parenthèses – mais à travers le corps et ses rythmes: le bas n'est pas en dessous du haut, mais à la surface du haut. S'il ne peut pas être vu, c'est parce qu'il est le réactif invisible, le fond qui permet à la pensée de se manifester<sup>46</sup>. Cependant, ce qui se détache d'un arrière-plan ne vit pas seul, mais en relation avec cet arrière-plan, qui ne se rend pas visible, tout en restant présent, pour *rendre visible* autre chose.

C'est dans la même perspective que dans l'article *BAS* de l'*Encyclopédie*, Diderot, jouant sur l'homonymie entre 'bas', au sens d'humble, et 'bas', au sens de chaussette, décrit le métier à faire des bas comme

une des machines les plus compliquées & les plus conséquentes que nous ayons: on peut la regarder comme un seul & unique raisonnement, dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion; aussi regne-t-il entre ses parties une si grande dépendance, qu'en retrancher une seule, ou altérer la forme de celles qu'on juge les moins importantes, c'est nuire à tout le mécanisme<sup>47</sup>.

Le métier à tisser apparaît ainsi à Diderot comme une machine qui tire des conséquences – qui produit des raisonnements et des syllogismes – non

<sup>45</sup> *Salon 1767, DPV*, vol. 16, pp. 228-229. Sur la verve, cf. N. Kremer, *La verve et l'esquisse dans la critique d'art de Diderot*, dans S. Lojkine, A. Paschoud, B. Selmeci Castioni (éds.), *Diderot et le temps*, Aix-en-Provence 2016, pp. 221-231.

<sup>46</sup> Sur les rapports entre visible et invisible et sur l'invisible comme condition préalable du visible cf. E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano 2001.

<sup>47</sup> ENC., vol. 2, p. 98a. Cf. J. Proust, *L'article BAS de Diderot*, dans M. Duchet, M. Jalley (éds.), *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie. Séminaire de l'École normale Supérieure de Fontenay*, Paris 1977, pp. 245-272.

sans similitude avec le grand philosophe, au point que dans la *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme* Leibniz se révèle être «une machine à réflexion, comme le métier à bas est une machine à ourdissage»<sup>48</sup>. Entre la conséquentialité du métier à faire des bas et la machine humaine, il y a une analogie formelle, qui montre comment le haut et le bas se rendent mutuellement visibles. Entre eux, il n'y a pas d'opposition, mais de la continuité. À partir de ce qui est ‘bas’ – des machines et des chaussettes – Diderot réécrit ainsi une logique du ‘bas’ et du ‘haut’ et avec elle une nouvelle alliance entre le savoir de la main et celui de l'intelligence, resserrant le lien entre faire et penser, entre comprendre et concevoir. Le cuisinier n'est que l'autre visage du peintre et il n'est pas impossible, comme le soutiendrait Brillat-Savarin, qu'il existe une muse, la dixième, pour la cuisine comme elles existent pour les beaux-arts de Batteux<sup>49</sup>.

### 3. La rhétorique de la recette

Les *Salons* constituent un véritable laboratoire qui interroge la relation entre l'imagination et son image, les tableaux matériels et le mot qui les décrit<sup>50</sup>. Si la physiologie cognitive humaine fonctionne à partir d'un tableau mouvant synesthésique et instantané et que le mot tente, dans le régime temporel de la durée, de reproduire cette même image intellectuelle à partir d'un cadre temporel qui lui est totalement différent, l'œuvre d'art devient une perspective adéquate pour observer et multiplier les tentatives qui permettent au mot de se référer à l'image de l'imagination à travers une image réelle (le tableau)<sup>51</sup>.

Dans certains cas, ces stratégies de traduction passent de modèles totalement culinaires. C'est le cas dans les pages du *Salon de 1765* consacrées à *La Course d'Hippomène et d'Atalante* de Hallé. Dès les premières lignes du texte, Diderot insiste sur l'aspect *factice* de l'œuvre: «Voilà un tableau, vous aurez donc fait un tableau»<sup>52</sup>. En d'autres termes, le tableau n'apparaît pas comme un objet achevé, mais comme une représentation qui a été faite, c'est-à-dire comme un véritable

<sup>48</sup> *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme*, DPV, vol. 24, p. 539. Sur les relations entre machine et organisme au XVIII<sup>e</sup> siècle, cf. J. Schlinger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris 1971; F. Duchesneau, *Organisme et corps organique de Leibniz à Kant*, Paris 2018; M. Marcheschi, *La macchina e le sue metafore: un bestiario filosofico in margine all'Encyclopédie (Descartes, Stahl, Vaucanson, Diderot)*, dans B. Cavarra, V. Rasini (éds.), *Meccanicismo. Riflessioni interdisciplinari su un paradigma teorico*, Milano 2019, pp. 193-214; P. Quintili, *Metafore del meccanico nel pensiero di Diderot*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 2, 2014, pp. 93-107.

<sup>49</sup> Cf. J. A. Brillat-Savarin, *La physiologie du goûт*, Paris 1982, p. 297.

<sup>50</sup> Cf. M. Mazzocut-Mis, *Philosophy of Picture: Denis Diderot's Salons*, Bern 2018; É. Pavly-Guilbert, *L'image et la langue: Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Paris 2014.

<sup>51</sup> Cf. M.-A. Bernier, *La lettre sur les sourds et muets (1751) de Denis Diderot: une rhétorique du punctum temporis*, «Lumen», vol. 18, 1999, pp. 1-11; M. Marcheschi, «*Ut pictura poesis*: la physiologie poétique de Diderot», dans A. Audy-Trottier, N. Guilbert, K. Gladu, M.-L. Laquerre (éds.), *Ut pictura poesis: dialogues entre les arts à l'époque moderne (XV-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 2020, pp. 147-170.

<sup>52</sup> *Salon de 1765*, DPV, vol. 14, p. 70. Nous soulignons.

processus. Hallé a suivi une logique opérationnelle, que le lecteur du *Salon* doit reproduire afin d'imaginer le tableau *in absentia*:

Imaginez un grand et vaste paysage frais, mais frais comme le matin au printemps; des monticules pares de la verdure nouvelle, distribués sur différents plans, et donnant à la scène de l'étendue et de la profondeur; au pied de ces monticules une plaine; partie de cette plaine séparée du reste par une longue barricade de bois. C'est l'espace qui est au-devant de cette barricade et du tableau qui forme le lieu de la course. À l'extrême de cet espace, à droite, voyez des arbres frais et verts, mariant leurs branches et leurs ombres et formant un berceau naturel. Élevez sous ces arbres une estrade, placez sur cette estrade les pères, les mères, les frères, les sœurs, les juges de la dispute, gardez leurs têtes soit de la fraîcheur des arbres, soit de la chaleur du jour par un long voile suspendu aux branches des arbres. Voyez au-devant de l'estrade, au-dedans du lieu de la course, une statue de l'Amour sur son piédestal; ce sera le terme de la course. Un grand arbre que le hasard a placé à l'autre extrémité de l'espace, marquera le lieu du départ des concurrents. Au-dehors de la barrière répandez des spectateurs de tout âge et de tout sexe, s'intéressant diversement à l'action, et vous aurez la composition de M. Hallé sous les yeux<sup>53</sup>.

Élevez, imaginez, placez: l'accumulation d'impératifs transforme le lecteur en un autre peintre qui, en suivant les instructions de Diderot et en tempérant bien les groupes de figures et de couleurs, obtient non pas une image du tableau de Hallé, mais le tableau lui-même – «vous aurez la composition de M. Hallé sous les yeux»<sup>54</sup>. «Son pittor anch'io»: les lecteurs des *Salons* peuvent le dire d'eux-mêmes comme le fait souvent Diderot lorsqu'il décrit et retouche, par les mots, les tableaux qu'il observe<sup>55</sup>. En réalité, à y regarder de plus près, Diderot et ses lecteurs devraient se sentir davantage comme des cuisiniers que comme des peintres.

Dans l'article BISCONTINS (*Pâtisserie*) de l'*Encyclopédie*, Diderot, en tentant de définir l'objet en question, ne décrit pas ses caractéristiques particulières – son goût, sa consistance, sa taille – mais en donne une image opérationnelle. Pour comprendre ce que sont les biscotins, le plus court chemin est celui de la recette:

\*BISCOTINS, s. m. (*Pâtisserie*.) sorte de pâtisserie friande qui se fait de la manière suivante. Prenez du sucre selon la quantité de *biscotins* que vous voudrez faire, faites le cuire à la plume; prenez une demi-livre de farine, poussez-la dans le sucre; remuez, faites une pâte; parsemez une table du sucre en poudre; étendez dessus votre pâte, pétrissez-la; quand elle sera dure, pilez-la dans un mortier avec un blanc d'oeuf, de la fleur d'orange, un peu d'ambre; incorporez bien le tout; divisez votre masse en petites boules; jetez ces boules dans de l'eau bouillante; enlevez-les avec l'écumoire quand elles nageront à la surface; laissez-les égoutter: posez-les ensuite sur du papier, & les faites cuire à four ouvert. Cela fait, vous aurez ce qu'on appelle des *biscotins*<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>55</sup> Cf. *Salon* 1763, *DPV*, vol. 13, p. 385. D'Alembert, dans l'*Éloge de M. le Président de Montesquieu* de l'*Encyclopédie* attribue cette expression à Corrèze (*ENC.*, vol. 5, p. viii).

<sup>56</sup> *ENC.*, vol. 2, p. 260b.

En accumulant les impératifs, Diderot dit ce qu'est une chose, en la faisant et en amenant les lecteurs à la reproduire à leur tour: comme l'a fait remarquer Marie Leca-Tsiomis, «la recette apparaît donc comme une des modalités de la définition encyclopédique»<sup>57</sup>. La conclusion de l'article montre d'ailleurs clairement comment l'effort pour dire ce que sont les biscotins coïncide totalement avec le procédé de fabrication, au point que le processus même de définition ne produit pas tant une compréhension de ce que sont les biscotins, mais des véritables biscotins: «cela fait, vous aurez ce qu'on appelle des *biscotins*».

C'est sur ce modèle que Diderot construit les pages du *Salon de 1765* consacrées à *La Course d'Hippomène et d'Atalante* de Hallé: comme dans BISCOTINS, dans le cas considéré Diderot donne une recette pour *définir* et *montrer* quelque chose en le *faisant*. Cela n'est pas sans conséquences: utiliser un modèle culinaire pour produire dans l'imagination du lecteur l'image d'une œuvre d'art absente, c'est concevoir la compréhension intellectuelle comme un processus actif et non simplement reproductif. En d'autres termes, l'image d'un objet n'est pas, pour Diderot, une copie de l'objet lui-même – un double qui tente de nier toute différence – mais un remaniement de celui-ci<sup>58</sup>: représenter signifie donc remettre en scène avec écart, réactivant ce travail artisanal propre au peintre et qui semble être occulté et nié par l'œuvre d'art achevée. Connaître ne signifie donc pas *mettre à distance* un objet aux contours bien définis: la subjectivité, c'est-à-dire la mémoire stratifiée dans l'expérience perceptive – selon Diderot, la vue et les sens sont des produits historiques et biographiques –, n'est pas un obstacle à la compréhension de la réalité, mais sa condition de possibilité<sup>59</sup>. Les passions et les souvenirs, les mémoires implicites et les idées reçues sont, pour Diderot, l'expression d'une intelligence artisanale qui manipule la matière à laquelle elle est confrontée, en lui donnant forme: le mot qui décrit le tableau n'est pas le résultat accompli d'un processus cognitif, mais le moyen qui active une dynamique permettant au lecteur de refaire le tableau dans son imagination, tout comme les biscotins ne sont pas leur recette, mais le produit de son exécution. Le philosophe, comme le cuisinier, fait l'expérience du monde, en modifiant le monde.

<sup>57</sup> M. Leca-Tsiomis, *La rhétorique de la recette: remarques sur le Dictionnaire Œconomique de Chomel (1709) et l'Encyclopédie*, «Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*», 25, 1998, p. 128. Dans ce contexte, Leca-Tsiomis souligne également que la réflexion sur la recette comme mode de définition encyclopédique est propre à Diderot et non à d'autres encyclopédistes, comme Jaucourt, qui préfèrent, même lorsqu'il s'agit d'objets culinaires, définir le terme et non le processus qui les constitue.

<sup>58</sup> Cf. A. M. Iacono, *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano-Torino 2010.

<sup>59</sup> Cf. P. Quintili, *Visione, percezione e cognizione nelle teorie medico-filosofiche in Francia nel secolo XVIII*, dans M. Modica, P. Quintili, B. Stancati (éds.), *Visione, percezione e cognizione nell'età dell'Illuminismo. Filosofia estetica materialismo*, Napoli 2005, pp. 297-352.

#### 4. Les tableaux et les ragoûts: le modèle du goût

Si la cuisine, comme nous avons tenté de le montrer, constitue un savoir qui accompagne et oriente constamment la réflexion diderotienne, c'est notamment dans le *Salon de 1767* qu'elle semble devenir un modèle intellectuel explicite, récurrent et architectural dans l'investigation du philosophe. Dans ces pages, Diderot redessine avec les mots *L'Amour rémouleur*, «mauvais tableau» de Lagrenée. Le résultat est une œuvre d'une qualité totalement différente de l'original: «Mais celui qui a fait le premier de ces tableaux n'aurait jamais fait le second. Il faut un tout autre talent. Ma composition serait pleine de vie, de variété et *de ce que les artistes appellent ragoût*. La sienne n'en a pas une miette»<sup>60</sup>.

Ce qui distingue le talent artistique de son absence est donc une sensibilité à «ce que les artistes appellent ragoût». Mais qu'est-ce que le ragoût? Et qu'entendent les artistes par ce terme? Dans l'entrée RAGOUT de l'*Encyclopédie*, on lit la définition suivante:

Ragout, se dit aussi du mets même assaisonné; comme un plat de viande, de poisson, de légume, ou d'autres choses, dont on a fait une étuvée en le faisant cuire avec du lard, du sel, du poivre, des clous de girofle & autres épices.

Toutes les différentes façons de préparer les viandes ou autres mets, sont autant de *ragouts* différens<sup>61</sup>.

'Ragoût' est donc un terme générique pour toute préparation culinaire: il décrit tout processus de transformation qui combine plusieurs ingrédients pour donner naissance à une totalité différente de leur somme arithmétique. Le ragoût est une façon de concevoir la relation entre les parties d'un plat, afin de stimuler l'appétit et de donner envie de manger<sup>62</sup>.

À ces significations culinaires correspond une utilisation artistique de cette catégorie, comme en témoigne le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757) du mauriste Antoine-Joseph Pernety: «On dit, ce peintre a un bon ragoût de couleur, pour dire que son coloris est beau vif, gracieux, chaud, & qu'il flatte l'œil du spectateur, comme un bon ragoût le sens du goût»<sup>63</sup>. Ce que les artistes appellent 'ragoût' est donc une certaine combinaison agréable et harmonieuse de couleurs. Toutefois, en parcourant les pages du *Salon de 1767* dans lesquelles la catégorie de 'ragoût' est utilisée, il ne semble pas, malgré ce que Diderot déclare explicitement, que le terme soit utilisé dans le sens indiqué par Pernety. Décrivant deux tableaux parallèles de Chardin représentant des instruments de musique civils et militaires, Diderot y remarque «une vigueur

<sup>60</sup> *Salon de 1767*, DPV, vol. 16, p. 130. Nous soulignons.

<sup>61</sup> ENC., vol. 13, p. 759a.

<sup>62</sup> Comme l'explique l'article RAGOÛT (*Cuisine*) de l'*Encyclopédie*: «RAGOÛT, s. m. (*Cuisine*.) sausse ou assaisonnement pour chatouiller ou exciter l'appétit, quand il est émoussé ou perdu» (*Ibid.*).

<sup>63</sup> A.-J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris 1757, pp. 489-490.

de couleur incroyable; une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance»<sup>64</sup>. Bien qu'il évoque l'effet des couleurs, le ragoût semble avoir à voir avec la composition du tableau et ses groupes. Quelques pages plus loin, le ragoût semble être une question de touche et de vitalité du trait: à propos des œuvres de Le Prince, Diderot écrit que «dans ses paysages, les feuilles des arbres sont pesantes, matérielles et faites sans ragoût, sans verve»<sup>65</sup>.

Le fait que le ragoût dans un tableau ne soit pas nécessairement lié aux couleurs est confirmé par l'emploi que Diderot fait de ce terme pour décrire les gravures, en noir et blanc, de Cochin: «les dessins de Cochin sont faits avec un esprit infini; d'un goût exquis; il y a de la verve, du tact, du ragoût, du caractère, de l'expression; cependant arrangés de pratique»<sup>66</sup>. En synthèse, il ne fait aucun doute que pour Diderot, 'ragoût' n'indique pas «ce que les artistes appellent ragoût»: il concerne en fait la forme, sa vitalité et sa composition, c'est-à-dire les relations réciproques entre les groupes et les objets représentés dans le tableau. Ce sens semble refléter une utilisation du terme 'ragoût' qui dérive directement de son acception culinaire: autrement dit, Diderot ne fait pas référence au ragoût des peintres, mais à celui des cuisiniers. C'est la combinaison des ingrédients qui donne lieu à une tension entre la partie et le tout, tension qui fournit le modèle de ce que Diderot appelle ragoût: pour trouver l'origine de l'utilisation de cette catégorie dans le *Salon de 1767* et montrer sa valeur architecturale, c'est vers les cuisines qu'il faut tourner le regard.

Dans la période allant de 1700 à la Révolution, comme l'a montré Girard, «le livre de cuisine est loin d'être un phénomène éditorial négligeable»: selon son estimation, 29% des volumes publiés au cours de cette période sont consacrés à des sujets culinaires<sup>67</sup>. Cette énorme masse de livres – véritable «déluge d'écrits de genre», comme on peut le lire dans *Le Manuel des officiers de bouche* (1759) de Menon<sup>68</sup> – a atteint son apogée dans la période allant de 1739 à 1759: «Entre 1739 et 1759 sont mis en circulation 56,5% de tous les titres produits entre 1700-1789. Période d'invention culinaire – une 'nouvelle cuisine' s'élabore – où les goûts changent, se diffusent dans un public élargi»<sup>69</sup>. 1739 est l'année de publication de *Les Dons de Comus*, un manuel de cuisine qui est précédé d'un *Avertissement savant*. Bien que l'ensemble du livre se présente comme l'œuvre de François Marin, maître d'hôtel, cela n'est vrai que pour le livre de recettes, tandis

<sup>64</sup> *Salon de 1767*, DPV, vol. 16, p. 174.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>67</sup> A. Girard, *Le Triomphe de 'la cuisinière bourgeoise'. Livres culinaires, cuisine et société en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 24, 1977, pp. 500-501. Sur la cuisine et ses rapports avec la philosophie au XVIII<sup>e</sup> siècle, cf. J.-F. Revel, *Un festin en paroles. Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours*, Paris 1982, pp. 158-159; F. Charbonneau, *L'école de la gourmandise. De Louis XIV à la Révolution*, Paris 2008.

<sup>68</sup> Menon, *Le Manuel des officiers de bouche*, Paris 1759.

<sup>69</sup> Girard, *Le Triomphe de 'la cuisinière bourgeoise'*, p. 508.

que la préface, bien que non signée, est aujourd’hui attribuée avec certitude à deux jésuites<sup>70</sup>, protagonistes de la scène culturelle de l’époque: Pierre Brumoy<sup>71</sup> et Guillaume-Hyacinthe Bougeant<sup>72</sup>. Dans ce contexte, ils défendent les raisons de la cuisine française et moderne, en y reconnaissant

une espece de chymie<sup>73</sup>. La science du Cuisinier consiste aujourd’hui à décomposer, à faire digerer & a quintessencier des viandes, à tirer des sucs nurrisans & legers, à les mêler & les confondre ensemble, de façon que rien ne domine & que tout se fasse sentir; enfin à leur donner cette union que les Peintres donnent aux couleurs, & à les rendre si homogenes, que de leurs differentes saveurs il ne resulte qu’un goût fin et piquant, & si j’ose dire, une harmonie de tous les goûts réunis ensemble<sup>74</sup>.

C'est-à-dire que la cuisine des modernes apparaît dans sa capacité à combiner et à harmoniser les saveurs des différents ingrédients dans un ensemble harmonieux qui n'est pas le résultat de la juxtaposition des parties: les ragoûts des modernes en sont véritablement parce parce qu'ils ne dissimulent pas l'ingrédient dans le plat achevé, mais rendent la partie perceptible à travers et avec l'ensemble. C'est dans cette perspective que Brumoy et Bougeant évoquent le rapport entre les préparations culinaires et les couleurs des peintres: dans ce cas, l'accent n'est pas mis, contrairement à Pernety, sur le pouvoir de séduction des couleurs, mais sur leur *union*, c'est-à-dire leur *disposition*. L'effet des couleurs, qui produit la vie et la transpiration entre les plans, est encore une fois lié à la relation réciproque entre les parties: ce qu'il faut pour produire un bon ragoût – en peinture comme en cuisine – c'est l'effet de la relation entre les ingrédients, qu'il s'agisse de couleurs ou de figures en noir et blanc. Pernety, dans son *Dictionnaire*, ne comprend pas que le ragoût a à voir avec la forme et ses dynamiques.

Quelques mois après la publication des *Dons de Comus*, le comte Roland Puchot des Alleurs<sup>75</sup> réagit à l'avertissement de Brumoy et de Bougeant en imprimant, de manière anonyme, une *Lettre d'un patissier anglois au nouveau cuisinier françois*. Le nouveau cuisinier est en effet Marin, dont le talent – représentatif de toute la cuisine française moderne – semble être, aux yeux de Des Alleurs, de produire des ragoûts dont les parties sont entièrement dissimulées

<sup>70</sup> Cf. A. De Backer, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Liège 1853, vol. I, p. 141. Cf. l'introduction de B. Fink (éd.), *Les liaisons savoureuses. Réflexions et pratiques culinaires au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Saint-Etienne 1995.

<sup>71</sup> C. Masbou, *Les préfaces du père Brumoy dans Le Théâtre des Grecs*, dans I. Galleron (éd.), *L'art de la préface au siècle des Lumières*, Rennes 2007, pp. 195-204.

<sup>72</sup> G. Sheridan, *Les Amusements d'un Jésuite: Père Bougeant, Physiognomy and Sensualist Theories*, «Australian Journal of French Studies», 30, 1993, pp. 292-310.

<sup>73</sup> Sur la chimie comme modèle cognitif au XVIII<sup>e</sup> siècle, cf. F. Abbri, *Le terre, l'acqua, le aria: la rivoluzione chimica del Settecento*, Bologna 1984; F. Pépin, *La Philosophie expérimentale de Diderot et la chimie. Philosophie, sciences et arts*, Paris 2012; F. Kawamura, *Diderot et la chimie. Science, pensée et écriture*, Paris 2013.

<sup>74</sup> P. Brumoy, G.-H. Bougeant, *Avertissement*, dans F. Marin, *Les dons de Comus ou les délices de la table*, Paris 1739, pp. xx-xxi.

<sup>75</sup> Sur Des Alleurs, cf. S. Mennell, *Introduction*, dans Id. (éd.), *Lettre d'un pâtissier anglois, et autres contributions à une polémique gastronomique du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Exeter 1981, pp. i-xxix.

dans le tout, selon le modèle classique de la *cena Trimalchionis* du *Satyricon* de Pétrone:

nos Cuisiniers [...] savent tellement quintessencier chaque chose qui rien ne domine, & que l'on ne peut distinguer, ni au goût, ni à l'œil, si ce qu'on mange est chair ou poisson. Le grand art de la nouvelle Cuisine, c'est de donner au poisson le goût de la viande & à la viande le goût du poisson<sup>76</sup>.

Le ragoût des temps modernes apparaît ainsi comme une véritable tromperie, dans laquelle la totalité s'impose à l'ingrédient, effaçant ses caractéristiques et ses qualités. À la nouvelle cuisine qui produit des plats et des préparations – c'est-à-dire des ragoûts –, Des Alleurs oppose les raisons de la cuisine des anciens, qui est faite de 'choses' et non de relations: à la logique du 'bouillon', qui lie et tisse à nouveau ce qui est séparé, il oppose la valeur de chaque ingrédient, qui n'existe pas en fonction d'une totalité mais comme objet accompli.

Faisant écho au célèbre passage du *Gorgias* de Platon dans lequel la cuisine est apparentée à la rhétorique et aux arts de la tromperie<sup>77</sup>, Des Alleurs reconnaît dans chaque préparation une falsification: la capacité de transformation de la cuisine moderne, parfois comparée à la magie trompeuse de Circé qui transforme les compagnons d'Ulysse en animaux par le biais d'élixirs-ragoûts<sup>78</sup>, jette un voile sur la réalité, la rendant inconnaissable et dangereuse. Le ragoût dont on ne connaît pas les ingrédients est en fait un «poison secret» qui séduit et invite à manger sans mesure, perturbant l'économie animale, comme on peut le lire dans un texte de 1757 intitulé *Cuisine et office de santé*<sup>79</sup>.

Les positions opposées de Brumoy et Bougeant d'une part et de Des Alleurs de l'autre donnent ainsi naissance à une véritable *querelle des Anciens et des Modernes* en cuisine, aujourd'hui rebaptisée *querelle des Bouffeurs*, qui reconnaît dans le ragoût et la fiction leurs centres de gravité intellectuels et métaphoriques<sup>80</sup>. Si les Anciens, comme nous l'avons vu plus haut, condamnent sans équivoque toute préparation comme étant malsaine et trompeuse, assimilant ainsi le feint au faux, les modernes, au contraire, revendiquent la logique du feint. La fiction, dont les ragoûts sont une forme caractéristique, n'est pas ce

<sup>76</sup> [R. P. Des Alleurs], *Lettre d'un patissier anglois au nouveau cuisinier françois. Avec un extrait du Craftman. Nouvelle Edition*, s. l. [1739], p. 10. Cf. Pétrone, *Satyricon*, trad. par O. Sers, Paris 2001, p. 127.

<sup>77</sup> Cf. Platon, *Gorgias*, dans Id., *Oeuvres complètes*, vol. 1, 465c, p. 400.

<sup>78</sup> C'est le cas de Menon, *La science du maître d'hôtel confiseur* (1750), qui décrit une manière d'organiser une «table de quarante à cinquante couverts», inspirée du palais de Circé (Menon, *La science du maître d'Hôtel confiseur*, Paris 1750, p. 348). Cf. B. Fink, *Lecture iconographique des livres de cuisine français des Lumières*, dans *Livres et recettes de cuisine en Europe, du 14e au milieu du 19e siècle*, Cognac 1996, pp. 91-102.

<sup>79</sup> *Cuisine et office de santé*, Le Clerc, Prault, Babutry, Paris 1758 [1757], p. 10.

<sup>80</sup> Sur la *querelle des Bouffeurs*, cf. Fink, *Les liaisons savoureuses*, pp. 7-21; V. Von Hoffmann, *Goûter le monde: une histoire culturelle du goût à l'époque moderne*, Bruxelles 2013; M. Mazzocut-Mis, *La bonne cuisine et le siècle des Lumières*, «Nouvelle revue d'esthétique», 14, 2014, pp. 115-129; J.-C. Bonnet, *La gourmandise et la faim. Histoire et symbolique de l'aliment (1730-1830)*, Paris 2015.

qui cache le vrai et le réel, mais ce qui les rend plus visibles et compréhensibles: dans le ragoût, la partie n'est pas effacée dans le tout, mais elle tire du tout sa condition d'expression. Meusnier de Querlon, dans son *Apologie des modernes* de 1740, revendique, en citant Gorgias contre les Anciens et 'leur' Platon, la tromperie comme un procédé vertueux qui se situe à l'origine non seulement du théâtre, comme le pense le sophiste, mais de tout le savoir des Modernes:

Un Ancien définissoit les Pièces de Théâtre: «Une tromperie ou celui qui duppe, est plus juste que celui qui ne duppe pas, & ou celui qu'on trompe est plus habile que celui qu'on ne trompe pas». Si cet Ancien revenoit au monde, je crois qu'il seroit bien surpris de l'habileté de la nation en général pour tromper & être trompée<sup>81</sup>.

Si le débat autour de la cuisine et de la fiction des ragoûts est, à partir de 1739, si vif, c'est que, pour les Anciens comme pour les Modernes, entre le goût matériel et culinaire et le goût intellectuel et artistique, il n'y a pas de différence morphologique, mais seulement une différence dans les plans sur lesquels ils s'exercent<sup>82</sup>. De plus, pour Des Alleurs, l'esprit philosophique qui se répand dans toute la France à cette époque n'est rien d'autre que l'effet de la nouvelle cuisine: les ragoûts ne modifient pas les tempéraments intellectuels par les caractéristiques de leurs ingrédients, ce qui s'accorderait avec le *topos* selon lequel la consommation de viande rend agressif<sup>83</sup>, mais à cause des rapports qui les constituent. Autrement dit, manger un ragoût, c'est ingérer une certaine relation entre ses parties et éduquer le goût à une forme fictive qui est un remaniement du réel. Le problème du beau dans les arts et le problème du bon dans la cuisine apparaissent ainsi *analogues*: bien qu'à des niveaux d'exercice différents, il y a une coïncidence dans la structure formelle de leur utilisation. C'est ainsi que le moderne Foncemagne, dans sa *Dissertation préliminaire sur la Cuisine moderne* qui ouvre *La science du maître d'Hôtel cuisinier* (1749) de Menon, discute, d'un point de vue culinaire, les théories sur le beau de Crousaz, Castel, Du Bos et Rameau<sup>84</sup>.

Le goût culinaire et le goût intellectuel reposent sur des principes formellement identiques: éduquer l'un correspond à éduquer l'autre. Ce parallélisme, que la *querelle des Bouffeurs* ne manque pas de resserrer et de radicaliser, avait déjà été mis en évidence quelques années auparavant par Jean-Baptiste Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719):

<sup>81</sup> [A.-G. Meusnier de Querlon], *Apologie des modernes, ou réponse du cuisinier françois auteur des Dons de Comus à un patissier anglois*, s. l. [1740], pp. 5-6.

<sup>82</sup> Cf. Des Alleurs, *Lettre d'un patissier*, p. 8; Brumoy, Bougeant, *Avertissement*, pp. xxvi-xxvii.

<sup>83</sup> C. Lebreton, *Empathie et cruauté: le paradoxe de l'imaginaire des viandes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, «Asterion», 17, 2018, <https://journals.openedition.org/asterion/3147> [consulté le 03/10/2022].

<sup>84</sup> É. L. de Foncemagne, *Dissertation préliminaire Sur la Cuisine moderne*, dans J. Menon, *La science du maître d'Hôtel cuisinier*, Paris 1749, pp. i-xxx. Pour une esquisse du débat sur le beau au XVIII<sup>e</sup> siècle, cf. A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Paris 1994; E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Bologna 1995.

Raisonne-t-on, pour sçavoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais, et s'avisa-t-on jamais, après avoir posé des principes géométriques sur la saveur, et défini les qualitez de chaque ingrédient qui entre dans la composition de ce mets, de discuter la proportion gardée dans leur mélange, pour décider si le ragoût est bon? On n'en fait rien. Il est en nous un sens fait pour connoître si le cuisinier a operé suivant les regles de son art. On goûte le ragoût et même sans sçavoir ces regles on connoît s'il est bon. Il en est de même en quelque maniere des ouvrages d'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant<sup>85</sup>.

Le goût – qu'il s'agisse de celui du cuisinier ou de celui de l'expert en peinture – se présente ainsi comme un savoir rapide et artisanal, qui s'éduque dans la pratique et qui apprend à distinguer les rapports non pas en soumettant un cas à une règle, mais en faisant de ce cas la condition de visibilité d'une règle qui lui est immanente. C'est en ce sens que, dans la perspective des Modernes de la *querelle des Bouffeurs*, le ragoût devient un exercice du goût qui développe et permet d'affiner «la perception des rapports» – selon la fameuse définition diderotienne du goût<sup>86</sup> –, c'est-à-dire d'apprendre, en contexte, comment les parties s'unissent, harmonieusement, en un tout.

Ce sont ces débats qui, comme le montrent également les nombreuses pages que Diderot consacre aux ragoûts dans l'*Encyclopédie*, forment le substrat de la réflexion de Diderot sur les rapports entre l'art pictural et la cuisine: le philosophe se range, sans aucun doute, du côté des positions des Modernes. Dans cette perspective, un bon tableau, pour être tel, doit être un bon ragoût. C'est le principal critère d'évaluation que Diderot utilise dans le *Salon de 1767*: comme dans un ragoût, la réussite d'une œuvre ne dépend pas uniquement de la qualité des ingrédients individuels – des groupes ou des figures représentés – mais de la manière dont ils sont reconstitués en une totalité.

Cette idée apparaît déjà dans le *Salon de 1765*, dans les pages consacrées à la description d'une nature morte de Roland de La Porte. Ici, le défaut du tableau réside entièrement dans la composition: bien que les morceaux de sucre, la tasse avec sa sous-tasse et les pêches soient bien réalisés, «ces différents objets ne vont point ensemble, et c'est une faute que Chardin ne commet pas»<sup>87</sup>. Deux ans plus tard, une erreur similaire dans la conception de l'œuvre est désormais observée à travers la grille intellectuelle du ragoût: la multiplication des objets au pied de la Minerve dans l'*Apothéose du Prince de Condé* de Venevault produit un «mauvais salmis qui n'en vaut pas un de bécasses»<sup>88</sup>. Un salmis n'est rien d'autre qu'un ragoût et la bécasse, comme le montre l'article de l'*Encyclopédie* qui lui est consacré, est l'un des oiseaux que Diderot explique comment mettre en ragoût<sup>89</sup>.

<sup>85</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vols., Paris 1719, vol. 2, pp. 307-308. À propos de Du Bos, cf. M. Mazzocut-Mis, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, Milano 2010.

<sup>86</sup> Cf. BEAU, *ENC.*, vol. 2, p. 178b. Cf. J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris 1973; Duflo, *Diderot philosophe*, pp. 271-315.

<sup>87</sup> *Salon de 1765*, DPV, vol. 14, p. 174.

<sup>88</sup> *Salon de 1767*, DPV, vol. 16, p. 244.

<sup>89</sup> *ENC.*, vol. 2, p. 186a.

En revanche, la composition et la répartition relative des couleurs dans le *Tableau ovale, représentant des groupes d'enfants dans le ciel* de Fragonard apparaît comme une «belle omelette, bien douillette, bien jaune et point brûlée»<sup>90</sup>.

C'est pourtant Chardin en particulier qui se présente comme un cuisinier suprêmement habile au ragoût: si devant les natures mortes du peintre, Diderot éprouve le besoin d'*entrer dans le tableau*, de prendre les biscuits et de les manger, de peler l'orange et de la presser, de mettre le couteau dans le pâté (*Salon de 1763*), c'est que l'artiste a affiné sa compréhension des relations mutuelles entre les parties et le tout<sup>91</sup>. Comme l'écrit Diderot en commentant la *Raie dépouillée* exposée au Salon de 1763, Chardin reproduit dans ses œuvres l'effet de *transpiration* entre les plans de réalité. Sous chaque couche de couleur, une autre se révèle; sous chaque forme, la dynamique de la forme émerge, tout comme dans un ragoût, chaque ingrédient est exalté dans le plat achevé: «ce sont des couches épaisse de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus»<sup>92</sup>. Encore une fois, le ragoût est un savoir de l'organisme: ce qui importe, ce ne sont pas les groupes individuels qui y sont représentés, mais la tension *entre eux*. La logique de la disposition que le ragoût révèle n'est donc pas une image immobile du réel, mais une investigation des espaces vides, des connecteurs et des liens entre les objets représentés: elle est une courbure dynamique de l'espace et non une simple disposition relative de groupes dans l'espace.

Comme dans un plat réussi, chaque composant renvoie à l'ensemble, ainsi chaque détail d'une peinture doit parler de l'œuvre dans son ensemble. C'est dans cette perspective que Diderot soumet les tableaux qu'il a devant lui à l'*épreuve du voile*, qui est une véritable *épreuve du ragoût*. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot raconte comment il évaluait la qualité de la récitation théâtrale de pièces dont il connaissait déjà les dialogues, en se bouchant les oreilles pour mieux observer les gestes, la posture et l'expression des acteurs<sup>93</sup>. De même, dans le *Salon de 1767*, Diderot estime la qualité du *Massacre des Innocents* d'Ollivier en le recouvrant partiellement. L'œuvre se révèle ainsi être un ragoût mal conçu, dans lequel les parties ne se réfèrent pas à l'ensemble, mais chacune d'elle semble raconter sa propre histoire:

Une autre femme veut arracher les yeux à un soldat; cachez la tête du soldat et vous croirez qu'on le caresse. Cachez la tête de la femme et découvrez celle du soldat, vous ne verrez plus à celui-ci que la douleur et la résignation immobile d'un malade, entre les mains d'un oculiste qui lui fait une opération chirurgicale<sup>94</sup>.

Dans le *Salon de 1771*, en soumettant à l'épreuve du ragoût le tableau où Lagrenée représente une mère spartiate invitant son fils à revenir 'avec le bouclier ou sur le bouclier', Diderot obtient un effet comique: «Supprimez le bouclier, et

<sup>90</sup> *Salon de 1767*, DPV, vol. 16, p. 419.

<sup>91</sup> *Salon de 1763*, DPV, vol. 13, p. 380.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, vol. 4, pp. 148-149.

<sup>94</sup> *Salon de 1767*, DPV, vol. 16, p. 454.

vous ne verrez plus qu'un jeune homme qui fait des protestations à une femme qui n'est pas de son âge<sup>95</sup>. Celui qui ne connaît pas le secret des ragoûts est destiné à être un mauvais cuisinier et un mauvais peintre: ce qui lui échappe, en effet, c'est «la perception des rapports», véritable clé du beau dans la pensée diderotienne.

## 5. Conclusion. Bouffeurs et philosophes

Dans *Le rêve de d'Alembert* (1769), Diderot entreprend de montrer à d'Alembert comment la matière est généralement douée de sensibilité: «on fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre»<sup>96</sup>. À cette fin, il prend le chef-d'œuvre du sculpteur Falconet – le *Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime* que le philosophe avait décrit dans le *Salon de 1763*<sup>97</sup> –, le pulvérise et le mélange à de la terre végétale, dans laquelle il plante ensuite des pois et des choux qui, mangés et digérés, deviennent des composants essentiels du corps vivant<sup>98</sup>. La cuisine et la nourriture deviennent ainsi, comme le Monsieur Gaster – le ventre – de Rabelais, les véritables seigneurs de la réalité<sup>99</sup>. La continuité de la matière et des facultés, des savoirs et des plaisirs, des arts et des techniques, passe par des dynamiques alimentaires qui mobilisent les images et la matière elle-même: c'est dans le goût que Diderot trouve un modèle de connaissance qui ne se situe pas hors des processus qu'il décrit, mais qui s'enfonce dans le particulier pour interroger le réel et voir l'universel dans et avec le détail. Dans la cuisine, qui est aussi le savoir des peintres et des philosophes, le monde n'est pas un objet à saisir avec le sens de la vue qui le met à distance, mais, au contraire, la connaissance est le résultat d'un contact tactile et gustatif avec le monde et du désir qui le consume en le connaissant<sup>100</sup>. Le goût, pour s'exercer, doit en effet déformer et informer le réel, en manipulant l'objet avec lequel il entre en contact: c'est tout une constellation de sens – une véritable métaphysique, au sens encyclopédique d'enquête sur les présupposés et les conditions préalables<sup>101</sup> – que Diderot définit en pensant à travers la cuisine, la fiction et les ragoûts. Mourir en mangeant est le dernier acte philosophique de celui qui pense le monde à travers le monde et qui ne sépare pas, par le biais du goût, la connaissance du plaisir, l'intelligence du sentiment, le cas de la règle.

<sup>95</sup> Diderot, *Salon 1771*, p. 735.

<sup>96</sup> *Le rêve de d'Alembert*, DPV, vol. 17, p. 91.

<sup>97</sup> «Le groupe précieux dont je veux vous parler, il est assez inutile de vous dire que c'est le Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime. Il n'y a que celui-là au Salon, et de longtemps il n'aura de second» (*Salon de 1763*, DPV, vol. 13, p. 409).

<sup>98</sup> *Le rêve de d'Alembert*, DPV, vol. 17, pp. 93-95.

<sup>99</sup> F. Rabelais, *Le quart livre des faicts et dictz héroïques du bon Pantagruel*, dans Id., *Oeuvres complètes*, Paris 1955, p. 695.

<sup>100</sup> Sur la connaissance façonnée selon les caractères du goût cf. C. Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Ithaca 1999.

<sup>101</sup> Cf. *ENC.*, vol. 10, p. 440b.

Matteo Marcheschi  
Università degli Studi di Pisa  
✉ matteo.marcheschi@cfs.unipi.it

## Bibliographie

- Abbri F. 1984. *Le terre, l'acqua, le arie: la rivoluzione chimica del Settecento*, il Mulino, Bologna.
- Bakhtine M. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. de A. Robel, Gallimard, Paris.
- Batteux C. 1746. *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris.
- Becq A. 1994. *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice. 1680-1814*, Albin Michel, Paris.
- Bernier M-A. 1999. La lettre sur les sourds et muets (1751) de Denis Diderot: une rhétorique du punctum temporis, «Lumen», vol. 18, pp. 1-11.
- Bonnet J.-C. 2015. *La gourmandise et la faim. Histoire et symbolique de l'aliment (1730-1830)*, Librairie générale française, Paris.
- Brillat-Savarin J. A. 1982. *La physiologie du goût*, Flammarion, Paris.
- [Brumoy P., Bougeant G.-H.] 1739. *Avertissement*, dans F. Marin, *Les dons de Comus ou les délices de la table*, Prault, Paris, pp. iii-xxxiv.
- Buffon G. L. L. 1749. *Histoire naturelle, générale et particulière*, vol. 1, Imprimerie royale, Paris.
- Charbonneau F. 2008. *L'école de la gourmandise. De Louis XIV à la Révolution*, Desjonquères, Paris.
- Chouillet J. 1973. *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Armand Colin, Paris.
- Cicéron M. T. 2003. *De e la vieillesse, Caton l'ancien*, trad. par P. Wuilleumier, Les Belles Lettres, Paris.
- Cicéron M. T. 1960. *Tusculanes*, éd. par G. Fohlen, 2 vols., Les Belles Lettres, Paris.
- Cuisine et office de santé*. 1758 [1757], Le Clerc, Prault, Babuty, Paris.
- De Backer A. 1853. *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, vol. I, L. Grandmont-Donders, Liège.
- [Des Alleurs R. P.] [1739]. *Lettre d'un patissier anglois au nouveau cuisinier françois. Avec un extrait du Craftman. Nouvelle Edition*, s. é., s. l.
- Diderot D. 1955-1970. *Correspondance de Diderot*, éd. par G. Roth, J. Varloot, 16 vols, Éditions de Minuit, Paris.
- Diderot D. 1969-1973. *Œuvres complètes*, éd. par R. Lewinter, 15 vols., Le club français du livre, Paris.
- Diderot D. 1975-en cours. *Œuvres complètes de Diderot*, sous la direction de H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot, 33 vols prévus, Hermann, Paris.

- Diderot D., d'Alembert J. I. R. (éds.) 1751-1772. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 28 vols, Le Breton, Briasson, David, Durand, Paris.
- Diogène Laërce. 1999. *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. par M-O. Goulet-Cazé, Librairie générale française Paris.
- Du Bos J.-B. 1719. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 vols., J. Mariette, Paris.
- Duchesneau F. 2018. *Organisme et corps organique de Leibniz à Kant*, Vrin, Paris.
- Duflo C. 1999. «*La nature ne fait rien d'incorrect*». *Forme artistique et forme naturelle chez Diderot*, dans A. Ibrahim (éd.), *Diderot et la question de la forme*, PUF, Paris, pp. 61-86.
- Duflo C. 2013. *Diderot philosophe*, Honoré Champion, Paris.
- Fink B. (éd.). 1995. *Les liaisons savoureuses. Réflexions et pratiques culinaires au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Etienne.
- Fink B. 1996. *Lecture iconographique des livres de cuisine français des Lumières*, dans *Livres et recettes de cuisine en Europe, du 14<sup>e</sup> au milieu du 19<sup>e</sup> siècle*, Le temps qu'il fait, Cognac, pp. 91-102.
- Foncemagne É. L. de. 1749. *Dissertation préliminaire Sur la Cuisine moderne*, dans Menon J., *La science du maître d'Hôtel cuisinier*, Paulus-Du-Mesnil, Paris, pp. i-xxx.
- Franzini E. 1995. *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna.
- Franzini E. 2001. *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Girard A. 1977. *Le Triomphe de 'la cuisinière bourgeoise'. Livres culinaires, cuisine et société en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», n. 24, pp. 523-497.
- Gori G., Spallanzani M. 2012. *Introduzione*, «Rivista di storia della filosofia», 67, pp. 7-9.
- Iacono A. M. 2010. *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano-Torino.
- Ibrahim A. 1999. *Introduction. Diderot: forme, difforme, informe*, dans Ead. (éd.), *Diderot et la question de la forme*, PUF, Paris, pp. 1-15.
- Kawamura F. 2013. *Diderot et la chimie. Science, pensée et écriture*, Classiques Garnier, Paris.
- Korsmeyer C. 1999. *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca.
- Kremer N. 2016. *La verve et l'esquisse dans la critique d'art de Diderot*, dans S. Lojkine, A. Paschoud, B. Selmeci Castioni (éds.), *Diderot et le temps*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 221-231.
- Langbour N. 2019. *Diderot à la table des peintres et des amateurs d'art*, dans S. S. Valke, N. Langbour, K. A. Zawada (éds.), *Goût de France. Gastronomie et culture*, Zinātne, Riga, pp. 202-222.

- Lebreton C. 2018. *Empathie et cruauté: le paradoxe de l'imaginaire des viandes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, «Asterion», 17, <https://journals.openedition.org/asterion/3147> [consulté le 10.03.2022].
- Leca-Tsiomis M. 1998. *La rhétorique de la recette: remarques sur le Dictionnaire Œconomique de Chomel (1709) et l'Encyclopédie*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 25, pp. 134-115.
- Lojkine S. 2007. *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Éditions Chambon, Paris.
- Marcheschi M. 2019. *La macchina e le sue metafore: un bestiario filosofico in margine all'Encyclopédie (Descartes, Stahl, Vaucanson, Diderot)*, dans B. Cavarra, V. Rasini (éds.), *Meccanicismo. Riflessioni interdisciplinari su un paradigma teorico*, Meltemi, Milano, pp. 193-214.
- Marcheschi M. 2020. «*Ut pictura poesis*»: la physiologie poétique de Diderot, dans A. Audy-Trottier, N. Guilbert, K. Gladu, M.-L. Laquerre (éds.), *Ut pictura poesis: dialogues entre les arts à l'époque moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Hermann, Paris, pp. 147-170.
- Marcheschi M. 2022. *L'art «d'arranger les boucles» et «la façon de mettre les Artichaux à la poivrade»: les enjeux de la querelle entre Diderot et le P. Berthier, jésuite*, dans S. Albertan, M. Buffat, F. Lotterie (éds.), *Diderot, la religion, le religieux*, Société Diderot, Paris, pp. 209-221.
- Masbou C. 2007. *Les préfaces du père Brumoy dans Le Théâtre des Grecs*, dans I. Galleron (éd.), *L'art de la préface au siècle des Lumières*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 195-204.
- May G. 1950. *Quatre visages de Diderot*, Boivin, Paris.
- Mazzocut-Mis M. 2010. *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, LED, Milano.
- Mazzocut-Mis M. 2014. *La bonne cuisine et le siècle des Lumières*, «Nouvelle revue d'esthétique», 14, pp. 115-129.
- Mazzocut-Mis M. 2015. *A tavola!... Nel Settecento*, dans Ead. (éd.), *Dal gusto al disgusto. L'estetica del pasto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 61-97.
- Mazzocut-Mis M. 2018. *Philosophy of Picture: Denis Diderot's Salons*, Peter Lang, Bern.
- Mennell S. 1981. *Introduction*, dans Id. (éd.), *Lettre d'un patissier anglois, et autres contributions à une polémique gastronomique du XVIII<sup>e</sup> siècle*, University of Exeter, Exeter, pp. i-xxix.
- Menon J. 1750. *La science du maître d'Hôtel confiseur*, Du Mesnil, Paris.
- Menon J. 1759. *Le Manuel des officiers de bouche*, Le Clerc, Paris.
- [Meusnier de Querlon. A.-G.] [1740]. *Apologie des modernes, ou réponse du cuisinier françois auteur des Dons de Comus à un patissier anglois*, s. é., s. l.
- Novontný F. 1977. *The Posthumous Life of Plato*, trad. par J. Fábryová, Martinus Nijhoff, The Hague.
- Pavy-Guilbert É. 2014. *L'image et la langue: Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*, Classiques Garnier, Paris.
- Pépin F. 2012. *La Philosophie expérimentale de Diderot et la chimie. Philosophie, sciences et arts*, Classiques Garnier, Paris.

- Pernety A.-J. 1757. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre*, Bauche, Paris.
- Petrarca F. 2002. *Lettres de la vieillesse. Livres I-III*, éd. par Elvira Nota, Les Belles Lettres, Paris.
- Pétrone. 2001. *Satyricon*, trad. par O. Sers, Les Belles Lettres, Paris.
- Platon. 1950. *Oeuvres complètes*, éd. par L. Robin, 2 vols., Gallimard, Paris.
- Proust J. 1977. *L'article Bas de Diderot*, dans M. Duchet, M. Jalley (éds.), *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie. Séminaire de l'École normale Supérieure de Fontenay*, Union générale d'éditions, Paris, pp. 245-272.
- Quintili P. 2005. *Visione, percezione e cognizione nelle teorie medico-filosofiche in Francia nel secolo XVIII*, dans M. Modica, P. Quintili, B. Stancati (éds.), *Visione, percezione e cognizione nell'età dell'Illuminismo. Filosofia estetica materialismo*, Bibliopolis, Napoli, pp. 297-352.
- Quintili P. 2014. *Metafore del meccanico nel pensiero di Diderot*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 2, pp. 93-107.
- Rabelais F. 1955. *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- Revel J. F. 1982. *Un festin en paroles. Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours*, Pauvert, Paris.
- Schlanger J. 1971. *Les métaphores de l'organisme*, Vrin, Paris.
- Sheridan G. 1993. *Les Amusements d'un Jésuite: Père Bougeant, Physiognomy and Sensualist Theories*, «Australian Journal of French Studies», 30, pp. 292-310.
- Shiner L. 2001. *The Invention of Art. A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago.
- Vandeul M.-A. de. 1875. *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot par Madame de Vandeul, sa fille*, dans *Oeuvres complètes de Diderot*, vol. 1, éd. par J. Assézat, Garnier Frères, Paris, pp. xxxix-lviii.
- Von Hoffmann V. 2013. *Goûter le monde: une histoire culturelle du goût à l'époque moderne*, Peter Lang, Bruxelles.



*Contributi/7*

## ***The Salon Metaphysics***

### **Diderot and the Triad of Truth**

Rahel Aerin Eslas  0009-0006-8400-1925

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 31/10/2022. Accettato il 28/11/2022.

This paper focuses on the art criticism of Denis Diderot and proposes that in his *Salon* writings there is a consistent search for truth (*la vérité*) in painting. This specific notion of truth can be dissected and understood by the proposed triad, which is a hierarchical system of three seemingly necessary conditions for Diderot to recognise *la vérité* in a painting: the truthful imitation of nature, the coherence and logic of the painting and an emotion-provoking effect. This triad was one of the ways Diderot functioned as a *parrhesiastes* in the Enlightenment art world, navigating between different expressions of truth, changing and creating the narratives around them. This paper aims to unfold the proposed triad, illustrating it with examples from the *Salon* of 1765.

\*\*\*

### **1. Of Truth and triads**

It has become increasingly clear that in our age of rapid information, the search for truth can be one of the most challenging tasks. However, the declaration of truth to influence society is in no way a new challenge. Since the beginning of time, various tools using the claim for truth have been used to influence and rule. In the case of Denis Diderot and his search for truth in both art and other areas of life, researchers have often talked about the *philosophe's* conception of truth, morality and aesthetics being inalienably intertwined with each other<sup>1</sup>.

Denis Diderot described in his *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1778) how everyone has a certain role to play in society, but the role of the philosopher is to stand by those people, educate them and explain to them the context of their actions. The title of a philosopher should only be granted to those, who constantly both seek and speak the truth<sup>2</sup>. He adds: «Si le philosophe ne croyait pas que la périlleuse vérité qu'il va dire fructifierait dans l'avenir, il se

<sup>1</sup> C. Duflo, Introduction. Diderot: roman, morale et vérité, «Littérature», 171, 2013, p. 11.

<sup>2</sup> D. Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in L. Versini (ed.), *Diderot: Oeuvres. T. I: Philosophie*, Paris 1994, pp. 1119-1142.

tairait ... Je n'accorde le titre de philosophe qu'à celui qui s'exerce constamment à la recherche de la vérité et à la pratique de la vertu»<sup>3</sup>.

Inspired by his constant search for truth, the notion of the *parrhesiastes* (παρρησιαδής) has been often used to help describe Diderot's will and agency. However, Diderot's frequent expression of theatricality has made this approach quite polarised, as the act of dramatisation and actorship goes against the original notion of *parrhesiastes*. For example, Diderot's way of writing can be interpreted as working towards freeing the actor and actorship from the negative connotations related to not being truthful<sup>4</sup>. However, his choices on what and how to write have also been used to point out some elements of hypocrisy and contradictions in his works and way of thinking<sup>5</sup>.

It has been argued that Diderot's thought was in a perpetual flux just like he thought nature to be, with both his mental and physical attributes and capabilities in a constant change<sup>6</sup>. This issue has been looked at from multiple different viewpoints, for example from Diderot's favouring of poetry and fiction to historical writing, with it being able to convey the bigger, more vague but complete truth than the half-truths of incomplete history studies<sup>7</sup>. This gives the reader a possibility to consider different potential truths understood in various ways. Other approaches tackle the question of the artist's subjectivity in deciding both the most beautiful aspects of nature and the best way to imitate them, which contradicts Diderot's views on the existence of true imitation of nature, which sometimes comes across as more universal<sup>8</sup>.

When Diderot started writing art criticism with the *Salon* of 1759, it was immediately clear that he had a reasonable distaste for the policies and ways of the *Académie de la Peinture*: «S'il y a peu de gens qui sachent regarder un tableau, y a-t-il bien des peintres qui sachent regarder la nature»<sup>9</sup>. The *Académie* was famous for its specific ways of teaching and producing art, with stringent development of genre hierarchy. French culture echoing the voice of the monarchy had been a recurring theme in previous writings, paving the way for his ability to criticise without getting cut by the censors<sup>10</sup>.

In many of his *Salon* criticisms he speaks about paintings or artists while saying that they contain the truth (*la vérité*). More importantly, he mentions on multiple occasions the absence of truth, accusing them also of being overly

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1112.

<sup>4</sup> D. Thomä, *Actorship, parrhesia, and Representation: Remarks on Theatricality and Politics in Hobbes, Rousseau, and Diderot*, «Anglia», 136, 2018, pp. 174, 188.

<sup>5</sup> C. Vincent, *Diderot et la parrésia prévolutionnaire: l'éloquence de la vérité en question*, «Littératures Classiques», 94, 2017, pp. 61-69.

<sup>6</sup> M. Bozovic, *Diderot on Nature and Pantomime*, «The European Legacy», 23, 2018, p. 12.

<sup>7</sup> C. Duflo, *Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 29, 2000, p. 94.

<sup>8</sup> A. Mestahi, *La notion de Nature chez Diderot: de l'apprehension ambivalente au dialogue pluridisciplinaire*, Tours 2022, pp. 85, 95.

<sup>9</sup> D. Diderot, *Salon de 1759*, in L. Versini (ed.), *Diderot: OEuvres. T. IV: Esthétique. Théâtre*, Paris 1996, pp. 193-200.

<sup>10</sup> S. Lojkine, *L'Oeil Révolté. Les Salons de Diderot*, Paris 2007, pp. 66-67.

decorative or immoral. These examples present us with the three necessary conditions for the possibility of finding truth: faithful imitation of nature, coherence and logic, and the emotion-provoking effect the painting has on the *philosophe*.

The idea of triads has been entertained on Diderot's works and search for truth before. For example, a tripartition (consisting of the notions of the spectator, the critic and the philosopher) has been proposed as a tool for analysing the different stages Diderot goes through when looking at an artwork. The spectator experiences the effect, the critic analyses the physical attributes that caused the effect, and the philosopher tackles the relationship between ethics, truth and nature. When the elements of this tripartition join together, the philosopher gains the ability to fully comprehend and appreciate the artwork<sup>11</sup>.

Accompanying this tripartition is the presupposition that truth in painting lies in the unity of the piece and not in the faithful imitation of nature<sup>12</sup>. A vaguely similar conclusion has been reached in some of the research made in theater studies, more specifically Diderot's understanding of the libretto as a form that depicts naturalness completely different from other cultural mediums, which allows more sacrifice for unity and truth<sup>13</sup>.

This approach works well when looking at the entire outcome of experiencing an artwork. It does not, however, help us understand what the actual notion of truth in painting stood for. Neither does it give enough room to consider Diderot's fluctuating emotions – his feelings constantly evolve and change during the course of describing various details or contemplate over the good and moral.

Another great proposal for looking at Diderot's criticism consists of two triads: the triad of geometric, scopic and symbolic, and the triad of order, visibility and judgement, which were used to successfully demonstrate the ambivalence and dubiety of the act and result of describing and judging an artwork from memory<sup>14</sup>. This is excellent for a textual analysis of the *Salon* critiques, but is again a bit too broad for the problem at hand.

Thus the process of experiencing and critiquing an artwork should not only be looked at from a consequential, but also from an enveloping hierarchical perspective. While the understanding of truth in painting might seem like a complicated thing to grasp, the actual artworks containing (or not containing) it can be easily identified by understanding Diderot's perspective and opinion on the truthful imitation of nature, logic, and effect.

<sup>11</sup> G. Di Liberti, *Dans le corps de l'œuvre: pour une préhistoire du médium chez Diderot*, «Appareil», 17, 2016, p. 2.

<sup>12</sup> G. Di Liberti, *Dans le corps de l'œuvre: pour une préhistoire du médium chez Diderot*, p. 5.

<sup>13</sup> B. Didier, Diderot and the aesthetics of the libretto, in J. Fowler (Ed.), *New Essays on Diderot*, Cambridge 2011, p. 226.

<sup>14</sup> S. Lojkine, *Le problème de la description dans les "Salons" de Diderot*, «Diderot Studies», 30, 2007, p. 69.

## 2. The Triad of Truth

When looking at any of Diderot's Salon criticism, one encounters the notion of *la vérité*. This, however, raises the question of what does this notion consist of for Diderot? In many ages of painting, the notion of truth was closely associated with morality, natural beauty, the sublime, often mixing *le vrai* (the true) with *la vérité* (the truth) to a degree. Since Diderot was one of the first philosophers who considered various metaphysical notions – like beauty, ugliness, inspiration, genius – to also be partly subjective, the same case can be attributed to his concept of *la vérité* in painting. If wishing to fully understand the extent of Diderot's view on the subjectivity of various notions, one might consider Foucault's advice:

..whoever wishes to study the history of subjectivity – or rather, the history of the relations between the subject and truth – will have to try to uncover the very long and slow transformation of an apparatus (*dispositif*) of subjectivity, defined by the spirituality of knowledge (*savoir*) and the subject's practise of truth, into this other apparatus of subjectivity which is our own<sup>15</sup>.

In his article *Méthaphysique*, Diderot stated that science without metaphysics is an imperfect science, since every practice requires a reason for things. If anyone who practises something is asked to explain their activity, they speak of the metaphysics of their art<sup>16</sup>. So by definition, the asker would be getting completely different views of the same practices that either affirm or disaffirm them depending on the response.

Before diving into the first necessary condition to achieve truth in painting, one must first deal with the encountering of two seemingly similar terms he uses to describe various pieces: *la vérité* and *le vrai*. When under *le vrai*, Diderot often references the direct similarity to the truthful imitation of nature, then the notion *la vérité* considers something much more complicated than masterful imitation, involving the emotions of the subject. However, both indisputably root from nature.

There are some hints to what Diderot thinks of as truth in nature from his work *Pensées sur l'interprétation de la nature* (*Thoughts on the Interpretation of Nature*, 1754), where he brought out several ways of understanding how the concept of *la vérité* might develop from the understanding of nature. Our primary perception of nature can never be the truth that nature in its essence has. Our idea of nature needs to be supported by the objective truth in nature and natural laws, but our perception of it is also influenced by countless *rapports*,

<sup>15</sup> M. Foucault, *The Hermeneutics of the Subject, lectures at the College de France, 1981-1982*, F. Gros, A. I. Davidson (eds.), New York 2005, p. 319.

<sup>16</sup> D. Diderot, *Méthaphysique*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 10, 1765, p. 440.

distancing us from the objective notion of truth in nature<sup>17</sup>. So the truth always present in nature is *la vérité*, but perceived and imitated nature is *le vrai*.

This gives an understanding of how Diderot understood the concept of ‘natural truths’, but what happens when dealing with more metaphorical interpretations of nature? One can look for a little bit of clarification from the articles of his *Encyclopédie* written by Chevalier Louis de Jaucourt (1704-1779), who produced multiple entries about the different forms of truth and truthfulness – articles like *Vérité éternelle* (*Eternal Truth*), *Vérité morale* (*Moral Truth*), and most importantly *Vrai, Véritable* (*True, Truthful*). According to Jaucourt, *le vrai* stands for objective truth, following directly the reality of things. *Véritable* on the other hand designates truth as it’s expressed, being largely subjective and dependent on a person’s personal truth being spoken<sup>18</sup>.

The distinction between *le vrai* and *véritable* was first made by Abbé Girard (1677-1748), about whom Jaucourt writes the following: «..presque tous ses ouvrages respirent le vrai ; c'est-à-dire qu'ils sont une copie fidèle de la nature. Ce vrai doit se trouver dans l'historique, dans la morale, dans la fiction, dans les sentences, dans les descriptions, dans l'allégorie» implying that *le vrai* stands for being a faithful copy of nature<sup>19</sup>.

It gets more interesting when we are looking at the undesignated but all encompassing article *La vérité*, which states that truth is always related to our own knowledge, so there would be no truth if there was no knowledge or thought. The article proposes the existence of two different kinds of truth: external and internal truth, or in other words, objective truth and logical truth:<sup>20</sup>

L'objet de la vérité interne est purement dans notre esprit, et celui de la vérité externe est non-seulement dans notre esprit, mais encore il existe effectivement et réellement hors de notre esprit, tel que notre esprit le conçoit. Ainsi toute vérité est interne, puisqu'elle ne serait pas vérité si elle n'était dans l'esprit ; mais une vérité interne n'est pas toujours externe<sup>21</sup>.

External or objective truths have a separate independent external existence from our thoughts, internal or logical truths look at the object of thought solely in the mind. Jaucourt had also written a sentence for the separate *Encyclopédie* entry about truth called *Vérité, (Peint.)* (*Truth, (Painting)*), which states that truth in painting marks the proper expression of the character of each object in the painting. Without expression there is no painting<sup>22</sup>. Jaucourt’s notions of

<sup>17</sup> D. Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, in L. Versini (ed.), *Diderot: OEuvres. T. I: Philosophie*, Paris 1994, pp. 564-567.

<sup>18</sup> C. L. de Jaucourt, *Vrai, Véritable*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17, Paris 1765, p. 482.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>20</sup> *Vérité*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17, 1765, pp. 68-70.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>22</sup> C. L. de Jaucourt, *Vérité, (Peint.)*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17, Paris 1765, p. 72.

*véritable* and expressive truth bear quite many similarities in them being both the truth as expressed by someone, not existing as a universal unit.

Since Diderot himself has not provided us with a definition of his own, it's up to us to shed light on his unique look on truth with the help of his contemporaries. Diderot's understanding of truth in painting can be distributed into three separate conditions or the triad of truth: a masterful imitation of nature, the logical and reasonable structure of the composition and narrative of the painting, and the presence of an effect that gives rise to emotion in the subject. This triad works in a strict hierarchy: without truthful imitation, there can be no overall coherence. Without coherence there can't be an emotion-provoking effect. Without effect and emotion, there is no truth. This falls in nicely with Jaucourt's definition of *Vérité*, (*Peint.*), according to which this kind of truth comes from a proper expression of every aspect of the painting, as perceived by the subject. Since there is no painting without expression, an artwork without expression and emotion is unable to also express *la vérité*.

All parts of this triad of truth rely heavily upon the perceptual field of the subject, bringing in Diderot's notion of *rapports*, first introduced in his *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (*Letter on the Blind for the Use of Those Who Can See*, 1749)<sup>23</sup>, later elaborated and improved in his definition of beauty. The goal of *rapports* was to ultimately explain the effects different external and internal conditions have on a person that influence their own personal notions of beauty. Until now, *la vérité* seemed to be the highest praise attributed to works of art that on first encounter left him figuratively speechless. However, there is clearly a path he requires from artists to traverse to be worthy of this praise.

## 2.1 *Imitation of nature*

The first step in the triad is the imitation of nature. Understanding nature is liberating: it helps people understand not only themselves but the relations between them and everything else. Diderot has a similarly faithful relationship with the understanding of nature. He is certain that nature has always been the first model for art – the birth of the arts happened when people connected the products of nature and their own diligence, to satisfy their natural curiosity and various needs. Referencing Francis Bacon (1561-1626), he says that there would not be a history of nature without art, because art has offered us the tools and ways to understand, approach and research nature<sup>24</sup>. In his essay *Traité du Beau* (*Treatise on beauty*, 1772), which was a continuation to his *Encyclopédie* article from 1752 titled *Beau (Beautiful)*, Diderot brings out that nature is actually

<sup>23</sup> D. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, in L. Versini (ed.), *Diderot: OEuvres. T. I: Philosophie*, Paris 1994, pp. 176-177.

<sup>24</sup> D. Diderot, *Art*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1, Paris 1751, pp. 713-717.

the first starting point for the development of sublime taste and judgement<sup>25</sup>. However, he and one of his contemporaries, colleague and friend Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) often had conversations on the question if nature can be normatively interpreted. Since everyone's perspective is fundamentally different, they thought no borders should be applied to the separate forms of experience people get from nature<sup>26</sup>.

Regarding the imitation of nature, Diderot has a lot of negative opinions about the way the young artists of the nation are being taught. He thinks that the *Académie* does not provide their students with enough forms of natural reality – you are not able to achieve the understanding of the truth of the human body when imitating only the specific ideal body of the model presented to you<sup>27</sup>. Due to this, Diderot thought that many artists had forgotten the truth of nature: the only things that had remained were the superficial and false images that had been carved into their brain<sup>28</sup>.

Since they heavily relied on the practice of écorché, to teach students to recognize and imitate the various muscles and their ways of moving when a person changes their position. Diderot feared that heavily relying on this way of teaching could possibly take away the young artist's ability to find the balance between forced and natural poses in their own paintings<sup>29</sup>. In his continuation of the criticism of the *Salon* of 1765 called *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765* (*Essays on Painting, to Serve as an Appendix to the Salon of 1765*) he wrote: «Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui; il ne pourra s'en distraire et ce sera un prodige s'il réussit à les exorciser pour les chasser de sa tête»<sup>30</sup>.

Instead of this, Diderot proposed that students should frequent public places with different social classes, workers etc., to give them an understanding of how complex the human body actually is<sup>31</sup>. The face of a painted figure should be able to reflect their personality and history<sup>32</sup>. It is important to understand the social, personal, economic etc. contexts and how they influence how a person interacts with the outside world. For example how some situations result in the stiffness or relaxation of select muscles in their body and face. The human body is actively changing and the artists should be able to recognise this: «Autre chose est une attitude, autre chose une action. Toute attitude est fausse et petite;

<sup>25</sup> D. Diderot, *Traité du Beau*, in L. Versini (ed.), *Diderot: Oeuvres. T. IV: Esthétique. Théâtre*, Paris 1996, p. 89.

<sup>26</sup> L. Dupre, *The Enlightenment & the Intellectual Foundations of Modern Culture*, New Haven and London 2004, p. 117.

<sup>27</sup> D. Diderot, *Art*, p. 716.

<sup>28</sup> D. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, in L. Versini (ed.), *Diderot: Oeuvres. T. IV: Esthétique. Théâtre*, Paris 1996, p. 470.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 469-471.

<sup>30</sup> D. Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 470.

<sup>31</sup> D. Diderot, *Art*, p. 716.

<sup>32</sup> D. Diderot, *Composition, en Peinture*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 3, Paris 1753, pp. 772-774.

toute action est belle et vraie»<sup>33</sup>. Diderot thought that the dominating religious and political climate in France is not letting artists depict the real reality – for example the abnormally narrow shoes painted on people's feet to exaggerate the fashion style in both the high society and the dominating decorative painting style. This mindless exaggeration results in it being not truthful to nature<sup>34</sup>.

Another important factor in the stage of imitating nature was the masterful handling of colour, light and shadow, and the connections between the three of them. Artists must be able to imitate the harmony of the colour of nature. The handling of colour later moves to the last step of the triad: the painting still needs to achieve harmony between the colours used, but this does not mean the artist needs to imitate the specific colours of nature, more so they need to stand up to the challenge to create their own new harmony. This improvisation on the basis of nature is, however, possible only when the artist has become fluent in the colours of nature. Diderot considers these artists geniuses, who have the ability to harmonise any colour with the other, no matter the intensity. Same rules apply to light and shadow, since they function based on the same rules as colour<sup>35</sup>.

All of this is needed to create logical connections between truthful objects in a painting. The objects need to be in harmony and appear as natural as possible<sup>36</sup>. The perceiver of the painting must not have doubts about the expressions in the painting – they must look sincere. He talks about the famous sculptural composition: «Le Laocoon souffre, il ne grimace pas», bringing it out as an example of truthful imitation of the expression of suffering and the movement of the body<sup>37</sup>. In his article *Imparfait (Imperfect)* from the *Encyclopédie* he says that since art has always had a point of reference in nature, it's only in art where you can find imperfection<sup>38</sup>.

## 2.2 Logic and coherence

The second step in the triad is logic and coherence, which Diderot looks for in every artwork he encounters – whether it be in composition, narrative or relations between objects and colours. Every work of art should be primarily ruled by coherence. If this is missing, it is not a good artwork<sup>39</sup>. In his *Encyclopédie* article *Bon-Sens (Common sense)* he states: «l'homme de sens a de la profondeur dans les connaissances, et beaucoup d'exactitude dans le jugement (...) l'homme

<sup>33</sup> D. Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 471.

<sup>34</sup> D. Diderot, *Salon de 1761*, in L. Versini (ed.), *Diderot: OEuvres. T. IV: Esthétique. Théâtre*, Paris 1996, pp. 209-210.

<sup>35</sup> D. Diderot, *Essais sur la peinture*, pp. 474-482.

<sup>36</sup> D. Diderot, *Pensées détachées sur la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*, in L. Versini (ed.), *Diderot: OEuvres. T. IV: Esthétique. Théâtre*, Paris 1996, pp. 1017-1018.

<sup>37</sup> D. Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 489.

<sup>38</sup> D. Diderot, *Imparfait*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1765, p. 584.

<sup>39</sup> D. Diderot, *Composition, en peinture*, p. 772.

de bon-sens au contraire passe pour un homme si ordinaire, qu'on croit pouvoir se donner pour tel sans vanité<sup>40</sup>. Since the conditions he repeatedly emphasises fall more often under *bon-sens* than *sens*, being the bare minimum a painting should have, it by default should be the bare minimum the artist's mind should be able to offer. This provides us a good explanation as to why Diderot holds this quality in such high regard and often reacts quite dramatically to those who go against it.

For example, referencing the works from Ancient-Greece, the composition of an artwork needs to be clear, without extra unnecessary additions. Diderot thinks that artists who prioritise simplicity and truthfulness (*le vrai*) are similar to Homer and Plato, since they also managed to depict the equivalent of a masterful imitation of nature in their literary works<sup>41</sup>. However he also brings out that the usage of symmetry is dooming for any work of art (except in architecture) since it is not convincing to the subject<sup>42</sup>. In the *Encyclopédie* article *Laideur* (*Ugliness*) Diderot speculates that the conception of beauty and ugliness only then comes to play, when social and cultural rules have been applied to the object in question, thus being constantly changing and varying in time and place<sup>43</sup>. So while Diderot strongly encourages many old ideals in painting, bringing in the perceptual view of the subject distances itself from the previously objective symptoms of beauty and truth in painting.

In his *Encyclopédie* article *Composition, en peinture* (*Composition, in painting*) Diderot brings out a more extensive overview and explanation of various types of coherence which play a vital role in the composition of a painting: temporal, actional, locational and the placing of figures. All these require the thorough understanding of context around the theme of the painting, which can't be fully obtained by the current ways of teaching art<sup>44</sup>. All of them also start, however, from understanding nature.

For example, the need for actional coherence requires the artist to understand how various different roles would in reality react and act to the actions of the protagonist of the painting, be it another person or an overall event. This relates closely to the coherence of the placement of the figures, which requires the artist to take their knowledge of actional coherence and tie it with the overall theme of the painting and requires the involvement of the artist's genius – the placement of the central figures needs to be brought forward by means not necessarily available in nature. The artist needs to focus on bringing out the idea of the figures and everything around them. For example, when

<sup>40</sup> D. Diderot, *Bon-sens*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 2, Paris 1752, pp. 328-329.

<sup>41</sup> D. Diderot, *Composition, en peinture*, p. 772.

<sup>42</sup> D. Diderot, *Pensées détachées sur la Peinture*, p. 1017.

<sup>43</sup> D. Diderot, *Laideur*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 9, Paris 1765, p. 176.

<sup>44</sup> D. Diderot, *Composition, en peinture*, p. 772.

wanting to depict the illusion of emptiness, adding unconventional figures to the composition can work better than leaving the space empty<sup>45</sup>.

Temporal and locational coherence rely more on common sense than talent. If the artist understands nature and its truth, they know that objects or figures in nature often don't react as the artist may want them to. The artist may have a vision of a specific action causing a specific reaction, but they might not consider that in many cases, figures need time to form the final, most dramatic reaction. It's even simpler with locational coherence – Diderot explains this by comparing artists to poets: artists need to choose a central perspective, a certain point in time and place. But using words and verses, the poet can navigate us through endless rooms, buildings and places<sup>46</sup>.

However, Diderot emphasises that the achievement of technical brilliance can not come at the expense of the ability to provoke emotion in the subject. Diderot prefers the artwork to first stimulate the senses of the viewer, the mathematical side of the composition is in this case secondary<sup>47</sup>. So if the artist can find a way to distance from nature and logic while achieving the perfect illusion of unity and harmony, then Diderot considers this artist to have a great understanding of *la vérité* in painting. As he states in his Encyclopédie article Ingénuité (Ingenuousness): «Voyez Agnès dans l'école des femmes. Leur vérité donne de l'intérêt et de la grace aux choses les plus indifférentes. Le petit chat est mort ; qu'est-ce que cela? rien: mais ce rien est de caractère, et il plaît»<sup>48</sup>.

### 2.3 Effect and emotion

If the artist has managed to achieve the masterful imitation of nature as well as logical and coherent composition, then they have filled the qualifications to be able to add the final missing link in the triad of truth: an effect that provokes emotion. This notion of effect has both subjective and objective properties by depending partly on the rules of nature and partly on the artist's ability to create a sublime illusion or effect by often unconventional means. An effect of this importance is achieved by the ultimate victory and harmony between opposing aspects of a painting. Creating something like this gives the artist as much pleasure and enjoyment as it gives to the people standing in front of their paintings. This is often a great challenge to artists, since according to Diderot it requires the artist to be extremely confident and free, without being afraid to put both their soul and passion into their artwork<sup>49</sup>.

Thus only the imitation of nature and coherent composition are not enough to achieve this effect that Diderot is looking for. This is the stage of

<sup>45</sup> D. Diderot, *Composition, en peinture*, pp. 772-774.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 772-774.

<sup>47</sup> D. Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 498.

<sup>48</sup> D. Diderot, *Ingénuité*, in: *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 8, Paris 1765, p. 744.

<sup>49</sup> D. Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 503.

reaching *la vérité* in painting, when the artist needs to take risks by bending or even breaking the aforementioned rules of painting, distancing themselves from nature and letting their imagination and talent run free. Personality is always more important than beauty, since beauty itself is almost never enough to have such an effect on the subject<sup>50</sup>. In the article *Éclectisme (Eclecticism)* he speaks about the need to create enthusiasm in the subject of the artwork: the artist in their endless genius needs to find either truthful or imaginary reasonings to the effects they create. It's exactly the ability to discover and understand these unconventional relations between effects that distance themselves from nature, that result in the strong enthusiasm and emotion in the subject<sup>51</sup>.

One of the possible reasons why Diderot holds enthusiasm in such high regard can be found in his article *Jouissance (Enjoyment)*, where he associated the highest form of enthusiasm with the overwhelming happiness and pleasure that comes with falling in love with the right person<sup>52</sup>. Similar trends can even be traced back to his first big philosophical work *Pensées philosophiques (Philosophical thoughts, 1745)*, in which he stated that strong emotions and passion are the key elements in the development of a person's soul and being<sup>53</sup>.

This kind of emotion-provoking effect can best be described and explained by specific examples from Diderot's criticisms, since one can understand the amount of power an effect has over Diderot after how his emotion and enthusiasm rises and falls while describing the painting to his readers. Since the creation of the type of the effect and the different ways it influences people depends and varies due to painting style, genre and context, it is almost impossible to generalise. Diderot understands this, which gives us the ability to see completely unique ways how he expresses and talks about both his and the artist's enthusiasm: «Au milieu de cet esprit de calcul, le gout de l'aisance se repand et l'enthousiasme se perdent. J'aurai vu changer les goûts et les mœurs trois ou quatre fois, et je n'aurai pas vécu longtemps»<sup>54</sup>.

If all these three conditions have been fulfilled, Diderot finds there to be truth (*la vérité*). It presents to us, the readers of Diderot, as an intense rise of his emotions, enthusiasm and imagination, creating a complementary narrative around the piece of art. As Diderot himself said: «le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre»<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> Ibid., pp. 477-478, p. 489.

<sup>51</sup> D. Diderot, *Éclectisme*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 5, Paris 1755, pp. 270-293.

<sup>52</sup> D. Diderot, *Jouissance (Gram. & Morale.)*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 8, Paris 1765, p. 889.

<sup>53</sup> D. Diderot, *Pensées philosophiques*, in L. Versini (ed.), *Diderot: OEuvres. T. I: Philosophie*, Paris 1994, p. 19.

<sup>54</sup> D. Diderot, *Salon de 1769*, in L. Versini (ed.), *Diderot: OEuvres. T. IV: Esthétique. Théâtre*, Paris 1996, p. 873.

<sup>55</sup> D. Diderot, *Salon de 1767*, p. 620.

### 3. The Triad of Truth in Practice

Translating the language of art to the art of writing had been a long time interest for Diderot, starting out from the interest in the concept of hieroglyphs<sup>56</sup>. For him, art and language could never be separated from each other, for they continuously advance each other. One can see in his criticism and philosophical works that narrative is something he both welcomes and also creates when coming face to face with a painting. Like Horatio (who Diderot quotes regularly) compared poetry with visual arts, Diderot often does the same, attempting to highlight the potential to express the inner world of a person<sup>57</sup>. Like a poet reads and interprets the world around them, an art critic does the same with art. Understanding poetry is also closely related to understanding art – the role of the critic in both cases is to identify and evaluate various symbols, hints, narratives and offer a compatible explanation or reasoning<sup>58</sup>.

As the love Diderot had for theatricality and dramatics, it doesn't come as a surprise that he often uses dramatic narratives to further his point of the idea of the painting, or even imagines himself being a figure in the painting itself<sup>59</sup>. Being the primary link between the artwork and the reader, Diderot took on the role of a lector and most importantly, rhetoric in front of an auditorium, encouraging his 'listeners' to actually think about the art he was describing and dissecting. He was well aware of the preferences of various artists (in the case of symbols, narratives, techniques etc.) and often brought in specific context for the reader, to bring attention to various issues and problems in society at large or the local art scene<sup>60</sup>.

This chapter demonstrates various examples from Diderot's *Salon* criticisms where he used the concept of truth (*la vérité*) to characterise either select paintings or use the term to generalise some artists. Through these examples one can see how he differentiated *le vrai* from *la vérité*, using the first form of truth (*le vrai*) to describe and praise the ability to imitate nature at its simplest form – either in small details or bigger events. The other truth, the one we're interested in, *la vérité*, comes in only after all the aforementioned conditions are met. The aim of this is to display how both the triad of truth in painting and manipulation of power are clearly present in his criticism. Since the original research (Master's thesis, 2022)<sup>61</sup> was based on the *Salon* of 1765, then this chapter will follow only

<sup>56</sup> P. Déan, *Diderot's Hieroglyph: Myth of Language and Birth of Art Criticism*, «Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry», 15, 1999, pp. 323-336.

<sup>57</sup> J. Seznec, J. S. D. Glaus, *Introduction*, in D. Diderot, *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, New York 2011, pp. 2-4.

<sup>58</sup> P. Déan, *Diderot's Hieroglyph*, pp. 323-324.

<sup>59</sup> M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1988, p. 125.

<sup>60</sup> E. M. Bukdahl, *Diderot et l'art – éducateur de la société*, «Orbis Litterarum», 58, 2003, pp. 30-43.

<sup>61</sup> R. A. Eslas, *Tõde maalikunstis. Denis Diderot' 1765. aasta salongikriitika / Truth in Painting: Denis Diderot's Critique on the Salon of 1765*, Tallinn 2022.

select artists from that *Salon*. All painting titles are as Diderot presented them in his text.

### 3.1 *The Absence of Truth*

In the *Salon* of 1765, three great examples of the triad in relation of the absence of *la vérité* come from the criticism of Nicolas Bernard Lépicié's (1735-1784) painting *La Descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre* (*William the Conqueror Disembarking in England*), Louis-Jean-François Lagrenée's (1724-1805) *L'Apothéose de Saint Louis* (*Apotheosis of Saint Louis*) and François Boucher's (1703-1770) *Angélique et Médor* (*Angelica and Medoro*).

In the first painting, Diderot found the scene to be not true (*le vrai*) or realistic in terms of what would actually happen in a fighting scene – the artist had made the appearance of the battle seem neutral, not understanding what would actually happen in reality. In nature, the poses and emotions would have been different. In addition, Diderot found the composition to be lacking in logic and understanding of the theme of the painting, expressing his wish to rearrange almost every object. And finally, the artist had missed a wonderful opportunity to use the emotional and intense nature of a battle to create a sublime effect. Thus this painting did not contain truth (*la vérité*)<sup>62</sup>.

With the second example, it gets a bit more complicated. All in all, Diderot thinks that Lagrenée is a real painter, who always works after nature and who paints truthful (*le vrai*) actions, simple compositions and has beautiful colourwork. The only thing the artist is completely missing is temperament. In the case of this painting, Diderot firstly praises his ability to imitate nature, then the simplicity and coherence of the composition. However he adds that since the composition and idea behind the painting is so simple, the artist should have worked more faithfully to achieve sublimity. In his opinion, the artist failed to achieve truth (*la vérité*) due to not being able to add personality and passion to the painting<sup>63</sup>. He declared: «*O le grand peintre, si l'humeur lui vient!*»<sup>64</sup>

As referenced before, Diderot had a specific type of distaste for almost everything Boucher produced (however, he did still always give praise where it was due). In the case of this specific painting, Diderot found Boucher failed to do almost anything correctly. Boucher decided to choose a painting depicting a very complex and potential-heavy narrative, derived from the famous epic *Orlando furioso* (*Orlando enraged*, 1532) by the Italian poet Ludovico Ariosto (1474-1533), which in turn was a continuation of the epic *Orlando innamorato* (*Orlando in love*, 1483) by Matteo Maria Boiardo (1440-1494)<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> D. Diderot, *Salon de 1765*, in L. Versini (ed.), *Diderot: OEuvres. T. IV: Esthétique. Théâtre*, Paris 1996, p. 417.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>65</sup> M. Leone, *Converting Knights: A Semiotic Reading of Spiritual Change in Four Italian Chivalric Poems*, «Signs and Society», 2, 2014, p. 101.

Diderot starts with a description of the composition, bringing out the consistent incoherence in both the composition and various small details. He separately brings out Medoro's feet and various objects in the background as being too far from nature, being not true (*le vrai*) and bringing nothing to the overall painting. The figures in the painting seem to have no relation to each other, mirroring sentiments and attitudes that were in no way related to the original narrative. Instead of taking inspiration from the theme he himself chose, he instead portrayed empty cold characters in an unrelated scene, thus missing both truthfulness (*le vrai*) and coherence<sup>66</sup>. Since Boucher had not fulfilled the first two necessary conditions for truth (*la vérité*), Diderot didn't even start to speculate on what had been missing to achieve some kind of effect or emotion. To Boucher he said: «J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité; j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité lui sont devenues presque étrangères»<sup>67</sup>.

### 3.2 *The Presence of Truth*

Finding and defining *la vérité* is substantially more complicated than the absence of it. It is easy to spot mistakes and suggest changes, but when a painting does have truth, it is often due to something unexplainable by just words. In these cases, Diderot takes use of his emotions. If a painting is dramatic and provokes strong emotions (like the paintings of Claude-Joseph Vernet, 1714-1789), then one can see it in the emotion of Diderot's words. If the painting's effect comes with its calmness (most often by Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699-1779), Diderot speaks of harmony and silence<sup>68</sup>.

The best examples of this can be found in Jean-Jacques Bachelier's (1724-1806) *Tableau de fruits dans un panier, éclairés d'une bougie* (*A Painting of a Fruit Bowl in Candlelight*), Claude-Joseph Vernet's seascape *Autre naufrage au clair de lune* (*Another Seascape in Moonlight*) and Jean-Baptiste-Henri Deshayes' (1729-1765) drawing *Le Comte de Comminge a la Trappe* (*The Count of Comminge at La Trappe*).

In the case of Bachelier, Diderot actually scolded one of his other chosen paintings in the same Salon, where the normally still life painter attempted to produce a historical painting, and according to Diderot, failed miserably at it. He even mentioned that the secretary of the *Académie* Charles-Pinot Duclos (1704-1772) was asked by a Salon visitor, what kind of a monster is depicted in the painting, thus making a little joke about the *Académie*'s committee for choosing this painting to be represented in the Salon<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> D. Diderot, *Salon de 1765*, p. 311.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>68</sup> D. Diderot, *Salon de 1765*, pp. 346-347.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 338-339.

However, Diderot gave the highest praise to his other chosen work, a still life of fruit. According to Diderot, the artist had taken on a very challenging task, to portray all the different colours when there is only but a candle to light the entire scene. The artist managed to masterfully produce the still life, creating a very natural and true feeling (*le vrai*) and the composition was laid out beautifully. The effect he managed to create was very unconventional and gave off a weird feeling due to the mesmerising colours illuminated by the lone candle, wrote Diderot. However, the bewildering effect had been executed masterfully and as a result the painting portrayed *la vérité*<sup>70</sup>.

A much stronger and emotional truth came from Vernet's seascape, which was a display of dramatic harmony between opposites. Diderot describes him as a great magician, and thinks of his paintings as something that «De près il vous frappe, de loin il vous frappe plus encore»<sup>71</sup>. Vernet and Chardin were the finest colorists in the Salons, which came especially into display in Vernet's seascape. Diderot praised Vernet's closeness to nature and his masterful execution of compositional harmony – every action had the right reaction. He even said «C'est comme le Créateur pour la célérité, c'est comme la nature pour la vérité»<sup>72</sup>, referencing how close Vernet can actually come to understanding the objective truth of nature. The baffling effect came, however, from making various intense colours agree with each other, creating a harmony between the gentle pale whiteness of the moon and the various colours of a raging fire. Inspired by the intense emotion resulting from this painting, Diderot declared it to have *la vérité*<sup>73</sup>. Diderot had also expressed after the Salon that it's much simpler to create harmony with colours that are weak and faint, than with those with intensity and ferocity<sup>74</sup>.

The third example can be taken as a direct opposite to Boucher's painting, for the theme for both was heavily allegorical and presented the artist with countless possibilities regarding time, place, characters etc. Deshayes' allegorical drawing was based on a historical novel *Mémoires du comte de Comminge* (*Memories of the Count of Comminge*, 1735) by the famous *salonnier* Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin (1682-1749) and others<sup>75</sup>.

Similarly to others, Diderot first brings out the truthful depiction of characters and scenery and praises the logic clearly present in the painting – the character's emotions are a logical result of the events taking place, their actions seem natural and real (*le vrai*). In this case, the effect derives from the emotions and actions of the characters, that have been painted with passion and *la vérité*<sup>76</sup>. Diderot's enthusiasm can be seen in the very first declaration upon

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 340-341.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 356-357.

<sup>74</sup> D. Diderot, *Essais sur la peinture*, pp. 474-475.

<sup>75</sup> D. Diderot, *Salon de 1765*, p. 334.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 334.

seeing the paintings: «Oh ma foi! on retrouve ici le génie de l'homme en entier. Ces deux esquisses sont excellentes. La première est pleine de vérité, d'intérêt et de pathétique»<sup>77</sup>.

In conclusion, It can thus be said that all the paintings containing truth have three main things in common: truthful imitation of nature, logical composition and actions, and some kind of effect that results in some kind of an emotional response from the subject. When looking at the examples for the absence of truth, the presence of some kind of hierarchy becomes clear, when Diderot starts to look and judge a painting. There can be no logic if there is no truthful imitation of nature as a base. There can't be an effect if the potential for one is ruined by faults in the overall logic of the painting. A painter needs to put a part of themselves in their painting – if the painter has no emotion or enthusiasm, the subject can't feel it either.

Truth found in painting is thus in theory subjective, as being dependent on the person's perception and influenced by countless *rapports*. However, Diderot's personal conceptions of the understanding and imitating nature were often seemingly a little steadfast in their unwillingness to succumb to the subjective liberty of the artist. Although he sometimes contradicted himself and swung from one meaning to another, using the notion of truth to describe paintings was a big step forward in his personal journey of metaphysics.

Rahel Aerin Eslas  
Estonian Academy of Arts  
✉ rahel.eslas@artun.ee

## References

- Bozovic, M. 2018. *Diderot on Nature and Pantomime*, «The European Legacy», 23, 6, pp. 643-657.
- Bukdahl, E. M. 2003. *Diderot et l'art – éducateur de la société*, «Orbis Litterarum», 58, 1, pp. 30-43.
- Déan, P. 1999. *Diderot's Hieroglyph: Myth of Language and Birth of Art Criticism*, «Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry», 15, 4, pp. 323-336.
- Diderot, D. 1994. *Diderot: Œuvres. T. I: Philosophie*, L. Versini (ed.), Paris, Bouquins.  
*Pensées philosophiques*, pp. 13-49.  
*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, pp. 133-196.  
*Pensées sur l'interprétation de la nature*, pp. 553-600.  
*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, pp. 1119-1142.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 334.

- Diderot, D. 1996. *Diderot: Œuvres. T. IV: Esthétique. Théâtre*, L. Versini (ed.), Paris Bouquins.
- Traité du Beau*, pp. 81-112.  
*Salon de 1759*, pp. 192-200.  
*Salon de 1761*, pp. 201-235.  
*Salon de 1765*, pp. 291-466.  
*Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, pp. 467-516.  
*Salon de 1769*, pp. 820-880.
- Pensées détachées sur la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*, pp. 1015-1058.
- Diderot, D. 1751. *Art*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1, Paris, Briasson, pp. 713-717.
- Diderot, D. 1752. *Bon-sens*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 2, Paris, Briasson, pp. 328-329.
- Diderot, D. 1753. *Composition, en Peinture*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 3, Paris, Briasson, pp. 772-774.
- Diderot, D. 1755. *Électisme*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 5, Paris, Briasson, pp. 270-293.
- Diderot, D. 1765. *Imparfait*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 8, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, p. 584.
- Diderot, D. 1765. *Ingénuité*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 8, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, p. 744.
- Diderot, D. 1765. *Jouissance (Gram. & Morale.)*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 8, Paris, Briasson, p. 889.
- Diderot, D. 1765. *Laideur*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 9, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, p. 176.
- Diderot, D. 1765. *Métaphysique*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 10, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, p. 440.
- Didier, B. 2011. *Diderot and the aesthetics of the libretto*, in J. Fowler (Ed.), *New Essays on Diderot*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 220-233.
- Duflo, C. 2000. *Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 29, pp. 85-101.
- Duflo, C. 2013. *Introduction. Diderot: roman, morale et vérité*, «Littérature», 171, pp. 3-12.
- Dupre, L. 2004. *The Enlightenment & the Intellectual Foundations of Modern Culture*, New Haven and London, Yale University Press.
- Eslas, R. A. 2022. *Tõde maalikunstis. Denis Diderot' 1765. aasta salongikriitika / Truth in Painting: Denis Diderot's Critique on the Salon of 1765*, Tallinn, Estonian Academy of Arts.

- Foucault, M. 2005. *The Hermeneutics of the Subject, lectures at the College de France, 1981-1982*, F. Gros, A. I. Davidson (eds.), New York, Palgrave Macmillan.
- Fried, M. 1988. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press.
- Jaucourt, C. L. de. 1765. *Vérité, (Peint.)*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, p. 72.
- Jaucourt, C. L. de. 1765. *Vrai, Véritable*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, p. 482.
- Leone, M. 2014. *Converting Knights: A Semiotic Reading of Spiritual Change in Four Italian Chivalric Poems*, «*Signs and Society*», 2, 1, pp. 84-126.
- Liberti, G. Di. 2016. *Dans le corps de l'œuvre: pour une préhistoire du médium chez Diderot*, «*Appareil*», 17, pp. 1-17.
- Lojkine, S. 2007. *L'Oeil Révolté. Les Salons de Diderot*. Paris, Jacqueline Chambon.
- Lojkine, S. 2007. *Le problème de la description dans les "Salons" de Diderot*, «*Diderot Studies*», 30, pp. 53-72.
- Mestahî, A. 2022. *La notion de Nature chez Diderot: de l'appréhension ambivalente au dialogue pluridisciplinaire*, Tours, University of Tours.
- Seznec, J; Glaus, J. S. D. 2011. *Introduction*, in D. Diderot, *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, New York, Springer, pp. 1-11.
- Thomä, D. 2018. *Actorship, parrhesia, and Representation: Remarks on Theatricality and Politics in Hobbes, Rousseau, and Diderot*, «*Anglia*», 136, 1, pp. 171-192.
- Unknown author. 1765. *Vérité*, in *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, pp. 6-70.
- Vincent, C. 2017. *Diderot et la parrésia prérévolutionnaire: l'éloquence de la vérité en question*, «*Littératures Classiques*», 94, 3, pp. 61-69.