



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA  
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica  
Corso di laurea magistrale in Letterature e Filologie Europee

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

Diderot: la scrittura del corpo.  
Erotismo, malattia ed estasi.

RELATORE

Prof. Gianni Iotti

CORRELATORE

Prof.ssa Hélène de Jacquelot

CANDIDATO

Giulia Biasci

Anno accademico  
2012-2013



## INDICE GENERALE

4	I. Introduzione.
13	II. La scrittura intorno al corpo. La concezione del corpo nel XVIII secolo: panorama generale e problematiche.
33	1. La rappresentazione del corpo nella letteratura del XVIII secolo: dal <i>corps philosophique</i> al <i>corps sensible</i> .
46	III. Il corpo che scrive. Le accezioni del corpo in Diderot.
51	1. Il corpo, complessità dinamica misurabile.
73	2. Il corpo, soggetto attivo e passivo dell'esperienza sensibile.
105	3. Il corpo come segno ed espressione.
131	IV. La scrittura del corpo. Tre particolari accezioni di corpo.
140	1. Il corpo erotico.
174	2. Il corpo sofferente, malato e battuto.
200	3. Il corpo in estensione verso la <i>jouissance</i> .
229	Conclusione.
234	Bibliografia.

# I

## INTRODUZIONE METODOLOGICA

Nel lungo poema tramandato come classico per millenni, o in una frase pronunciata una volta in privato e che nessuno registra, ringraziamo lo stesso tipo di discorso: quello che reca istituzionalmente con sé – anche quando scaturisce dalle circostanze di realtà più soffocanti – non soltanto una illuminazione di verità, ma anche un barlume di festa...

(F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura.*)

L'interesse verso la scrittura relativa al corpo nasce nel momento in cui la rappresentazione e la manifestazione di quel corpo che la separazione degli stili aveva relegato fino al XVIII secolo al dominio della comicità, della farsa o dell'immaginario popolare o al massimo era stata sublimata e trasfigurata attraverso una determinata forma stilistica, accompagnata da una concezione idealistica, diviene, proprio nel secolo della libera ragione, oggetto di una

rappresentazione seria che mira a risaltarne l'importanza e la primarietà.

Il corpo allora, si libera della marca idealistica e smette di essere rappresentato come un modello ideale perché l'esigenza di realismo impone all'arte in genere di rappresentare «la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez»<sup>1</sup>, e cioè tutte quelle “imperfezioni” che riescono, nella loro particolarità, a realizzare una rappresentazione quanto più empirica del soma e della realtà in genere.

Ma parlare di scrittura relativa al corpo, significa innanzitutto riconoscere il limite che la scrittura in quanto linguaggio codificato possiede relativamente alla possibilità di riprodurre un corpo la cui forma e le cui manifestazioni si fanno sempre più dinamiche, molteplici e debordanti nel secolo in cui si ricompona la sua natura dualistica e i sensi e la conformazione del corpo si fanno fondamento delle idee, anche di quelle più puramente intellettuali quali quelle morali e metafisiche. Ecco che allora la scrittura relativa al corpo si fa scrittura del corpo. La scrittura infatti, in un primo momento tenderà a modellare il corpo per farlo aderire al linguaggio, smembrandolo, trattandolo solo metonimicamente o inserendolo in griglie di significato universalmente condivise, ma sarà poi costretta ad arrendersi al carattere debordante dell'elemento somatico il quale impone il proprio ritmo sincopato e convulso ad una narrazione nella quale lo stile ampio ed ordinato si fa balbettio fisiologico, ridotto ad un silenzio che esprime tutto l'indicibile appartenente al corpo che il discorso non riesce a pronunciare.

---

1 Diderot, *Les deux amis de Bourbonne*, in Diderot, *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, pp. 450-451.

Se attraverso la fisiognomica di Lavater e Camper, liberata dal gravame dell'istanza idealistica seicentesca, il corpo si fa schermo sul quale scrivere significati, subendo di fatto una semiotizzazione e divenendo sistema retorico nel romanzo del XVIII secolo, la scrittura, per parte sua, subisce una somatizzazione sforzandosi di aderire in uno *streben* esponenziale al movimento del corpo del quale l'esigenza di realismo vuole rendere la *chair*.

Questo processo di vicendevole adattamento di corpo e scrittura avviene attraverso un percorso lungo e mai del tutto concluso, costellato di vittorie e sconfitte da entrambe le parti, ed è per questo che, alla fine del processo, il corpo semiotizzato prima dalla ricerca scientifica, poi dalla rappresentazione artistica, opponendo continue resistenze alla tendenza regolatrice di un linguaggio che lo vorrebbe aderente al filtro di rappresentazione, incarna quella dialettica dell'Illuminismo teorizzata da Orlando<sup>2</sup> e fornisce un esempio delle resistenze che la forza pulsionale istintuale, appena riscoperta nel corpo, esercita sulla tendenza alla sistematizzazione della Ragione illuministica che pure rispetta e professa la natura sensibile di quello stesso corpo.

La presenza del corpo-soggetto che estrinseca le proprie passioni, i propri istinti e sentimenti, può naturalmente provocare svariate e molteplici forme di censura imposta dall'esterno, ma non solo; gli stessi autori si trovano infatti ad esercitare sulle proprie opere una sorta di auto-censura forse non sempre completamente cosciente: se il corpo erotico è prolifico di parole, al corpo isterizzato, come fosse

---

2 F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, PBE Einaudi, 1997.

il *fool shakespeariano*, è possibile fare e dire cose che il discorso non saprebbe o non potrebbe dire, mentre il corpo in preda al godimento della felicità estatica si fa luogo di un abbandono alla scrittura che si mimetizza con il movimento “regressivo” della realtà somatica.

Un corpo che cessa di essere un ritratto *figé* per divenire entità mobile in balia delle passioni, del desiderio e dell'esperienza attiva del reale, alla fine, si fa comunicante anche attraverso i suoi silenzi e la sua gestualità finisce per rinforzare il discorso. Sarà il genere del romanzo il quale, attraverso tutto il XVIII secolo, va riabilitandosi da quelle accuse di falsità, immoralità e futilità che gravano su di esso, a divenire spazio privilegiato dell'espressione del corpo che si manifesta con evidenza clinica agli occhi di un lettore che si fa spettatore indispensabile della vitalità e della “seduzione” del movimento somatico.

Ecco che allora la scrittura del corpo si fa alla fine comunicazione empatica fra almeno due corpi, quello del personaggio-corpo che è descritto e si descrive attraverso il racconto e quello del lettore che si trova a confrontarsi con la fisicità ed il movimento della scrittura.

È una pagina de *La Religieuse* di Diderot che mostra quale sia effettivamente il potere con il quale la scrittura può plasmare il corpo di Suzanne che, mentre legge la lettera ricevuta dai genitori, modella il proprio corpo coerentemente al contenuto dello scritto il quale si mostra nell'immediatezza al lettore proprio attraverso il corpo della protagonista la quale afferma:

[...] je pris la lettre, je la lus d'abord avec assez de fermeté; mais à mesure que j'avais, la frayeur, l'indignation, la colère, le dépit, différentes passions se succédant en moi, j'avais différentes voix, je prenais différents visages et je faisais différents mouvements. Quelquefois je tenais à peine ce papier, ou je le tenais comme si j'eusse voulu le déchirer, ou je le serrais violemment comme si j'avais été tentée de le froisser et de le jeter loin de moi.<sup>3</sup>

Se, come si è visto, il corpo è plasmato dalla scrittura, esso impone alla scrittura la rappresentazione della propria peculiarità attraverso diversi espedienti e così un determinato tipo di corpo si potrà esprimere attraverso un discorso indiretto libero, un altro incarnando un linguaggio pantomimico, mentre un altro ancora troverà la sua espressione in una descrizione didascalico-anatomica, quando diverse istanze non concorrano a rappresentare tutte insieme la complessità di un determinato soggetto. La scrittura quindi si plasma su un corpo che estrinseca una serie di non detti e di allusioni e sul quale il messaggio si costruisce, proprio come accade nella lettera XLVIII delle *Liaisons Dangereuses* di Laclos, dove il libertino Valmont utilizza il corpo della prostituta Émilie come supporto scrittorio materiale e non di quella lettera che farà inviare, dalla marchesa di Merteuil da Parigi, alla pudibonda Présidente de Tourvel alla quale fa il suo perverso e sfrenato giuramento d'amore:

Jamais je n'eus tant de plaisir en vous écrivant; jamais je ne ressentis, dans cette occupation, une émotion si douce, et cependant si vive. Tout semble augmenter mes transports: l'air que je respire est brûlant de volupté; la table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage,

---

3 Diderot, *La Religieuse*, in Diderot, *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 248.



devient pour moi l'autel sacré de l'amour; combien elle va s'embellir à mes yeux! J'aurai tracé sur elle le serment de vous aimer toujours! Pardonnez, je vous en supplie, le délire que j'éprouve. Je devrais peut-être m'abandonner moins à des transports que vous ne partagez pas: il faut vous quitter un moment pour dissiper une ivresse qui s'augmente à chaque instant, et qui devient plus forte que moi.<sup>4</sup>

I due casi sopracitati sono naturalmente due estremizzazioni che mirano a rendere evidente quanto effettivamente, nel XVIII secolo, fra corpo e scrittura si istituisca un equilibrio dialettico inscindibile per cui l'uno si fa indispensabile all'altra al fine di rappresentare mimeticamente ed in modo veritiero la nuova complessità emergente da quella soggettività che si delinea a partire proprio dal corpo, per costruirsi poi, durante tutto il Settecento.

Si è scelto allora di analizzare le problematiche relative all'affermazione del corpo come nuovo oggetto di indagine nel panorama letterario e culturale della Francia del XVIII secolo, muovendo dall'opera di un autore eterogeneo ed eclettico qual'è Diderot. L'articolazione dell'opera letteraria e filosofica di Diderot offre infatti molteplici spunti alla costituzione, al movimento e allo sviluppo della tematica del corpo che da puro organismo sensibile si fa luogo dei tentativi di definizione di una soggettività dialogica, variabile e dai confini mai definiti una volta per tutte.

L'argomentazione che segue si articola essenzialmente in tre parti le quali mirano a costruire progressivamente, attraverso un'analisi basata principalmente sull'astrazione tematica, l'aspetto che il corpo acquisisce nel panorama letterario e culturale del Settecento francese, per gettare le basi della complessità "anatomica"

---

4 Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, in Choderlos de Laclos, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 127.

con la quale il corpo si definirà all'interno dell'Opera di Diderot.

La prima parte (II. *La scrittura intorno al corpo. La concezione del corpo nel XVIII secolo: panorama generale e problematiche*) occupata da una dissertazione di carattere generale, mira a mettere in evidenza le modalità attraverso le quali l'elemento del corpo si impone, si sviluppa e si rinnova nel panorama culturale e letterario francese del XVIII secolo.

La seconda parte (III. *Il corpo che scrive. Le accezioni del corpo in Diderot*) si concentra sull'importanza centrale che la tematica del corpo acquisisce all'interno del sistema di pensiero di Diderot e fa riferimento alla costruzione “filosofica” di quella che sarà poi la trattazione del corpo all'interno dell'opera più propriamente letteraria dell'autore. Oggetto di indagine e di disanima saranno allora in questa parte il corpo fisiologico costruito e studiato da un'analisi “scientifica”, il corpo come sede dei sensi e quindi punto di partenza per la conoscenza del reale, dell'altro e di sé ed il corpo come oggetto e soggetto della rappresentazione, soprattutto letteraria, che ne considera e definisce specialmente le manifestazioni semiotiche.

La terza ed ultima parte (IV. *La scrittura del corpo. Tre particolari accezioni di corpo*) infine, mira a rendere evidente la conformazione che la scrittura del corpo prende attraverso l'opera letteraria di Diderot, con particolare riferimento a tre romanzi: *Les Bijoux indiscrets*, *La Religieuse* e *Jacques le fataliste et son maître*.

Facendo uso di argomentazioni appartenenti anche ad altre opere dello stesso autore che ampliano o chiarificano il percorso tematico, si individuerà

l'articolazione di tre tipologie o accezioni di corpo le quali presentano ognuna una sua peculiarità.

L'attenzione si concentrerà allora a rendere evidente come un corpo dalla debordante pulsionalità erotica venga rappresentato quasi sempre in maniera implicita, nascosto sotto il sorriso sardonico dell'autore che mette in luce il carattere pervasivo ed ineluttabile del diritto al piacere e alla sessualità dell'essere umano.

Si osserverà poi come la sintomatologia di un corpo malato rompa per un momento l'equilibrio interno di psiche e soma mostrando un corpo alienato che impone il proprio ritmo alla narrazione per farsi segnale di una sorta di ribellione all'oppressione dei diritti di natura, operata dalle istituzioni religiose e sociali. Infine, si approderà a quei momenti di *jouissance* epistemofilica nei quali il soggetto trova un risarcimento alle violenze che le istituzioni sociali, morali e religiose riversano sulla natura pulsionale dell'essere umano. È in quei momenti in cui lo spazio e il tempo si annientano che si materializza il godimento di una felicità estatica, cui conduce una speculazione filosofica e conoscitiva che si erotizza in Diderot, facendosi dialogo spesso empatico con l'altro. In un primo momento l'individuo approda ad un'unità interna al sé, dove la natura pulsionale coincide con quella razionale, il soggetto si definisce come pura percezione sensoriale e quindi razionale, stabilendo una coesistenza tra le sue parti; in un secondo momento poi, attraverso uno slancio percettivo al di fuori di sé, l'individuo completa la propria *jouissance* epistemofilica e stabilisce quindi una

coestensione tra il sé e il tutto che fluiscono incessantemente l'uno nell'altro.

## II

### LA SCRITTURA INTORNO AL CORPO

#### LA CONCEZIONE DEL CORPO NEL XVIII SECOLO: PANORAMA GENERALE E PROBLEMATICHE.

*Je me souviens de cet instant plein de joie et de  
trouble, où je sentis pour la première fois ma  
singulière existence; je ne savais ce que j'étais, où  
j'étais, d'où je venais.  
J'ouvris les yeux, quel surcroît de sensation!*

(Buffon, *Histoire Naturelle*)

Per avvicinare il tema del corpo e della fisicità così come è concepito nella letteratura francese del XVIII secolo, occorre individuare, sulla scorta del pensiero di Paul Hazard in *La crise de la conscience européenne* (1935), quella cesura radicale che vede contrapporsi la disciplina, l'ordine, il dogmatismo, la cristianità, il diritto divino e una forte staticità sociale determinata dall'ordine dei ceti, quali valori caratterizzanti il XVII secolo, ai “contro-valori” della relatività, della “anti-cristianità”, della prassi, della mobilità e dell'uguaglianza sociale che

caratterizzeranno invece il XVIII secolo francese.

In questo clima di trasformazione, una nuova attenzione al sapere e un nuovo approccio al momento conoscitivo, restituiranno un'idea di corpo umano fortemente mutata; allora quella cesura tra dogmatismo razionalistico e relativismo conoscitivo che Paul Hazard individua nel clima culturale europeo, si può riscontrare anche nella sostituzione del corpo macchina misurabile, regolato dall'equilibrio degli umori e imprigionato in un dualismo costitutivo, al corpo come fascio di nervi che, divenuto interamente un organismo biologico oltre che fondamento della conoscenza del reale e di sé, può e deve essere esplorato in tutta la sua variabilità e varietà.

Nel Settecento francese, allora, all'individuo e al suo corpo sarà consacrato un interesse specifico in campo religioso, politico, sociale nonché scientifico così come in campo letterario, laddove, il corpo nascosto, sublimato e limitato dal freno morale, rispettoso delle *bienséances*, irrigidito in rappresentazioni ideali e griglie di significato, lascia la scena ad un corpo dinamico e comunicativo, che sperimenta il mondo con i propri sensi ed esprime con naturalezza le proprie emozioni. L'attenzione all'individuo come oggetto e soggetto dell'inchiesta su se stesso e su quanto lo circonda, trova certamente il suo punto di inizio nella ricerca scientifica di Newton il quale riposiziona l'uomo nel mondo sconfessando l'antropocentrismo seicentesco e, allo stesso tempo, rinnegando la presenza di un Dio superiore. L'uomo sta nel mondo e questo mondo l'uomo finalmente può crearlo ed organizzarlo attraverso un processo di razionalizzazione del reale,

grazie alla forza delle proprie facoltà razionali. La grande potenzialità giacente nelle forze dell'uomo, nella sua razionalità e anche nel suo corpo, nelle sue facoltà sensoriali, avrà grande risonanza attraverso le tesi di John Locke il quale, con il suo *Essay on the human understanding* (1690), si oppone fortemente all'innatismo ponendo l'origine del momento conoscitivo nei sensi e nell'esperienza. Il corpo dell'essere umano viene quindi posto al centro della riflessione sulla percezione del reale, e la “ri-scoperta” di Locke avrà una risonanza tale nel clima di rinnovamento culturale e scientifico del XVIII secolo, da stimolare una riflessione dagli esiti molteplici, in ambiti diversi.

Buffon, nella sua *Histoire Naturelle* (1749-1789), nella sezione intitolata *De l'Homme*, realizza una sorta di Genesi laica in cui l'essere umano, il primo, racconta in prima persona, attraverso una sorta di monologo interiore, la propria nascita come progressiva presa di coscienza delle proprie capacità sensoriali e dunque di sé. Il corpo dell'uomo, in Buffon, sembra essere effettivamente un fascio di sensazioni attivabili attraverso l'uso dei sensi nell'esperienza del reale. Il primo senso che interviene in questo processo costitutivo dell'uomo è la vista<sup>5</sup> che restituisce una sorta di conoscenza panica all'essere umano il quale crede che tutti gli oggetti che vede facciano parte di lui. Questa idea deriva forse direttamente dal *De rerum natura* di Lucrezio, laddove si suppone che l'esperienza sensoriale avvenga attraverso un intreccio effettivo di tessuti: il tessuto nervoso del corpo,

---

5 Buffon, *Histoire Naturelle*, in Buffon, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007, p. 302: «Je me souviens de cette instant plein de joie et de trouble, où je sentis pour la première fois ma singulière existence; je ne savais ce que j'étais, où j'étais, d'où je venais. J'ouvris les yeux, quel surcroît de sensation!».

infatti, si impregnerebbe del tessuto nervoso dei corpi del mondo, i quali resterebbero impressi su di esso. L'uomo primordiale, allora, chiude gli occhi feriti dalla luce del sole e teme in questo momento di aver perduto la sua essenza vitale<sup>6</sup>. Sarà l'udito a riportare l'individuo a sé, fino a che l'uomo, fascio di sensazioni, riaprendo gli occhi scopre di poter costruire e distruggere la propria essenza utilizzando o privandosi di un senso piuttosto che di un altro e privilegiando un senso piuttosto che un altro. Alla vista e all'udito ormai padroneggiati allora, si aggiunge l'olfatto che dona una sensazione di *épanouissement intime*<sup>7</sup> e di amore per se stesso. L'entusiasmo di un tale connubio di sensazioni spinge l'uomo ad alzarsi in piedi, passando dalla posizione statica a quella dinamica e, trasportato da una *force inconnue*,<sup>8</sup> si arresta temendo che sia la sua stessa esistenza a fuggire. Il movimento appena fatto mette tutte le sensazioni recepite fino ad adesso in disordine, fino a che il tatto non interverrà a restituire l'equilibrio perduto. La mano allora, fulcro propagatore del senso tattile, sormonta in modo decisivo tutti gli altri sensi, tanto che il novello Adamo afferma : «ma main me parut être alors le principal organe de mon existence»<sup>9</sup>. Il senso del tatto si estenderà quindi ad ogni parte del corpo, e la percezione data dalla vista, in cui prima si rivestiva tanta importanza, risulterà fallace poiché riproduce la mano e

---

6 *Ibidem*: «Je m'affermis dans cette pensée naissante lorsque je tournai les yeux vers l'astre de la lumière, son éclat me blessa; je fermai involontairement la paupière, et je sentis une légère douleur. Dans ce moment d'obscurité je crus avoir perdu tout mon être.»

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*: «Agité par toutes ces sensations, pressé par les plaisirs d'une si belle et si grande existence, je me levai tout d'un coup, et je me sentis transporté par une force inconnue.»

9 *Ibidem*.



tutte le altre parti del corpo come piccole entità, mentre l'individuo ne definisce le dimensioni in relazione alla loro immensa capacità sensoriale. Grazie al tatto, la concezione di sé cessa di essere coestensiva: tutto ciò che una volta toccato non restituisce una sensazione tattile, non appartiene all'esistenza dell'individuo che esperisce il reale. L'uomo allora, colto da una sorta di convulsione conoscitiva tenta di esperire attraverso il tatto, l'unico senso di cui ritiene di potersi fidare, tutto ciò che trova attorno a sé. Da questo momento l'uomo primordiale riuscirà a combinare l'uso dei sensi tra loro, ma la stanchezza causata dall'attività sensoriale lo costringerà a sedersi per riposare i sensi. Interviene allora il gusto nel momento in cui, attratto dall'odore e dal colore di un frutto, lo afferra portandolo alla bocca, ecco che allora l'uomo conosce il *sentiment de la volupté*, ma stanco, questa volta si addormenta. Al suo risveglio, temendo nuovamente che la sospensione dell'attività dei sensi corrisponda ad una sospensione del proprio essere, ancora una volta mette alla prova le sue capacità sensoriali.

Dal breve resoconto di questo passo, da affiancare certamente all'immagine della statua che, nel *Traité des sensations* (1754) di Condillac, si anima attraverso l'acquisizione progressiva di tutte le capacità sensoriali, si evidenzia l'importanza che la sensibilità acquisisce fino a divenire l'essenza e l'anelito vitale dell'individuo. Si coglie quindi l'occasione per sottolineare che quando si parla di sensibilità settecentesca si fa riferimento ad un elemento puramente corporeo, fisiologico: la sensibilità sarebbe il prodotto di una serie di operazioni nervose che permettono al corpo umano di esperire il mondo esterno e modulare, in base a

questa esperienza, il proprio sentire interno. Nel corpo quindi è presente una rete sensibile di nervi i quali sono definiti da Diderot nell'*Encyclopédie* come corde composte di diversi fili o fibre<sup>10</sup>, definizione questa che farà la fortuna della metafora settecentesca del corpo come strumento musicale il quale sarebbe in grado di “suonare” diverse note a seconda del tipo di reale con cui si trova a fare esperienza. L'immagine sonora del corpo a cui rimanda il nervo come corda è affiancata da Diderot all'immagine tattile di una corda composta da diversi fili o fibre, che sarà ripresa nel *ruban sensible* di cui Diderot parla nel *Rêve de d'Alembert*. Il *ruban* cui fa riferimento Diderot è la matrice di una sensibilità che pone il suo principio generativo nell'informe, e cioè una matassa ingarbugliata di fili nervosi suscettibili di diversi tipi di sensibilità da cui si tesseranno poi organi e parti distinte e separate. Una tale confusione nell'organizzazione dei sensi, oltre che favorire svariati tentativi di gerarchizzazione sensoriale, offre spunti alla creazione in campo artistico di un'opera totale, che, nella sua fruizione, implica l'uso di tutti i sensi. A questo proposito sarà curioso ricordare un esperimento come quello del Père Castel il quale, nel 1725, aveva ideato e realizzato poi,

---

10 Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts des sciences et des métiers, par une société des gens de lettres*, Paris, chez Briasson; David; Le Breton, Durand, 1751-1772, Diderot, *Encyclopédie*, art. «Nerf», vol XI, 1765, p. 100: «s. m.en Anatomie, corps rond, blanc & long, semblable à une corde composée de différents fils ou fibres, qui prend son origine ou du cerveau, ou du cervelet, moyennant la moelle allongée & de la moelle épinière, qui se distribue dans toutes les parties du corps, qui sert à y porter un suc particulier que quelques physiciens appellent *esprits animaux*, qui est l'organe des sensations, & sert à l'exécution des différents mouvements.».

Tutti gli articoli dell'*Encyclopédie* che seguono sono tratti dalla stessa edizione, per brevità si citeranno quindi solo l'autore, se conosciuto, il volume, l'anno di pubblicazione e la pagina dalla quale la citazione è tratta.

attorno al 1734, un clavicembalo per i sensi, un *clavecin pour les sens* o *clavecin oculaire*, il quale avrebbe dovuto unire all'esperienza uditiva dell'ascolto di un brano musicale, quella tattile, visiva e addirittura olfattiva e del gusto. Niente di meglio che le parole di Castel stesso per spiegarne il funzionamento:

Mettez de suite une quarantaine des cassolettes pleines des divers parfums, couvrez-les de soupapes, & faites en sorte que le mouvement des touches ouvre ces soupapes; voilà pour le nez. Sur une planche rangez [...] des corps capables de faire diverses impressions sur la main, & puis faites-la couler uniment sur ces corps; voilà pour le toucher. Rangez de même des corps agréables au goût, entamez-les de quelque amertume [...] <sup>11</sup>.

Diderot, contemporaneo di Castel, rimarrà estremamente impressionato dalla capacità che questo dispositivo possiede nell'evocare l'informe nervoso e sinestesico, assieme alle sue plurime tessiture e lo si vede dal fatto che nel *Rêve de d'Alembert* il corpo umano verrà presentato proprio come uno strumento costituito da un insieme di corde e fibre vibranti:

Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant des touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincent souvent elles-mêmes. <sup>12</sup>

Questo breve *excursus* intende rendere conto di quanto, nel XVIII secolo, una concezione sensualista del corpo prenda progressivamente campo suggestionando un certo immaginario ed offrendo molteplici spunti ad un ripensamento del reale.

---

11 L. B. Castel, *Mercure de France*, Marzo 1726, cit. in J. De la Porte, *Esprit*, p. 369.

12 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres philosophiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2010, p. 352.

Si è visto quindi come, dopo Locke, il corpo diviene un corpo pensante in cui l'unità di carne e spirito, di materia e pensiero, si rivela indispensabile all'esistenza. La concezione di un processo conoscitivo che parte dai sensi i quali captano le sensazioni dal mondo esterno, poi rielaborate dalla ragione, coltiva in germe quello che sarà quel relativismo conoscitivo che caratterizzerà, più o meno ostacolato, tutto il XVIII secolo: se la realtà esiste perché percepita dai sensi ed organizzata dalla ragione, e la percezione sensoriale è differente in ogni individuo, allora può darsi che esistano tante realtà quanti sono gli individui. Questo è grossomodo il concetto che sta alla base della *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) di Diderot, dove questi afferma che i ciechi, così come i sordi e tutti coloro che non sono in possesso di tutte le facoltà sensoriali, hanno la possibilità di sviluppare una percezione della realtà ben diversa e forse addirittura superiore a quella di coloro che invece sono, normalmente, in possesso di tutti i sensi.

In questo clima di completo ripensamento di tutto ciò che è passato e tradizione dogmatica, anche la concezione della letteratura cambia di segno e, come sostiene Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), comincia ad interessarsi ad una realtà quotidiana, un *hic et nunc* in cui cercare e trovare le istanze universali, senza approdare ad una vuota metafisica. Obiettivo della letteratura diviene allora conoscere e diffondere la conoscenza ottenuta a partire dagli elementi concreti, oggetto dell'esperienza, facendo quindi dell'indagine conoscitiva un valore fondamentale, cosa che troverà testimonianza in un'impresa come quella

dell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1752-1772). Quest'indagine, per il suo apporto in termini di innovazione, sarà ostacolata dalle istanze più conservatrici, tanto che la diffusione delle opere più originali e per questo "scandalose" avrà i suoi centri propulsori al di fuori della Francia, in Olanda e Svizzera, quegli stessi centri che avevano accolto tutti i dissidenti sociali e religiosi fuggiti e cacciati dalla Francia durante il regno di Luigi XIV.

Nel Settecento, allora, va affermandosi come genere maggiore proprio quello del romanzo che, soppiantando quasi la storia, assume il compito di dipingere un ritratto dell'uomo e fornire un quadro dei costumi contemporanei in modo quasi scientifico. Marca stilistica di questo tipo di romanzo sarà il realismo così come è inteso da Erich Auerbach in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), e cioè una scelta di rappresentazione di personaggi di estrazione medio-bassa e di vicende quotidiane, attraverso uno stile alto ed una grande serietà analitica che, liberando personaggi e vicende dall'ipoteca del comico, li rende meritevoli della stessa dignità riservata fino a quel momento solo ai grandi temi della tradizione.

Proponendo un tema come quello della quotidianità come cardine della letteratura, i romanzieri si occupano di rappresentare quanto sta vicino all'uomo senza troppo indugio su questioni metafisiche astratte. Allora, quanto sta più vicino all'uomo, quanto fa maggiormente parte della sua quotidianità altro non è che il suo corpo, quell'ente materiale che fino ad adesso non era stato concepito altrimenti che

come prigioniera di carne per la assolutamente immateriale anima.

È del tutto evidente come nel corso del Settecento il corpo acquisisca progressivamente importanza e questo fa sì che la sua concezione e la sua rappresentazione subiscano una notevole trasformazione. Per tutto il Cinquecento e per buona parte del Seicento, infatti, il corpo era stato ingabbiato nelle rappresentazioni tradizionali di stampo analogico che derivavano dalla concezione medievale di un corpo in cui certi dati somatici corrispondevano a determinati caratteri morali. Questo tipo di concezione, in realtà, trova le sue radici nella teoria ippocratica degli umori la quale vuole che i quattro elementi di terra, aria, fuoco e acqua, attraverso le loro caratteristiche, determinino la produzione nel corpo dei quattro umori: bile scura, flegma, bile chiara e sangue. In base alla prevalenza di uno dei quattro fluidi sugli altri, il cui equilibrio è determinato da vari fattori, tra i quali anche l'influenza degli astri, si caratterizzerebbero i tipi umani malinconico, flemmatico, collerico e sanguigno.

Già nel XVII secolo però si nota una presa di distanza da una simile concezione e quindi è possibile trovare un'opera come la *Physionomie humaine* (1655) di Giambattista Della Porta la quale sebbene non arrivi a rigettare le relazioni che gli astri intrattengono con il corpo, almeno introduce una nuova razionalità che si manifesta attraverso la preoccupazione del metodo nel quale la precisione e l'accumulo di osservazioni divengono strumenti atti a dimostrare determinate teorie.

Nel 1668, poi, Charles Le Brun pronuncerà, davanti a l'*Académie royale de*

*peinture et de sculpture*, le sue *Conférences sur l'expression des passions* che rivoluzioneranno considerevolmente la tradizione fisiognomica. Si potrebbe dire che, in Le Brun, l'uomo macchina finisce per soppiantare l'uomo zodiacale, mentre il rapporto tra interiorità e apparenza diviene sempre più motivo di interesse nel campo della medicina, della geometria e del calcolo. La struttura secondo la quale il corpo significa qualcosa ed è segno di un determinato contenuto, diviene allora assolutamente binaria: ad una data espressione del corpo corrisponde una determinata passione dell'animo e la relazione tra significato psicologico, quello delle passioni, e significante espressivo, quello delle figure del volto e del corpo, abbandona l'universo della pura analogia, per approdare ad un meccanismo di causa (i moti dell'anima) ed effetto (i tratti fisionomici) che regolerà d'ora in avanti l'assetto del corpo. Questa forte costrizione binaria che sistematizza il corpo e lo considera come calcolabile in modo geometrico, si troverà presto però ad urtare con l'empirismo lockiano il quale soppianta il corpo meccanicistico con un tipo di corpo che ripositiona il proprio fine all'interno di se stesso. Se nel Seicento l'uomo aveva una causa e un fine esterni a sé, come è testimoniato dall'alterità di psiche e soma<sup>13</sup>, verso la metà del Settecento, l'essere umano diventa il suo proprio fine e si identifica con la vita e il moto del proprio corpo. Questo nuovo corpo investito da un'energia vitalistica e di mutamento,

---

13 Occorre forse ricordare a questo proposito che, in realtà, già in Descartes si constata una qualche connessione tra il fisico e lo spirituale, riscontrabile nel fatto che questi individui la sede dell'anima proprio nella ghiandola pineale, non rinunciando certo a considerarla come elemento altro rispetto al corpo, ma presupponendo, quindi, un qualche legame tra la dimensione somatica e quella psichica.

sfugge continuamente alla sistematizzazione di tipo geometrico, e si apre piuttosto ad un tipo di indagine interpretativa. In questa nuova visione del corpo allora si incarna quel passaggio dal dogmatismo razionalistico di stampo cartesiano, ad una sorta di empirismo relativistico, e quindi la *ratio meccanica* che nel primo si faceva carico di comprendere il reale, sarà sostituita, nel secondo, da una *ratio biologica*, di stampo lockiano ed empirista, la quale si incarica di conoscere, osservare ed esplorare il mondo circostante e l'individuo stesso.

Questa non conciliabilità tra pensiero relativistico e vitale dei *philosophes* e visione binaria statica e fissa che del corpo offre la fisiognomica tradizionale, farà sì che questo tipo di scienza dogmatica resti piuttosto silenziosa per quasi tutta la prima metà del secolo, fino a che non tornerà a germogliare, nell'ultimo quarto del XVIII secolo, con un diverso significato ed aspetto, e quindi anche con una nuova portata, attraverso l'opera di Lavater. Questo tipo di fisiognomica rinnovata perde la sua marca di razionalità scientifica codificata di stampo strettamente analogico, sottolineando l'importanza dell'osservazione dell'altro in un periodo in cui i rivolgimenti politici e sociali avevano reso più che mai necessario decifrare le nuove identità in costruzione. La lettura dei segni del corpo allora prende due strade divergenti: da un lato, sotto l'influenza della scoperta dell'angolo facciale di Camper si nota lo sforzo di reperire le forme di significato che giacciono dietro le forme craniche al fine di individuare caratteri psichici e conseguenti classificazioni sociali; d'altro lato, invece, si vede come si ricerchino nella fisionomia umana le espressioni sensibili di un linguaggio individuale del



sentimento. Quello che tenterà di fare Lavater, attraverso i suoi *Physiognomische Fragmente* (1775–1778), sarà riunire le due tendenze di questa nuova scienza fisiognomica che avrebbe rischiato altrimenti di scindere, ancora una volta, lo studio oggettivo dell'uomo organico, dall'ascolto soggettivo dell'uomo sensibile. L'idea di un legame necessario tra le passioni dell'anima e gli atteggiamenti del corpo, e soprattutto le espressioni del volto, è quanto viene evidenziato da questa nuova scienza, la quale fa dell'uomo esteriore una sorta di escrescenza dell'uomo interiore: ecco che quindi lo sguardo diviene la porta o la finestra del cuore, il volto lo specchio dell'anima, mentre il corpo si fa voce o pittura delle passioni. Diderot, nei suoi *Essais sur la peinture* afferma: «dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression»<sup>14</sup>. Una simile affermazione rende evidente quindi quanto la rappresentazione somatica delle passioni dell'uomo muti ad ogni istante, esplicitando quella concezione del corpo come organismo che cambia continuamente in senso diacronico e in senso sincronico. Questa concezione dinamica del corpo ha permesso a Buffon di proporre un duplice studio del mutamento somatico: uno studio di tipo diacronico che ne osservi l'evoluzione dall'infanzia fino alla vecchiaia e, parallelamente, un'osservazione di tipo sincronico che espliciti una concezione di corpo come schermo semiotico dei movimenti dell'anima, individuabili nel trascolorare delle espressioni sul suo volto. Se il merito di Buffon quindi è quello di aver aperto la strada ad una concezione dinamica del corpo, ancora prima, si nota certamente come ne

---

14 Diderot, *Salon 1765, Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, tome XIV, p. 371.

*Histoire Naturelle* riesca a rompere con quella posizione idealistica che voleva far sussistere una perfetta corrispondenza tra anima e corpo, riconoscendo piuttosto la presenza di una certa asimmetria tra esteriorità ed interiorità:

un corps mal fait peut renfermer une fort belle âme, et l'on ne doit pas juger du bon ou du mauvais naturel d'une personne par les traits de son visage, car ces traits n'ont aucun rapport avec la nature de l'âme, aucune analogie sur laquelle on puisse fonder des conjectures raisonnables<sup>15</sup>.

Questi nuovi “valori” quali quelli di asimmetria, dinamicità e mutevolezza, diventeranno a poco a poco l'essenza di una fisicità che lancerà sempre nuove scommesse all'artista, allo scrittore e allo scienziato i quali tenteranno di rispondere alla difficoltà rappresentativa di un corpo che non è mai lo stesso, attraverso diversi espedienti. Uno di questi potrebbe essere individuato, in campo artistico, dalla *waving line* di Hogarth il quale in *The Analysis of beauty* (1753) riconoscerà proprio in questa linea serpentina il canone di rappresentazione e riproduzione della variabilità sincronica e diacronica del corpo.

L' Abbé Du Bos nel suo *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), oltre a rielaborare il concetto di bellezza, ricondotto ad un fatto tutto soggettivo che pone al centro del giudizio estetico le emozioni prodotte dall'opera d'arte sullo spettatore e l'esperienza che quindi lo spettatore fa di quella stessa opera, afferma che l'artista debba rappresentare le passioni, i desideri, i pensieri del personaggio o del soggetto, nel caso dell'opera figurativa, attraverso le

---

15 Buffon, *Histoire Naturelle*, ed. cit., p. 247.

espressioni del volto e gli atteggiamenti del corpo.

La risposta in ambito teatrale è fornita dai molteplici trattati sulla gestualità e l'espressione, i quali si preoccupano di dare conto di una nuova attenzione realistica nei confronti del corpo e della sua capacità espressiva. In un trattato come il *Paradoxe sur le comédien* (1773-1777) la preoccupazione di Diderot è tutta rivolta a fornire indicazioni che possano istruire un attore sul modo in cui costruire e studiare attentamente i propri movimenti e atti al fine di rendere la propria espressività più significativa e naturale possibile. Si vede bene allora come il corpo lasci il posto che fino a quel momento era suo prediletto, quello comico e pantomimico, e diventi invece veicolo essenziale e veritiero del sentimento, dell'emozione e del senso.

Insomma, rappresentare l'energia del corpo in tutta la sua variabilità diventa, insieme alla necessità di realismo, una delle principali preoccupazioni degli scrittori del XIX secolo, tanto che Diderot, nell'*Éloge de Richardson*, esalta come valore letterario proprio l'attenzione che Richardson presta alla rappresentazione di ogni passione dei personaggi, anche passeggera, attraverso un'adeguata fisionomia, cosicché si vede come ogni personaggio abbia «ses idées, ses expressions, son ton; et [...] ces idées, ces expressions, ce ton varient selon les circonstances, les intérêts, les passions, comme on voit sur un même visage les physionomies diverses des passions se succéder.»<sup>16</sup>. Diderot si premura anche di specificare che «l'art du grand poète et du grand peintre est de vous montrer une

---

16 Diderot, *Éloge de Richardson*, in D. Diderot, *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, pp. 904-905.

circonstance fugitive qui vous avait échappé»<sup>17</sup>. È quindi quello che Diderot chiama il *sentiment de la chair*<sup>18</sup>, il senso della carne, ciò che è fondamentale e più difficile rendere attraverso l'opera d'arte, e per farlo l'artista-scrittore dovrà percepire e far percepire allo spettatore-lettore quella dialettizzazione tra dimensione corporea e dimensione temporale che costituisce l'attività vitale dell'organismo.

Tra i vari tentativi di ottemperare a questo nuovo bisogno della rappresentazione artistico-letteraria, uno degli espedienti più usati in pittura è il privilegio dato all'uso del colore puro e dello schizzo rispetto all'opera finita, mentre, nell'economia della narrazione, si prediligono la descrizione dell'esperienza dei sensi e la narrazione in prima persona. Inutile dire che questi ultimi due “espedienti” siano reciprocamente implicati, cosa che è resa evidente da una voce narrante la quale si identifica sempre più in un'istanza emotiva che esperisce gli eventi, dandone un resoconto diretto sul e attraverso il corpo, senza sottoporli preventivamente ad un processo di catalogazione e ordinamento razionale, il quale privilegierebbe inevitabilmente un'identificazione della voce narrante con un'istanza razionale e non sensoriale. Il personaggio dei romanzi, ed in particolare dei romanzi di Diderot, diventa allora l'indiscusso protagonista della narrazione il quale utilizza le proprie mani, i propri occhi, il proprio volto e, potremmo dire, la

---

17 *Ivi* p. 902.

18 Diderot, *Salon 1765, Essais sur la peinture*, ed. cit., p. 354: «[...] c'est la chair qu'il est difficile de rendre; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pale ni mat; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement; 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'en est rien en comparaison.»

propria pelle per filtrare e sviluppare ogni singolo evento. Questo corpo che di fatto è il protagonista indiscusso della narrazione, diviene progressivamente, pagina dopo pagina, pura materia pensante. Si potrebbe dire allora che se da un lato, il corpo, grazie alle sue movenze e alle sue sensazioni, subisce una semiotizzazione attraverso le parole, d'altro lato, la narrazione subisce una sorta di somatizzazione attraverso gli atti e le movenze stesse del corpo.

A questo punto però, di fronte a questa forte necessità di rappresentazione “naturale” e realistica della realtà vitalistica appartenente al corpo, la preoccupazione maggiore degli scrittori e degli artisti è quella di reperire il limite che divide la realtà naturale appartenente all'uomo e al suo corpo, dalle costrizioni e obblighi imposti da una civiltà e da una società che tenderebbero ad autorizzare un tipo di espressività costruita e filtrata da convenzioni sociali e di costumi. Si pone allora qui tra altre questioni anche l'opposizione tra civiltà e natura, o natura civilizzata e natura selvaggia, di cui le basi saranno gettate soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo da Rousseau e che sarà poi ripresa e sviluppata lungo tutto l'Ottocento. Il problema che si presenta quindi è quello di una civiltà che agisce da istanza repressiva rispetto ad una natura che riemerge, ogni volta, attraverso la libera espressione del corpo e delle sue pulsioni variamente interpretate e interpretabili.

Oltre al problema di riuscire a smascherare la costruzione sociale che grava sul corpo e ne opacizza la naturalezza di espressione e movimento, si pone un altro dilemma all'osservazione empirica degli intellettuali del XVIII secolo, si tratta di

un problema di natura puramente interpretativa: se da un lato, l'osservazione empirica di un reale vario e molteplice libera la conoscenza della realtà dalle griglie interpretative che fino a quel momento l'avevano ordinata, d'altro lato, si nota certamente una criticità relativa alla qualità dell'interpretazione e della comprensione di un reale il quale sfugge continuamente alla cognizione, proprio a causa della sua naturale mutevolezza e complessità. Jacques Roger ne *Le sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe siècle* (1963) fa notare che, nel momento in cui una ragione dogmatica, che stipula corrispondenze analogiche fisse e immutabili nel reale, è sostituita da una ragione empirica, che mira invece ad osservare e sperimentare il reale, anche l'oggetto di indagine muta il suo aspetto e quindi la realtà diviene frammentaria e relativizzata dai sensi che la osservano e che ne fanno esperienza. Se la trasformazione della ragione dogmatica in ragione empirica offre notevoli vantaggi ad un lavoro “realistico” di conoscenza del reale, il rischio ed il pericolo che si nasconde dietro ad una concezione frammentaria e relativa del reale conoscibile è quello dell'approdo alla concezione scettica di una realtà che se non è univocamente concepibile, e dipende strettamente dal filtro sensoriale che vi si approccia, di fatto, potrebbe arrivare a non sussistere in modo autonomo.

Al di là delle estreme conseguenze alle quali la ragione empirica può approdare, nel Settecento, l'approccio scientifico a questo mondo osservabile ed interpretabile nella sua varietà e molteplicità, offre nuovi spunti di approfondimento e anche nuovi campi di conoscenza aprendo le porte su mondi e dimensioni fino a quel

momento sconosciute ed ignorate. Proprio nel XVIII secolo, infatti, Réaumur condurrà le sue indagini sul mondo degli insetti, le quali apriranno la strada all'esplorazione della dimensione dell'infinitamente piccolo che costituisce la natura, mettendo di fatto in crisi la posizione dell'uomo nell'universo. Le scoperte di Réaumur, infatti, conducono ad esplorare questo sorprendente mondo degli insetti, vario e complesso, da ammirare come fosse un prodigio della natura, e che tuttavia destabilizza in qualche misura quel principio di antropocentrismo, già intaccato da Newton, che faceva dell'uomo il dio indiscusso del proprio universo. L'essere umano che aveva piena padronanza dell'universo in cui viveva, si scopre adesso non avere più certezze dogmatiche e inconfutabili a proposito della natura che lo circonda e di quella che gli appartiene, e, cosa ancora peggiore, prende coscienza del carattere ipotetico e parziale delle conoscenze alle quali riesce ad approdare attraverso gli strumenti di cui dispone, vagliando la possibilità di non poter raggiungere una piena e completa conoscenza del reale<sup>19</sup>.

Sarà Voltaire, in *Micromégas* (1752), a suggerire il paragone tra uomini e insetti

---

19 In merito alla presa di coscienza dell'immensa complessità del reale e della Natura difficilmente conoscibile nella sua totalità attraverso gli strumenti limitati dei quali, si è scoperto, essere in possesso l'uomo, si può fare riferimento a quanto afferma Diderot ne *Pensées sur l'interprétation de la nature*, e precisamente nella *Pensée VI* dove si legge: «Quand on vient à comparer la multitude infinie des phénomènes de la Nature, avec les bornes de notre entendement et la faiblesse de nos organes, peut-on jamais attendre autre chose de la lenteur des nos travaux, de leurs longues et fréquentes interruption, et de la rareté des génies créateurs, que quelques pièces rompues et séparées de la grande chaîne qui lie toutes choses?» (Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature* in, Diderot, *Œuvres philosophiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2010, p. 288. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dalla stessa edizione.); si veda anche *Pensée IX*, p. 290: «Les hommes en sont à peine à sentir combien les lois de l'investigation de la vérité sont sévères, et combien le nombre de nos moyens est borné.».

da inserire nell'immensità di un universo che si credeva di conoscere e padroneggiare il quale, invece, offre ancora innumerevoli lati da indagare e scoprire. L'essere umano-terrestre assume allora dimensioni insignificanti se messo a confronto con l'uomo-colosso che viene da un altro pianeta sconosciuto e disperso nell'universo, e tuttavia, all'uomo-insetto sarà offerta una possibilità di riscatto attraverso la sua capacità di raziocinio che, del resto, lo differenzia tra tutti gli altri esseri.



## 1. La rappresentazione del corpo nella letteratura del XVIII secolo: dal *corps philosophique* al *corps sensible*.

Sebbene in campo letterario quelle appena esposte siano le premesse al tentativo di rappresentazione fedele e realistica di un corpo dinamico e variabile, non in tutti gli autori gli esiti risultano essere i medesimi e anzi, il corpo, ogni volta, assume significati e funzioni differenti. Si tenterà di dare qui un brevissimo resoconto di quelle che sono le varie accezioni assunte dal corpo attraverso l'opera di scrittori che, durante il Settecento, hanno dato testimonianza di questa nuova importanza attribuita al corpo.

Prima di iniziare con questo inventario somatico, sarà opportuno precisare un seppure mobile e dinamico criterio cronologico attraverso il quale ordinare gli autori di cui si parlerà, sia per facilitare l'indagine, sia per restituire un'idea anche diacronica di quella che è l'evoluzione della tematica del corpo attraverso il secolo XVIII. La struttura temporale alla quale si farà riferimento è quella già utilizzata in *La Civiltà letteraria francese del Settecento*<sup>20</sup>, che suddivide il XVIII secolo in periodo della Reggenza (1715–1723), dalla morte di Luigi XIV al Regno di Filippo d'Orleans; periodo del Regno di Luigi XV (1723–1774); periodo della Rivoluzione (1774–1789) che vede l'ascesa e la rovina di Luigi XVI e Maria

---

20 G. Iotti (a cura di), *La Civiltà letteraria francese del Settecento*, Bari, Laterza, 2009.

Antonietta e dunque, gli esordi della Rivoluzione.

Per quanto riguarda il Periodo della Reggenza, il maggiore esponente di un uso nuovo o comunque più attento del corpo è certamente individuabile in Montesquieu (1689–1755) il quale, nonostante la sua posizione ideologica di stampo lockiano, lascia intravedere, nelle sue opere, un corpo ancora inserito in una dimensione arcaica in cui l'anima risulta essere un'entità scissa, indipendente e superiore. In *Histoire véritable* (1734-1739 c.ca) infatti, il corpo appare come vuoto e intercambiabile contenitore di un'anima che, attraverso la metempsicosi, vive numerose vite le quali possono essere da questa raccontate dato che ne detiene memoria. Insomma, secondo questa concezione, se i corpi possono essere molteplici e quindi cambiare senza avere alcuna incidenza sull'anima, quest'ultima resta sempre la stessa e accumula esperienza. Tuttavia, il tono dell'opera è ironico e l'ambientazione esotica, la vicenda si svolge in un mondo concepito come irrazionale, facendo pensare alla volontà di negare, di fatto, questa concezione dualistica. Si vede però come nelle *Lettres persanes* (1721), romanzo epistolare polifonico, la possibilità di reincarnazione dell'anima venga ribadita e stavolta in chiave del tutto seria, senza veli ironici, quando, nella lettera LXXVI, Usbek dice : «pensez-vous que mon corps devenu un épi de blé, un ver, un gazon, soit changé en ouvrage de la nature moins digne d'elle?»<sup>21</sup>. Eppure, lo stesso autore, nel libro XIV del suo *De l'esprit des lois* (1748), recupera le istanze di una fisiognomica determinista di stampo etnografico secondo la quale corpo e anima risulterebbero

---

21 Montesquieu, *Lettres persanes*, in Montesquieu, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949, vol. I, p. 247.

strettamente interdipendenti e quindi la mente degli esseri umani sarebbe passibile di influenza da parte del clima e del luogo geografico in cui questi vivono, determinandone i caratteri. Certamente l'azione del clima e del luogo geografico non può che esercitarsi sul corpo degli individui il quale poi, attraverso complessi e svariati meccanismi, influenzerà la mente. Compito delle leggi sarà, in parte, quello di opporsi alla natura delle cose perché questi condizionamenti sui caratteri non vengano assecondati. A proposito della possibilità di intervento sul corpo da parte di un elemento esterno che modifichi l'influenza somatica sull'anima, si può far riferimento ancora alle *Lettres Persanes*, ed in particolar modo alla lettera XXXIII laddove si asserisce che l'uso di liquori e droghe è raccomandabile qualora contrasti l'influenza negativa e perniciosa che gli stati del corpo possono avere sull'anima, mentre diventa fortemente negativo qualora faccia perdere la ragione<sup>22</sup>. Ne *l'Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères* (1736-1743) infine, si trova una concezione del corpo più complessa. Il corpo qui non è un semplice recettore sensoriale influenzato dal mondo esterno, infatti, così come tutto il nostro essere concorre alla formazione delle idee, corpo compreso, allo stesso modo le idee e le opinioni possono condizionare la conformazione fisica dell'individuo il quale, alla fine, risulta essere un prodotto delle relazioni interpersonali, delle influenze sociali e dello sguardo altrui.

---

22 *Ivi*, p. 179: «L'âme unie avec le corps, en est sans cesse tyrannisée. Si le mouvement du sang est trop lent, si les esprits ne sont pas assez épurés, s'ils ne sont pas en quantité suffisante, nous tombons dans l'accablement et dans la tristesse. Mais, si nous prenons des breuvages qui puissent changer cette disposition de notre corps, notre âme redevient capable de recevoir des impressions qui l'égayent, et elle sent un plaisir secret de voir sa machine reprendre, pour ainsi dire, son mouvement et sa vie.».

Questo condizionamento, determinato dal mondo esterno, è reso evidente nelle *Lettres Persanes*, laddove il persiano Usbek non riesce a liberarsi dalla fatalità biologica che, modellata su vari fattori, lo opprime: Usbek, infatti, uscirà sconfitto dal suo tentativo di indagine razionale del mondo occidentale venendo sommerso, alla fine del romanzo, dall'irrazionalità di fondo che lo caratterizza in quanto nato e cresciuto in quell'Oriente che, nel XVIII secolo, comincia ad essere divulgato attraverso istanze di irrazionalità, sensualità ed istintualità, divenendo la “patria della cattiva logica”<sup>23</sup> di cui parla Orlando.

Passando al periodo del Regno di Luigi XV, si nota come in uno scrittore come Marivaux (1688–1763) il ritratto fisico del personaggio acquisti importanza al fine di mostrare quanto la fisicità sia una manifestazione della dimensione morale e, quindi, come il corpo acquisisca quella funzione di supporto fisico di elementi che hanno la loro origine altrove. Ne *Le paysan parvenu* (1735), il personaggio descrive se stesso attraverso un lungo monologo interiore che rispetta una perfetta simmetria tra esteriorità ed interiorità. Nei romanzi di Marivaux interviene un nuovo elemento atto alla caratterizzazione del corpo, e cioè l'abito che copre e, allo stesso tempo, scopre il corpo: lo copre per evidenti motivi, e tuttavia lo scopre perché lo caratterizza esteticamente e socialmente, parla di lui e allo stesso tempo ne rimarca gli atti e l'essenza come suo pleonasma. La concezione del corpo in Marivaux acquista anche elementi in termini di dinamicità diacronica, e tuttavia è evidente, nella simbolizzazione somatica, ma anche nella sua funzionalizzazione,

---

23 F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, ed. cit., p. 58.

un forte elemento residuale di una rappresentazione piuttosto tradizionale del corpo.

Per quanto riguarda poi il corpo così come è concepito dall'Abbé Prévost (1697–1763) in *Manon Lescaut* (1731), si individua uno scarso spazio dedicato alla descrizione fisica pura, mentre, i riferimenti alla dimensione corporea sono veicolati da una gestualità esagerata di tipo *larmoyant* che fa delle lacrime la principale e più diffusa metonimia del corpo. Occorre evidenziare d'altronde che le lacrime certamente funzionano da compromesso tra quanto è spirituale, in quanto sono una materializzazione della sofferenza, e quanto è materiale, essendo di fatto un prodotto del corpo. In Prévost, si notano una fisicità, una carnalità e un erotismo sempre stemperati da una retorica pudica che fa sì che, di fatto, il corpo risulti in qualche modo opacizzato dal mezzo della scrittura. Certamente, la gestualità dei corpi che in questo romanzo, se non viene portata all'estremo, è comunque esagerata e più che evidente, determina la potenzialità di un linguaggio somatico attraverso il quale è possibile dire cose che il linguaggio verbale non sarebbe in grado di esprimere. Tuttavia, un linguaggio basato sulla comunicazione dei corpi presuppone la necessità di interpretazione di quanto il corpo dell'altro sta dicendo, cosa questa che, da un lato, fa del corpo uno specchio semiotico, ed in questo caso l'interpretazione è corretta, mentre, d'altro lato, ne fa una maschera la quale nasconde i pensieri e le reali intenzioni del personaggio, favorendo la cattiva interpretazione del messaggio prodotto. È questo il caso di una celebre scena

analizzata da Auerbach in *Mimesis*<sup>24</sup>, laddove si vede posto sulla scena narrativa un corpo che, di fatto, risulta male interpretato. La scena è quella di una cena di riconciliazione tra Manon e il cavalier des Grieux, che sarà però interrotta dal sopravvenire dei servitori del padre del giovane che vengono per riportarlo a casa ed interrompere l'idillio parigino durante il quale il giovane ha dilapidato il proprio patrimonio: Manon versa fiumi di lacrime prima del sopraggiungere dei servitori, e queste lacrime che sono solo il sintomo dell'ennesimo tradimento da parte di Manon, vengono interpretate dal cavaliere, che si sbaglia di grosso, come apprensione amorosa.

Contemporaneo di Marivaux e dell'Abbé Prévost è Crébillon (1707-1777), i cui esiti letterari però saranno decisamente differenti: Crébillon apre le porte all'idea di quel romanzo libertino che si svilupperà nella seconda metà del Secolo passando attraverso Diderot il quale, mentre proclama “il diritto supremo dell'individuo alla felicità e al piacere contro il dispotismo della morale e della religione, prepara la strada alla giustificazione, in nome della natura, delle perversioni sessuali”<sup>25</sup>. Crébillon allora, da una lato, si inserisce nella corrente del romanzo di costumi parlando, sebbene in chiave satirica e attraverso l'espedito dello straniamento, del mondo borghese che via via va formandosi, d'altro lato però, nei suoi romanzi si riscontra un uso del corpo fortemente licenzioso e anche provocatorio. Nel *Sopha* (1742), ad esempio, a parte l'atmosfera orientaleggiante

---

24 E. Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, PBE Einaudi, 1977, vol. II, pp. 155-197.

25 M. Pratz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Sansoni editore, 1999, p. 88.

in cui si svolgono le vicende, il protagonista del racconto è Amanzei, la cui anima è stata condannata da Brahma a passare, attraverso il meccanismo della metempsicosi, di divano in divano, facendo così da testimone a svariate effusioni erotiche che si svolgono sui vari divani che, di volta in volta, Amanzei incarna. Sebbene il tipo delle vicende narrate sia inevitabilmente licenzioso, l'uso di una parola elegante e “razionale” interviene a riscattare il tono dell'opera. Il meccanismo è all'incirca quello utilizzato da Prévost in *Manon Lescaut* dove l'innalzamento del tono della narrazione è direttamente proporzionale alla caratterizzazione in senso erotico e sensuale degli incontri di Manon con il cavaliere de Grioux.

In Voltaire (1694–1778), sebbene la fisicità non si discosti ancora troppo dall'immagine codificata e si limiti ad essere lo strumento attraverso il quale è possibile illustrare una determinata verità filosofica, è possibile tuttavia reperire un'immagine del corpo già mutata in qualche aspetto. In *Micromégas* il corpo è un'entità duttile, ma geometrica, la quale, potendo mutare dimensione dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo, si fa più che altro oggetto di studio, passibile di misurazione. In *Zadig* (1747) invece, troviamo un corpo metonimico che avverte nascosta dietro ogni angolo la minaccia della castrazione e il rischio di essere spezzettato in tutti i suoi elementi costitutivi. Fin dal primo capitolo, infatti, Zadig rischia di perdere un occhio, mentre nel secondo capitolo ci si imbatte in Azora, la moglie di Zadig, che, convinta che lui sia morto, gli vuole tagliare il naso per poterlo utilizzare come cura al mal di milza di Cadore. In *Zadig*,

si trova una concezione più concreta del corpo, anche se a ben vedere risulta sempre piuttosto sublimato e le sue accezioni finalizzate a qualcosa d'altro. Ad esempio, nel capitolo sedicesimo, Voltaire critica ampiamente la medicina chimerica e fa sì che il signore Ogul venga curato dalla sua malattia non mangiando un basilisco, ma facendo dell'esercizio fisico e conducendo una vita sobria<sup>26</sup>. Sebbene la concezione del corpo si distacchi nettamente in questo punto, come in altri, dalla tradizione, il corpo di Ogul serve da dimostrazione alla tesi sostenuta ed è quindi recuperato e utilizzato in chiave meramente strumentale. In *Candide ou l'optimisme* (1759) poi, la caratterizzazione del corpo in senso fisiognomico è ripresa nella presentazione del personaggio<sup>27</sup>, ma stavolta in chiave ironica e dunque, ancora una volta, rigettando la tradizione. Se la scena degli amori di Candide e Cunegonda dietro il paravento recupera una situazione erotica tipica del romanzo galante in chiave ancora fortemente ironica, è seguita dalla presentazione di un corpo la cui fisicità risulta fortemente caratterizzata in chiave comico-grottesca. Si nota tuttavia che in *Candide* il corpo è soprattutto oggetto di sevizie, torture e malattie che favoriscono un'attenzione ancora una volta

---

26 Voltaire, *Zadig*, in Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, p. 104-105: «Cependant Zadig parla ainsi à Ogul: - Seigneur, on ne mange point mon basilic, toute sa vertu doit entrer chez vous par les pores. Je l'ai mis dans un petit outre bien enflé et couvert d'une peau fine: il faut que vous poussiez cet outre de toute votre force, et que je vous le renvoie à plusieurs reprises; et en peu des jours de régime vous verrez ce que peut mon art.[...] en huit jours il recouvra toute la force, la santé, la légèreté et la gaieté de ses plus brillantes années. -Vous avez joué au ballon et vous avez été sobre, - lui dit Zadig – apprenez qu'il n'y a point de basilic dans la nature, qu'on se porte toujours bien avec de la sobriété et de l'exercice...».

27 *Ivi*, p. 145: «Sa physionomie annonçait son âme. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide.».



metonimica al corpo e lo strumentalizzano al fine di denunciare ed evidenziare il caos, il disordine e le contraddizioni che permeano e destabilizzano la natura e la storia.

Insomma, se in Voltaire e in Montesquieu il corpo è veicolato quasi sempre da una funzione strumentale atta a dimostrare una determinata teoria del *philosophe*, in Prévost diviene oggetto di espressione di una poetica *larmoyante*, mentre è forse in Marivaux che è possibile scorgere i germi di una descrizione del corpo che avrà poi pieno sviluppo lungo tutta la seconda metà del XVIII secolo. Questo tipo di rappresentazione del corpo evidenzia la funzione semiotico-psicologica di una fisicità che, dialettizzata con il tempo, fa del corpo un organismo vitale il quale manifesta in ogni suo gesto l'interiorità dell'individuo e le passioni della sua anima.

La vera svolta nel processo di rappresentazione del corpo avverrà con Diderot (1713–1784) a proposito del quale si parlerà estesamente nei prossimi capitoli.

A far coppia con Diderot, in questa nuova concezione del corpo, troveremo Rousseau (1712–1778) grazie al quale l'esperienza interiore delle passioni dell'individuo comincia ad essere pensata come un elemento che può determinarne in qualche modo l'apparenza esteriore e non solo quella momentanea che porta testimonianza di una determinata sensazione, ma anche quella che, a lungo termine ne definisce la fisionomia. Nell'*Émile ou de l'éducation* (1762) infatti, Rousseau affermerà:

On croit que la physionomie n'est qu'un simple développement de traits déjà marqués par la Nature. Pour moi je penserois qu'outre ce développement, les traits du visage d'un homme viennent insensiblement à se former et prendre de la physionomie par l'impression fréquente et habituelle de certaines affections de l'âme. Ces affections se marquent sur le visage, rien n'est plus certain; et quand elles tournent en habitudes, elles y doivent laisser des impressions durables. Voilà comment je conçois que la physionomie annonce le caractère, et qu'on peut quelquefois juger de l'un par l'autre, sans aller chercher des explications misterieuses, qui supposent des connoissances que nous n'avons pas.<sup>28</sup>

Rousseau è il primo a riconoscere nel corpo, partendo dal proprio, la presenza di una problematica riguardante la determinazione della propria storia personale.

Il corpo quindi diviene un contenitore di significato che rivela l'identità dell'uomo senza dover prima essere inserito in griglie di senso fisiognomiche. Rousseau sarà anche il primo a porsi l'obbiettivo di dare un resoconto narrativo del condizionamento esercitato dal corpo nella formazione personale dell'individuo, partendo proprio da sé: ne le *Confessions* (1782-1789), allora, preluendo Freud, evidenzia come un'esperienza fisica, corporale, avuta in età prepuberale, possa condizionare tutta la vita futura dell'individuo, ed in particolare la sua concezione sessuale. Questo tipo di pensiero fa sì che in Rousseau, come anche in Diderot, il soggetto narrante tenda a divenire indistinguibile dal proprio corpo che non viene più utilizzato per esprimere una serie di verità filosofiche, ma piuttosto fa da tramite ad una sorta di indagine psicologica che esprime la vita somatica attraverso una sequenza di stati emotivi e di sensazioni. La coscienza di sé, infatti,

---

28 J.-J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969, p. 352.

non è raggiungibile attraverso la speculazione razionale, ma piuttosto attraverso un completo e profondo abbandono ai sensi. In Rousseau quindi è come se la razionalità abdicasse dal corpo per lasciare spazio ad un'esistenza di tipo sensoriale, e tuttavia si fa notare che, in realtà, quella che si potrebbe chiamare una *ratio sensualista* non è da intendersi come una *anti-ragione*, ma piuttosto come un'evoluzione dialettica di quel concetto di ragione che viene sempre più mediato, nel suo rapporto con il reale, dall'intervento dei sensi.

Ne *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776–1778) l'esperienza sensoriale del soggetto viene privilegiata, rispetto quella razionale, anche per rimarcare quell'opposizione esistente tra natura, positiva fonte di felicità, e civiltà, negativa limitazione al fulcro costitutivo dell'uomo. Quanto appare interessante allora, al fine di concretizzare attraverso la scrittura questa nuova idea del corpo, è la concezione del tempo, l'ente che dev'essere dialettizzato con la fisicità, al fine di renderne la naturalezza, la *chair*. Il tempo è connotato qui non tanto storicamente, cosa che presupporrebbe una concezione storico-diacronica dell'individuo, reinserendolo in qualche modo in una dimensione collettiva, ma piuttosto il tempo è connotato in modo durativo, e cioè assolutamente soggettivo. Anche lo scorrere del tempo diventa quindi un elemento personale, un fatto che trova tutto il suo sviluppo nell'interiorità del soggetto sensibile. L'evoluzione “dialettica” della ragione astratta verso quella *ratio sensualista* di cui si è parlato sopra, e quindi la tendenza a considerare lo stato pulsionale di natura come l'unico in cui l'uomo può trovare la felicità, solleva dai temi gravitanti attorno al corpo e ai sensi ogni tipo

di giudizio morale che fino a quel momento era rimasto in qualche misura a gravare sugli “oggetti del corpo” intervenendo, per esempio, con censure di tipo stilistico o con eloquenti ellissi ogni volta che la fisicità fosse divenuta troppo “fisica”.

A questo punto, allora, se è possibile sollevare il giudizio morale dai temi sensibili della fisicità, trova il suo massimo sviluppo, nel periodo della Rivoluzione, una letteratura libertina che passa prima attraverso un certo tipo di letteratura esotica in cui è protagonista una natura non corrotta dalla società e dalla civiltà, come quella del *Supplément au voyage de Bougainville* (1772) di Diderot, o quella di *Paul et Virginie* (1787) di Bernardin de Saint-Pierre.

Se Laclos (1741–1803), nel suo *Les liaisons dangereuses* (1782), inseriva un romanzo libertino di tipo epistolare in un contenitore morale per far sì che il lettore, una volta conosciuto l'aspetto perverso della natura umana, ne potesse prendere le distanze, Sade (1740–1814) e Restif de la Bretonne (1734–1806) portano alle estreme conseguenze il materialismo *philosophique*. La natura umana viene celebrata come tale, qualsiasi istituzione morale che potrebbe reprimerla o contenerla viene eliminata, mentre si fa sempre più insistente l'indugio su una rappresentazione del male che mette in evidenza i risvolti cupi e raccapriccianti di una natura senza freni. Il mondo in cui si muovono i personaggi di un romanzo come *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791) è un mondo in cui non esiste alcun tipo di giudizio etico o religioso ed anche la morale più scontata risulta completamente rovesciata. Sono infatti i carnefici, coloro che trasgrediscono, ad

essere premiati, mentre sono le vittime e coloro che sono virtuosi ad essere puniti. In questo mondo in cui imperano le pulsioni e i desideri del corpo condotti fino alle loro estreme conseguenze, il male e il disordine non possono essere dunque in alcun modo arginati proprio perché non esiste un criterio morale, non esiste alcuna autorità superiore cui fare appello.

L'attenzione dell'autore non è incentrata sulla rappresentazione dei personaggi e quindi si nota una scarsa insistenza sulla descrizione e piuttosto una forte canonizzazione che segue i dettami di una fisiognomica tradizionale la quale tende a dividere gli esseri umani in vittime e carnefici facendogliene acquisire l'aspetto.

I corpi dei personaggi sono poi spesso presentati attraverso i loro prodotti, oppure in forma metonimica, spezzettati nei brandelli somatici che sono fatti oggetto di torture e sevizie reiterate e continuate. Insomma, il mondo del romanzo sadiano ha toni cupi, le pulsioni sono erotizzate e violente a un tempo, la passione è pericolosa sia nella società altolocata descritta da Sade, che ambientata in castelli e palazzi le orge sanguinose dei suoi romanzi, sia nei bassi strati sociali descritti da Restif de la Bretonne che spesso sfrutta la possibilità di unire un comportamento licenzioso ad un'ambientazione campestre nella quale la natura pulsionale si libera da ogni condizionamento.

### III

#### IL CORPO CHE SCRIVE

##### LE ACCEZIONI DEL CORPO IN DIDEROT

*Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincent souvent elles-mêmes; et voici, à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi.*

(Diderot, *La Suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot.*)

Si è parlato della nuova rilevanza che il tema del corpo acquisisce in campo letterario, scientifico e sociale, durante il XVIII secolo in Francia. Come si è visto, i vari autori affrontano in modo differente questo tema risolvendosi a dedicare, all'interno dell'economia del testo letterario, uno spazio privilegiato alla propria concezione del corpo collocato sulla scena teatrale a mo' di pantomima; depresso sul vetrino dello scienziato e quindi osservato come un'entità scientifica; o ancora ingabbiato in una concezione fisiognomica di stampo sempre meno idealistico che

individua la corrispondenza dinamica di un microcosmo interiore con un macrocosmo esteriore di ampio significato; o altrimenti, sollevato da qualsiasi giudizio morale, lasciato totalmente e provocatoriamente libero di estrinsecare materialmente le proprie pulsioni sessuali e o aggressive, lasciando trasparire talvolta il sorriso ironico e ammiccante del *philosophe*; o ancora rappresentato dalla capacità di esperire il reale, attraverso le proprie facoltà sensoriali messe in azione da un autore-letterato cosciente della nuova potenza che vive e lavora sotto la pelle dell'essere umano. Molte altre, e complesse, sono le sfumature attraverso le quali il corpo si presenta ed è rappresentato agli occhi del lettore.

Le opere di Diderot, come un po' tutta la letteratura del XVIII secolo francese, presentano una sfumatura di genere sempre dinamica che rende non univoca la loro classificazione per genere. In particolar modo, leggendo le opere di Diderot si vede come la speculazione filosofica non si distacchi mai dal testo scientifico né da quello di ispirazione più strettamente privata, come la corrispondenza, e neppure dagli scritti più puramente letterari, eccezion fatta forse solo per il romanzo *La Religieuse*. Si vede bene come tuttavia non sia solo la speculazione filosofica a permeare ogni opera, ma ogni caratteristica peculiare ad un determinato genere sconfinava incessantemente in tutti gli altri, e quindi un dialogo prettamente filosofico come *Le Rêve de d'Alembert*, prende forma in un'atmosfera sospesa tra una realtà quotidiana e familiare e il caos delirante del sogno. È così che un'appassionata corrispondenza con l'amata, come le *Lettres à Sophie Volland*, si spoglia quasi totalmente di qualsiasi matrice idealistica aderente al

canone del dialogo amoroso per trasformarsi, tra altre cose, in una sorta di bollettino clinico degli stati fisici, di malattia in particolar modo, prima di colui che scrive, Diderot stesso, e poi di tutti coloro che sono cari a lui e a Sophie Volland. Allo stesso modo, un'opera che sta a metà tra la satira di costume e la commedia teatrale come *Le Neveu de Rameau* prende di tanto in tanto gli aspetti e del dialogo filosofico e dell'opera di finzione; e un racconto come *Mystification* acquisisce insistentemente l'aspetto di una speculazione scientifica sull'interazione tra anima e corpo. Sempre secondo questa logica quello che si potrebbe di fatto chiamare un romanzo come *Le Bijoux indiscrets*, lascia indeciso il critico sulla sua natura ora di critica moralistica, ora di romanzo libertino di ambientazione esotica, ora di satira di costumi.

È evidente che la questione sia molto più complessa di quanto non possa apparire attraverso questo breve commento, e del resto non sarà forse neppure possibile esaurirla nella sua interezza. Ci si trova infatti di fronte alla trattazione dell'opera di un autore che sempre ha privilegiato un tipo di discussione aperta, fondato sull'umile sperimentazione, la quale, se può avere un inizio, mai raggiunge una conclusione. Si tratta di un'opera fondata su un equilibrio dialettico spesso edificato sull'invenzione e sulla reiterazione di rimandi, interruzioni, divagazioni ed excursus che, se possono talvolta sembrare eccentrici, certamente sono indirizzati ad ampliare e arricchire il contenuto dell'opera, rendendo conto del carattere sfuggente e molteplice della realtà trattata, conoscibile solo attraverso un procedimento euristico fatto di digressioni e diversioni che mirano a far avanzare



il pensiero verso terre inesplorate.

Scorrendo le opere di Diderot ci si imbatte in un autore che, per dirla con le parole di Michel Delon, «n'a pas le goût du point final»<sup>29</sup>, quello stesso autore che ha costruito un'*Encyclopédie* basata su una serie di rimandi che certamente da un lato, era una garanzia contro la censura, ma che d'altro lato, non intendeva fare altro che riprodurre sul bianco della pagina la complessità mai esauribile dei risultati progressivamente acquisibili attraverso il processo della conoscenza.

Come fa notare Spitzer nella sua analisi a proposito dello stile di Diderot<sup>30</sup>, il contenuto dialettico dell'opera del *philosophe*, non solo filosofico-scientifica, ma anche romanzesca, è corroborato da uno stile franto prodotto da un costante e travagliato tentativo di inserimento della mobilità di un pensiero sempre più relativistico e dinamico nella “scientificità” del metodo sperimentale con il quale si approccia ai dati e ai soggetti rappresentati.

Con queste premesse che evidenziano la complessità e le possibilità aperte della scrittura, e soprattutto la necessità di rimettere in discussione etichette e contenuti per poterle applicare all'opera eterogenea e permeabile di Diderot, ci si addenterà per un cammino tortuoso nell'analisi delle modalità attraverso le quali il corpo via via ha preso forma e si è fatto protagonista delle opere del *philosophe*.

In un primo momento, si tratterà delle accezioni acquisite dal corpo in senso lato e su largo spettro, ovvero l'analisi verterà su quelle che potrebbero essere chiamate

---

29 Michel Delon, *Note sur la présente édition*, p. LIII, in D. Diderot, *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004.

30 Leo Spitzer, *The Style of Diderot*, in L. Spitzer, *Linguistic and Literary history. Essays on stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, pp.135-191.

“tipologie” di corpo così come si delineano attraverso l'eterogeneità dell'opera letteraria, scientifica, filosofica, estetica e privata di Diderot; mentre, sarà in un secondo momento che l'analisi attorno al tema del corpo si addentrerà nel dominio del romanzo o di quello che come tale potrebbe essere individuato.

L'indagine sul corpo condotta da Diderot si sviluppa secondo quattro direzioni fondamentali: 1) il corpo come entità materiale, analizzato nel dinamismo della sua struttura biologica e fisiologica; 2) il corpo come soggetto attivo e passivo dell'esperienza, che esperisce e rappresenta il reale attraverso i sensi in suo possesso e che, attraverso quegli stessi sensi, rappresenta e percepisce se stesso; 3) il corpo come segno ed espressione, che sviluppa e prende coscienza di un linguaggio universalmente comprensibile (quel corpo che si delinea per mezzo di una fisiognomica talvolta vagamente idealistica, talvolta estremamente innovativa e si manifesta come entità metamorfica ed eloquente attraverso le modalità della pantomima); 4) il corpo come entità erotica e sessuale sempre dissimulata eppure fortemente allusiva, che le parole di Diderot rivelano allo sguardo del lettore come una macchina desiderante, liberata nella sua funzionalità pulsionale primigenia.

L'analisi delle forme che il corpo assume in quanto entità biologica, soggetto attivo e passivo dell'esperienza e segno ed espressione, si articolerà attraverso i prossimi tre capitoli. Si rimanda al primo capitolo della parte successiva (IV) per quanto riguarda le modulazioni attraverso le quali il corpo si delinea come dispositivo erotico-pulsionale.

## 1. Il corpo, complessità dinamica misurabile.

Molte sono le opere di Diderot nelle quali il corpo prende la forma di un organismo complesso, assemblaggio di componenti molteplici che formano un'unità passibile di indagini ed esperimenti, misurabile attraverso gli strumenti dello scienziato e scomponibile in tutte le parti dalle quali è costituita. Tuttavia, l'opera che potrebbe in qualche modo essere affiancata ad uno studio medico, per la precisione e la minuzia con la quale conduce le sue indagini sul corpo, è certamente *Les Éléments de Physiologie*. La natura frammentaria ed incerta dell'opera sembra suggerire, nel suo assetto, l'andamento del pensiero umano che si muove a tastoncini e per successivi tentativi, nel processo di scoperta di una complessità stupefacente nascosta dietro le apparenze del proprio corpo<sup>31</sup>.

---

31 A proposito del carattere frammentario degli *Éléments de Physiologie* vale la pena osservare come l'aspetto e forse anche la natura archetipica dell'opera presenti la forma di note di lettura, assemblate poi in un secondo momento, al fine di essere pubblicate e dunque divulgate. Del resto, il carattere dialettico e aperto dell'indagine filosofico-scientifica di Diderot farebbe pensare a quanto, più che mai, sia stato difficile se non impossibile per l'autore trovare una conclusione ed un ordine fisso ad un'opera simile, visti la vastità e l'indubbia complessità dell'argomento, da affiancare al carattere del tutto sperimentale dei risultati raggiunti, del quale certamente Diderot era cosciente.

Si deve inoltre considerare quanto il processo compositivo di scrittura di Diderot possa aver contribuito a restituire al processo di ricostruzione filologica un'opera così discussa; lo stesso Diderot infatti, parla a Caterina II, imperatrice di Russia, del proprio metodo di composizione "par fragments" in una confidenza intitolata *Sur ma manière de travailler*: « J'ai sur mon

Bisogna invece guardare a *Le Rêve de d'Alembert* per trovare un'analisi completa, di stampo più filosofico che fisiologico, condotta attraverso un dialogo euristico a tre voci, che in realtà sembrano una sola, dagli accenti talvolta deliranti, eppure sempre forieri di verità, se non decisive, almeno innovative e “sperimentabili scientificamente”. Un dialogo, quello del *Rêve*, che riproduce l'andamento di un pensiero fatto di salti sorprendenti perché costituito sulla base delle risonanze di diverse corde vibranti: quelle delle tre voci dalle quali è composto. Sarà possibile invece, fare riferimento alle *Lettres à Sophie Volland* per trovare, attraverso il flusso magmatico della scrittura, uno scardinamento della concezione idealistica del rapporto amoroso per corrispondenza, e quindi avere un crudo quadro delle infermità patologiche, quasi mai dipendenti dalla sofferenza amorosa, dalle quali è affetto il fisico dell'amante, dell'amata, e dei loro cari, condizionato o meno dalla psiche.

Diderot immediatamente mette le cose in chiaro in materia di concezione dell'uomo e del suo corpo, ponendoli in uno stretto rapporto di interdipendenza, e

---

bureau un grand papier sur lequel je jette un mot de réclame de mes pensées, sans ordre, en tumulte, comme elles viennent. Lorsque ma tête est épuisée, je me repose; je donne le temps aux idées de repousser; c'est ce que j'ai appelé quelquefois ma recoupe, métaphore empruntée d'un de travaux de la campagne. Cela fait, je reprends ces réclames d'idées tumultueuses et décousues et je les ordonne, quelquefois en les chiffant. Quand j'en suis venu là, je dis que mon ouvrage est achevé. J'écris tout de suite, mon âme s'échauffe de reste en écrivant. S'il se présente quelque idée nouvelle dont la place soit éloignée, je la mets sur un papier séparé. Il est rare que je récrive [...] aussi reste-t-il des négligences, toutes les incorrections légères de la célérité. Si la lecture me détrompe, je déchire mon ouvrage. Si je trouve quelque chose dans les auteurs qui me convienne, je m'en sers. S'ils m'inspirent quelque nouvelle idée, je l'ajoute en marge, car, paresseux de copier, je réserve toujours de grands marges. Voilà le moment de consulter les amis, les indifférents et même les ennemis.» (Citato da M. Tourneux, *Diderot et Catherine II*, Paris, Calmann-Lévy, 1899, pp.448-450).

evidenziando la presenza di una complessità molteplice nascosta dietro l'apparenza della solida unità del corpo, quando afferma, attraverso la voce di Mlle de Lespinasse, che:

L'homme se résolvant en une infinité d'hommes atomiques qu'on renferme entre des feuilles de papier comme des œufs d'insectes qui filent leurs coques, qui restent un certain temps en chrysalides, qui percent leurs coques et qui s'échappent en papillons, une société d'hommes formée, une province entière peuplée des débris d'un seul, cela est tout à fait agréable à imaginer...<sup>32</sup>

L'essere umano e il suo corpo dunque sono un *unicum* dinamico, formato da un'infinità di “uomini atomici”, e cioè quelle molecole organiche che Buffon individuava come elementi primordiali della vita e che Diderot considera come particelle elementari di materia vivente dotate di memoria, desiderio e avversione. È interessante accennare appena al carattere irriducibile della molecola la quale sopravvive inalterata a tutte le scomposizioni del corpo prima, e della materia poi, delineandosi in un certo qual modo come l'unico elemento veramente imperituro del corpo e quindi, in un certo senso, come la materialissima e vitale entità metafisica appartenente all'essere umano<sup>33</sup>.

---

32 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 364.

33 Per quanto riguarda il carattere indipendente ed irriducibile di entità elementare della molecola organica si veda quanto Diderot afferma in *Éléments de physiologie*: «Prenez l'animal, analysez-le, ôtez-lui toutes ses modifications, l'une après l'autre, et vous le réduirez à une molécule qui aura longueur, largeur, profondeur et sensibilité. Supprimez la sensibilité, il ne vous restera que la molécule inerte.» (Diderot, *Éléments de physiologie*, texte établi, présenté et commenté par Paolo Quintili, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 123. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dalla stessa edizione.); relativamente al carattere imperituro della molecola, si vedano almeno altri due passi di *Éléments de physiologie*, p. 127: «il n'y a que la vie de la molécule ou sa sensibilité qui ne cesse point. C'est une de ses qualité

Sarà attraverso i nomi di La Caze, Bouillet, Fouquet, Barthez e specialmente Bordeu, discepoli della scuola di Montpellier, che Diderot potrà venire a conoscenza ed accrescere la cosiddetta teoria dell'“economia animale” secondo la quale le parti di cui si costituisce il corpo umano devono concertare il loro funzionamento al fine di raggiungere il benessere e la felicità. Sotto l'influsso di Bordeu, Diderot si abituerà anche a guardare a queste parti di cui è costituito l'organismo, gli organi di fatto, come fossero degli animali autonomi dotati di vita propria che concorrono, secondo le leggi dell'azione e della reazione, al benessere della macchina intera. L'uomo infatti, presa coscienza di essere un corpo, dovrà impegnarsi al fine di procurare o mantenere la propria salute ed integrità. L'idea del corpo umano che Diderot va facendosi, attraverso le molteplici letture di medicina e scienze della vita oltre ai contatti che realmente intratteneva con gli scienziati e medici del tempo<sup>34</sup>, è quindi quella di un organismo unitario costituito

---

essentielles. La mort s'arrête là.» e in *Éléments de physiologie*, p. 137: «il n'y a que la molécule qui demeure éternelle et inaltérable.»

Si consideri poi, relativamente al carattere immortale della materia sensibile, la possibilità che ipoteticamente le molecole degli amanti avrebbero di riconfigurarsi in una nuova vita, dopo la morte, proprio sulla base della sensibilità di cui sono dotate, ipotesi che Diderot avanza nella lettera del 15 ottobre 1759, indirizzata a Sophie Volland : « Ceux qui se sont aimés pendant leur vie et qui se font inhumer l'un à côté de l'autre ne sont peut être pas si fous qu'on pense. Peut être leurs cendres se pressent, se mêlent et s'unissent. Que sais je? Peut être n'ont elles pas perdu tout sentiment, toute mémoire de leur premier état. Peut être ont elles un reste de chaleur et de vie dont elles jouissent à leur manière au fond de l'urne froide qui les renferme. Nous jugeons de la vie des éléments par la vie des masses grossières. Peut-être sont-ce des choses bien diverses.» (Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, Paris, Éditions Gallimard, 1938, vol. I, p. 70).

34 Relativamente all'interesse e alla curiosità che ha sempre spinto Diderot ad interessarsi alle concezioni mediche del tempo, oltre ai numerosi corsi di medicina, chimica e biologia cui questi prese parte, si trova una testimonianza in *Éléments de physiologie*, dove Diderot con una clausola dall'aria vagamente ironica, afferma: «Pas de livres que je lise plus volontiers, que le livres de médecine, pas d'hommes dont la conversation soit plus intéressante pour moi, que

di parti autonome che agiscono in massa e sono concertate da un'unica coscienza verso il raggiungimento di un unico fine: il benessere della macchina intera.

Molteplici sono le immagini attraverso le quali Diderot restituisce l'idea di questo organismo composito che è il corpo, ma fra tutte, le più interessanti e calzanti sono probabilmente quelle dello sciame di api e del certosino lavoro del ragno che continuamente si premura di mantenere integra la propria tela.

MLLE DE LESPINASSE: [...] Imaginez une araignée au centre de sa toile. Ébranlez un fil, et vous verrez l'animal alerte accourir. Eh bien! Si les fils que l'insecte tire de ses intestins, et y rappelle quand il lui plaît, faisaient partie sensible de lui-même?...

BORDEU: Je vous entends. Vous imaginez en vous, quelque part, dans un recoin de votre tête, celui, par exemple, qu'on appelle les méninges, un ou plusieurs points où se rapportent toutes les sensations excitées sur la longueur des fils. [...] Celui qui ne connaît l'homme que sous la forme qu'il nous présente en naissant, n'en a pas la moindre idée. Sa tête, ses pieds, ses mains, tous ses membres, tous ses viscères, tous ses organes, son nez, ses yeux, ses oreilles, son cœur, ses poumons, ses intestins, ses muscles, ses os, ses nerfs, ses membranes, ne sont, à proprement parler, que les développements grossiers d'un réseau qui se forme, s'accroît, s'étend, jette une multitude de fils imperceptibles.

MLLE DE LESPINASSE: Voilà ma toile; et le point originaire de tous ces fils c'est mon araignée. [...] Où sont les fils ? où est placée l'araignée ?

BORDEU: Les fils sont partout ; il n'y a pas un point à la surface de votre corps auquel ils n'aboutissent; et l'araignée est nichée dans une partie de votre tête que je vous ai nommée, les méninges, à laquelle on ne saurait presque toucher sans frapper de torpeur toute la machine.

MLLE DE LESPINASSE: Mais si un atome fait osciller un des fils de la toile de l'araignée, alors elle prend l'alarme, elle s'inquiète, elle fuit ou elle accourt. Au centre elle est instruite de tout ce qui se passe en quelque endroit que ce soit de l'appartement immense qu'elle a tapissé.<sup>35</sup>

---

celle des médecins; mais c'est quand je me porte bien.» (Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 351.).

35 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 372.

Come si vede, attraverso questa metafora del ragno che si suppone essere coestensivo, in termini di sensibilità, rispetto alla sua tela, si sollevano diverse questioni che delineano progressivamente il corpo: da un lato si rende evidente quell'immagine di organismo formato da più “animali” tutti solerti al mantenimento del benessere fisico. Si vede poi come il corpo sia, più nel concreto, un elemento in formazione processuale, un organismo composto di parti, che risponde quindi alla tesi epigenetica della generazione, contraria alla teoria dei germi preformati<sup>36</sup>. Infine, si sottolinea la natura sensibile del corpo, il

---

36 Diderot parla delle teorie della generazione nel capitolo XXIV della seconda parte di *Éléments de physiologie*, dove espone inizialmente le quattro teorie che fino a quel momento avevano spiegato i meccanismi della generazione (ovista, animalculista, ovo-vermista e preformista) e aggiunge infine una propria teoria che appare in realtà una fusione della teoria epigenetica e di quella preformista, liberata da ogni assunto metafisico. Nonostante le teorie esposte da Diderot, il dibattito sulla generazione, nel XVIII secolo, ruotava per lo più attorno alle due teorie epigenetica e preformista, rispettivamente di origine aristotelico-galenica e presocratico-ippocratica, le quali riconoscevano due meccanismi differenti attuati nel processo di generazione dell'organismo umano. Semplificando, la teoria epigenetica a proposito della quale si discuteva nel XVIII secolo era quella iniziata da William Harvey nel XVII secolo, secondo la quale la formazione dell'essere vivente aveva origine a partire dal contatto tra le sostanze seminali fornite dai due sessi e quindi, in virtù dell'azione di determinati principi vitali di carattere naturale, attraverso una formazione progressiva e graduale dei vari organi, l'essere umano si sarebbe “formato” ex-novo e gradualmente, all'interno dell'utero femminile. Furono invece, tra altri, prima Malpighi, nel XVII secolo, e poi Spallanzani, nel XVIII secolo, a consegnare al dibattito sulla generazione del XVIII secolo, la teoria secondo la quale la vita organica non avrebbe potuto generarsi che a partire da una vita preesistente. La teoria dei germi preformati allora, basava la formazione dell'organismo sulla presenza, all'interno delle ovaie femminili, di individui miniaturizzati, chiamati “germi”, il cui sviluppo “quantitativo” sarebbe stato innescato dalla fecondazione. Come si può immaginare, un simile sistema generativo si presta a demandare all'azione creazionistica di Dio il posizionamento all'interno del corpo umano di quei prototipi miniaturizzati di organismo che sono i germi, fornendo così alla teoria delle basi metafisiche. Diderot, per parte sua, inizialmente si era basato esclusivamente su una teoria di tipo epigenetico che lo aveva condotto, sulla base delle esperienze di Needham, a sostenere anche la possibilità della costituzione di esseri viventi a partire dalla materia inerte. Dopo essere venuto a conoscenza delle tesi di Spallanzani però, Diderot modifica la propria teoria, ammette la preesistenza dei germi e tuttavia nega loro un



quale è pervaso di “fili sensibili” che rispondono tutti ad una coscienza, il ragno, posta chissà dove, forse nella testa, ma certamente immanente alla macchina del corpo.

È già stato detto dell'organismo come macchina composta nelle sue parti, tutte indirizzate al buon funzionamento del congegno del quale si vuole creare e mantenere la salute indispensabile alla felicità; Diderot infatti, in *Éléments de physiologie*, afferma che «Une longue vie tient à une organisation forte et égale. Inégalité, ou contradiction entre la force des organes, principe de mort»<sup>37</sup>.

Sebbene ogni parte del corpo si impegni a mantenere quell'organizzazione forte e costante dalla quale dipende la vita, molte possono essere le ragioni per le quali quest'organizzazione del corpo si sfalda, determinando la malattia, il cattivo funzionamento della macchina del corpo e naturalmente, l'infelicità dell'uomo. L'uomo, del resto, ha la possibilità di agire sullo stato di cattiva organizzazione del proprio organismo trasformandolo, adottando un certo comportamento piuttosto che un altro, oppure facendo uso di sostanze medicamentose che agiscono sul corpo o sulla psiche determinando un condizionamento benefico tra le due sfere e producendo quindi il benessere dell'intera macchina.

La concezione di perfettibilità dell'essere umano si sposa allora con un preciso

---

carattere preformato. Costituendo di fatto una sintesi delle due teorie epigenetica e preformista, Diderot spiega il processo di sviluppo dell'embrione a partire dai germi preesistenti i quali non devono necessariamente somigliare all'organismo intero, del quale invece prenderanno la forma attraverso un processo di sviluppo qualitativo e quantitativo elaborato nel tempo. (Per una trattazione più approfondita si veda J. Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française au XVIII siècle*, Paris, Armand Colin, 1963, cap. IV.).

<sup>37</sup> Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 129.

condizionamento reciproco tra soma e psiche il quale si basa sulla concezione del corpo come unità psicofisica dotata sì di sensi, ma anche di sensibilità e di sentimento. È del resto in questo stesso XVIII secolo che avanzano gli studi sulle malattie nervose che innescano un circolo vizioso tra un malessere fisico che veicola attraverso i nervi<sup>38</sup> le “passioni” nell'animo, e le turbe morali le quali sarebbero causa, a loro volta, delle patologie del corpo.

Quando l'organizzazione del corpo non è coesa, al fine di garantire una lunga vita, sarà «l'exercice [qui] fortifie tous les membres»<sup>39</sup> a mantenere «l'âme contente, l'esprit libre, le corps sain»<sup>40</sup>. Si trova infatti in Diderot una denuncia del carattere statico che la vita dell'uomo ha progressivamente acquisito nel corso dei secoli, e, cosa paradossale, Diderot critica aspramente e in più di un punto, lo stato del sapiente e del filosofo, forse ispirato da La Mettrie<sup>41</sup>, come nocivo ad una buona conduzione della vita. Si legge infatti in *Éléments de physiologie*:

Rien n'est plus contraire à la nature que la méditation habituelle ou l'état du savant. L'homme est né pour agir. Sa santé tient au mouvement. Le

---

38 Il condizionamento e la responsabilità dei nervi nella “trasmissione” di patologie dal corpo alla mente e viceversa è ben descritto da S.-A Tissot che, in *De la santé des gens de lettres* (1768), afferma: «Les nerfs [...] placé entre l'esprit et le corps, portent la peine des excès et des erreurs de tous les deux, et rendent à l'un les maux qui reçoivent de l'autre: c'est ainsi que, par un cercle vicieux, l'esprit nuit au corps, le corps nuit à l'esprit, et que l'un et l'autre détruisent à frais communes le système des nerfs.» (S.-A Tissot, *De la santé des gens de lettres*, Paris, Paris Éditions de la Différence, 1991, p. 67).

39 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 143.

40 Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, Paris, Gallimard, 1938, vol. II, p. 50.

41 Cfr. La Mettrie, *L'Homme-Machine*, in *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, 1987, vol. I, p. 92: « Nous n'avons pas originairement été faits pour être savants; c'est peut-être par une espèce d'abus de nos facultés organiques que nous le sommes devenus, et cela à la charge de l'État, qui nourrit une multitude de fainéants, que la vanité a décorés du nom de *Philosophes*. ».

mouvement vrai du système n'est pas de se ramener constamment de ses extrémité au centre du faisceau, mais de se porter du centre aux extrémités des filets. Tous les serviteurs ne sont pas faits pour demeurer dans l'inertie; alors les trois grandes opérations sont suspendues, la conservation, la nutrition, la propagation. L'homme de la nature est fait pour penser peu et agir beaucoup : la science, au contraire, pense beaucoup et se remue peu.<sup>42</sup>

La preoccupazione per lo stato di inattività nel quale sempre più resta fossilizzato l'essere umano, esce dalla bocca di Bordeu con l'ironia propria della satira e anticipa di qualche anno la teoria dell'evoluzione biologica di Lamarck, quando, parlando della formazione degli organi, delle parti dell'essere umano, a seconda dei bisogni e viceversa, afferma:

Nous marchons si peu, nous travaillons si peu, et nous pensons tant que je ne désespère pas que l'homme ne finisse par n'être qu'une tête.<sup>43</sup>

---

42 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., pp. 352-353; cfr. Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, ed. cit., vol. I, p. 216: «Non, ce ne sont point des indigestions, mais des ardeurs d'entrailles que je prends courbé des journées entières sur un bureau...».

43 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 370.

A proposito della trasformazione del corpo in relazione ai suoi bisogni e dell'egemonia delle parti che nel corpo di ognuno risultano più attive, su quelle che invece restano inutilizzate, e come tali risultano superflue, si veda il discorso che Mirzoza intraprende, ne *Les Bijoux indiscrets*, relativamente alla posizione dell'anima nel corpo. La favorita del sultano si propone di intraprendere un "gioco filosofico" di eliminazione di tutte quelle parti del corpo che, in ogni individuo, risulterebbero superflue perché non utilizzate o utilizzate in misura sensibilmente minore rispetto alle altre; il corpo si ridurrebbe allora alle sole parti indispensabili all'assetto individuale di ognuno, e quindi, la situazione risulterebbe pressapoco questa: «Ainsi les danseurs seraient réduits à deux pieds, ou à deux jambes tout au plus; les chanteurs à un gosier; la plupart des femmes à un bijou; les héros et les spadassins à une main armée; certains savants à un crâne sans cervelle; il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes; à un glouton, que deux mâchoires toujours en mouvement; à une coquette, que deux yeux; à un débauché, que le seul instrument de ses passions; les ignorants et les paresseux seraient réduits à rien.». (D. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, in *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, pp. 102-103).

Se l'attività fisica, come sosteneva il medico svizzero Tronchin, è una buona medicina “fisica”, atta a ripristinare l'organizzazione del corpo e quindi il suo buon funzionamento, non è di certo solo su di esso che esercita la sua azione benefica, infatti, confidando sulla stretta inscindibilità di soma e psiche, «toute sensation, toute affection étant corporelles, il s'ensuit qu'il y a une médecine physique également applicable au corps et à l'âme»<sup>44</sup>. È così che «les stimulants moraux ôtent l'appétit à toute une compagnie; la peur fait cesser le hoquet; un récit produit le dégoût, même le vomissement. Toutes les sortes de désirs agissent sur les glandes salivaires, mais surtout le désir voluptueux.»<sup>45</sup>.

Allo stesso modo, la meditazione filosofica può essere condizionata dal cattivo funzionamento del corpo, e prendere quindi toni “cupi” se il corpo sta male. Diderot confida infatti a Sophie Volland : «[...] je m'aperçois que je digère mal et que toute cette triste philosophie naît d'un estomac embarrassé»<sup>46</sup>. Altrimenti, è il carattere risollevato e disteso della scrittura a divenire segnale di un miglioramento delle condizioni fisiche del corpo: «Mais je crois que ma digestion va mieux, puisqu'à mesure que j'écris, je perds l'envie de continuer sur ce ton triste et moraliste»<sup>47</sup>.

Diderot considera la possibilità di un tale condizionamento tra psiche e soma che, a metà della lettera indirizzata a Sophie Volland, datata al 30 giugno 1769,

---

44 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 354.

45 *Ivi*, p. 125.

46 Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, ed. cit., vol. I, p. 90.

47 Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, ed. cit., vol. II, p. 67.

afferma: «Ma santé ne va pas encore très bien; mais je n'y pense pas, et c'est comme cela que je guérirai»<sup>48</sup>. Diderot quindi arriva ad affidare a un condizionamento psichico basato sull'ignorare la malattia la possibilità e il compito di guarire le patologie del corpo.

È evidente allora come Diderot abbia ormai liquidato la concezione dualistica cartesiana riconoscendo l'esistenza di una comunicazione determinante fra la psiche dell'uomo e il suo stesso corpo, ed approdando alla concezione di un'anima materiale e concreta<sup>49</sup>. Più che di un'anima, il recupero della quale da parte di Diderot è possibile solo dopo la liberazione dalla tradizionale portata ontologica che grava su di essa, sarebbe forse più appropriato parlare di una coscienza che altro non sarebbe che quell'*araignée*, quell'*insecte*, al quale rispondono i “fili sensibili” della macchina somatica. Tutto sta quindi adesso nel trovare il “luogo” in cui questa coscienza risiede, quel luogo che è il centro comune di tutte le sensazioni provate dal corpo e che registra gli stimoli provenienti dall'esterno e dall'interno del soma.

Prima di proseguire la ricerca verso il luogo in cui risiede questa coscienza, può essere utile soffermarsi su un'altra immagine attraverso la quale Bordeu-Diderot

---

48 *Ivi*, p. 215.

49 Vale la pena a questo punto segnalare una problematizzazione o almeno uno spunto di riflessione, dal momento che, partendo dall'assunto di pura coincidenza dell'uomo con il proprio corpo, quando si parla di corpo allora si delineerebbe l'uomo stesso e viceversa. Tuttavia questa questione resta in qualche modo controversa e piuttosto aperta in un Diderot che non definisce mai la questione una volta per tutte, né in modo univoco. Il lettore viene quindi lasciato in balia dei propri dubbi circa l'interpretazione di un corpo come soggetto di tutti i meccanismi consci ed inconsci, o piuttosto dell'esistenza di un soggetto del corpo, risultante finale di tali “azioni”.

propone un'ulteriore spiegazione della natura federativa di quel corpo organizzato, all'interno del quale gli organi si trovano in una relazione di interdipendenza:

BORDEU: Avez-vous quelquefois vu un essaim d'abeilles s'échapper de leur ruche ... le monde, ou la masse générale de la matière, est la grande ruche ... les avez-vous vues s'en aller former à l'extrémité de la branche d'un arbre une longue grappe de petits animaux ailés, tous accrochés les uns aux autres par les pattes ... Cette grappe est un être, un individu, un animal quelconque ... mais ces grappes devraient se ressembler toutes ... oui, s'il n'admettait qu'une seule matière homogène [...] si l'une de ces abeilles s'avise de pincer d'une façon quelconque l'abeille à laquelle s'est accrochée, que croyez-vous qu'il arrive? Dites donc. - Je n'en sais rien. - [...] celle-ci pincera la suivante; [...] il s'excitera dans toute la grappe autant de sensations qu'il y a de petits animaux; que le tout s'agitiera, se remuera, changera de situation et de forme; [...] il s'élèvera du bruit, de petits cris, et [...] celui qui n'aurait jamais vu une pareille grappe s'arranger serait tenté de la prendre pour un animal à cinq ou six cent têtes et à mille ou douze cent ailes [...] L'homme qui prendrait cette grappe pour un animal se tromperait [...] voulez-vous transformer la grappe d'abeilles en un seul et unique animal? Amollissez les pattes par lesquelles elles se tiennent, de contiguës qu'elles étaient, rendez-les continues. Entre ce nouvel état de la grappe et le précédent, il y a certainement une différence marquée; et quelle peut être cette différence, sinon qu'à présent c'est un tout, un animal un, et qu'auparavant ce n'était qu'un assemblage d'animaux... Tous nos organes...<sup>50</sup>

Attraverso la metafora delle api, si fa ancora più evidente l'esistenza di una forza centripeta all'interno del corpo e di tutti gli elementi dai quali è costituito, la quale permetterebbe di trasformare quell'assemblaggio di animali in un tutto unico. Sarebbe questo quindi l'elemento che trasforma la semplice contiguità tra gli organi del corpo in una salda continuità, e questo stesso elemento avrebbe la funzione di registrare le sensazioni esperite dal corpo e trasmesse a tutto

---

50 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 361-362.

l'organismo. Questa forza di unione di cui è impregnato il corpo, è fatta coincidere da Diderot con quella coscienza, che si materializza risiedendo in un organo: il cervello.

Il corpo, formato da fibre irritabili e percorso da nervi sensibili che, in condizioni di salute, obbediscono ai comandi del cervello, è allora lo stesso luogo in cui risiede la coscienza. Il cervello infatti è concepito da Diderot come organo materiale tra altri organi materiali e non come metafisica sede dell'anima, e viene definito come «la masse molle, d'où naissent et se répandent les nerfs ou cordes sentantes et qui est contenue dans la tête des animaux»<sup>51</sup>.

L'autorità che il cervello esercita sui nervi è necessaria ad un corretto funzionamento dell'organismo, e infatti: «Tout va bien quand le cerveau commande aux nerfs, tout va mal quand les nerfs révoltés commandent au cerveau»<sup>52</sup>, è allora che si manifestano gli squilibri delle malattie nervose.

Per comprendere più a fondo il funzionamento del cervello e quindi della coscienza, occorre fare una piccola digressione circa la natura delle fibre e dei nervi che costituiscono il corpo e che veicolano, all'interno di esso, le sensazioni, permettendo il collegamento tra idee e quindi la formazione del pensiero.

La fibra è l'entità elementare cui fa riferimento l'analisi del fisiologo e di colui che si addentra nella ricerca della natura del corpo; riprendendo l'espressione usata da Von Haller nei suoi *Elementa physiologiae corporis humani*<sup>53</sup>, Diderot afferma

---

51 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 166.

52 *Ivi*, p. 177.

53 Von Haller, *Elementa physiologiae corporis humani*, vol. I, p.2 «Fibra enim physiologo id est, quod linea geometrae».

che « en physiologie la fibre est ce que la ligne est en mathématiques»<sup>54</sup>. La fibra dunque, all'interno dell'economia del corpo, è l'elemento sensibile di cui sono costituiti gli organi, ed infatti, «la fibre est la matière du faisceau qu'on appelle organe; elle est la matière du tissu cellulaire qui lie et enveloppe l'organe.»<sup>55</sup>. Infine, proprietà della fibra è l'irritabilità, e cioè un mutamento di forma, in particolar modo una riduzione, che la interessa ogni qual volta venga toccata da un corpo estraneo.

Per quanto riguarda i nervi, invece, questi sono definiti come «extrémités sentantes [...] et exposé par leur situation à l'action des corps extérieurs»<sup>56</sup>, matrici dell'esperienza sensibile e dell'azione, raggiungono ogni parte del corpo in maniera diffusa, «ils sont toujours dans un état d'éréthisme, mais ils ne sont pas irritables; piquez-les, les muscles s'agiteront et le nerf restera immobile sous le scalpel.»<sup>57</sup>. I nervi sono l'elemento che veicola al cervello desideri singolari e fantasie bizzarre, affezioni e timori, potendo essere «les esclaves du cerveau, souvent ses ministres; quelquefois aussi ils en sont les despotes (matrice, passions violentes etc.)»<sup>58</sup>.

Un simile assetto dell'organismo umano, concepito come *faisceau de fils sensibles*, si fa ancor più interessante quando determina una stretta interdipendenza tra i processi materiali del corpo e il meccanismo impalpabile del

---

54 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 156.

55 *Ivi*, p. 159.

56 *Ivi*, p. 175.

57 *Ibidem*.

58 *Ivi*, p. 177.



pensiero. Del resto nelle *Additions à la «Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent»* si prefigura un'immagine secondo la quale le facoltà sensibili dell'uomo sarebbero la matrice di produzione delle idee più complesse ed astratte, si legge infatti:

La vue, l'odorat et le goût sont capables de mêmes progrès scientifiques. Nos sens distribués en autant d'êtres pensants, pourraient donc s'élever tous aux spéculations les plus sublimes de l'arithmétique et de l'algèbre; sonder les profondeurs de l'analyse; se proposer entre eux les problèmes les plus compliqués sur la nature des équations et les résoudre comme s'ils étaient des Diophantes.<sup>59</sup>

Durante il dialogo che fa da introduzione al *Rêve de d'Alembert*, Diderot spiega a d'Alembert il meccanismo secondo il quale la propagazione delle sensazioni che accarezzano o feriscono qualche punto delle zampe dell'*araignée* può determinare lo sviluppo delle idee e la formazione del pensiero, utilizzando una figura che ritornerà spesso nell'immaginario del *Philosophe*. I nervi diventano quindi delle *cordes vibrantes sensibles* e le impressioni ricevute dall'esperienza del reale risuonano nel corpo dell'uomo che, facendosi strumento musicale, suggerisce un facile paragone con il *clavecin oculaire*<sup>60</sup> del gesuita -Castel:

La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui

---

59 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, in Diderot, *Œuvres philosophiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2010, p. 247.

60 Per quanto riguarda una spiegazione del funzionamento del *clavecin oculaire* di Père Castel si rimanda al capitolo II, *infra*. p. 5.

convient. Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité. Cet instrument a des sauts étonnants; et une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible. Si le phénomène s'observe entre des cordes sonores, inertes et séparées, comment n'aurait-il pas lieu entre des points vivants et liés; entre des fibres continues et sensibles?<sup>61</sup>

Si vede bene allora come il pensiero derivi direttamente da un'esperienza sensibile a far da tramite alla quale i sensi altro non sono che i tasti di quel clavicembalo che, “pizzicati” dalla natura, producono una sinfonia articolata da continue risonanze, facendo sì che l'essere umano e il suo corpo possano essere definiti come « des instruments doués de sensibilité et de mémoire »<sup>62</sup>. Il corpo dell'uomo allora, secondo una simile concezione, diviene il soggetto e contemporaneamente l'oggetto dell'esperienza, il musicista e lo strumento; detiene la coscienza della sensazione ricevuta ed esperita, il suono prodotto, e la può combinare ad altre, grazie alla *faculté organique* della memoria.

Attraverso la memoria e i processi che avvengono internamente al corpo, in modo non direttamente dipendente dalla volontà, Diderot apre la dimensione dell'inconscio che presuppone la presenza di sensazioni, contenuti e stimoli i quali resterebbero impressi nella mente dell'uomo, nella memoria, a sua insaputa, e quindi afferma:

---

61 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 351.

62 *Ivi*, p. 352.

Je suis porté à croire, que tout ce que nous avons vu, connu, entendu, aperçu, jusqu'aux arbres d'une longue forêt, que dis-je, jusqu'à la disposition des branches, à la forme des feuilles, et à la variété des couleurs, des verts et des lumières; jusqu'à l'aspect des grains de sable du rivage de la mer, aux inégalités de la surface des flots, soit agités par un souffle léger, soit écumeux et soulevés par les vents de la tempête, jusqu'à la multitude des voix humaines, des cris des animaux et des bruits physiques, à la mélodie et à l'harmonie de tous les airs, de toutes les pièces de musique, de tous les concerts, que nous avons entendus, tout cela existe en nous à notre insu.<sup>63</sup>

Diderot, nella *Lettre sur les sourd et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, offre anche un altro spunto di riflessione a proposito del carattere inconscio di alcuni contenuti sensibili, fornendo anche una nuova immagine particolarmente felice del corpo umano concepito come *une horloge ambulante* all'interno del quale il cuore fungerebbe da ingranaggio principale.

Ebbene, all'interno di questo corpo alcune sensazioni, stimoli e contenuti del pensiero sono sempre presenti simultaneamente ad altri come un brusio di fondo in sordina, andando a costituire una sorta di accompagnamento difficile da ascoltare a causa di quella melodia che volta volta, le corde dei sensi, “pizzicate”, produrrebbero. Perché sia possibile all'anima-coscienza ascoltare il brusio di fondo allora, è necessario o che la melodia cessi, o che i toni dell'accompagnamento si alzino, e quindi:

Imaginez dans la tête un timbre garni de petits marteaux d'où partent une multitude infinie des fils qui se terminent à tous les points de la boîte. Élevez

---

63 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 295.

sur ce timbre une de ces petites figures dont nous ornons le haut des nos pendules ; qu'elle ait l'oreille penchée, comme un musicien qui écouterait si son instrument est bien accordé. Cette petite figure sera l'âme. Si plusieurs des petits cordons sont tirés dans le même instant, le timbre sera frappé de plusieurs coups, et la petite figure entendra plusieurs sons à la fois. Supposez qu'entre ces cordons, il y en ait certains qui soient toujours tirés; comme nous ne nous sommes assurés du bruit qui se fait le jour à Paris que par le silence de la nuit, il y aura en nous des sensations qui nous échapperont souvent par leur continuité.<sup>64</sup>

La memoria, proprietà del cervello, incide nell'essere umano, a sua insaputa, una serie di sensazioni incatenate fra loro che restano silenziose, o meglio non percepite, e che possono essere risvegliate e portate a coscienza proprio seguendo lo stesso procedimento secondo il quale sono state percepite. Quasi anticipando il concetto di memoria involontaria di Proust, allora, dovranno intervenire segni, oggetti e sensazioni a risvegliare quelle percezioni assopite nella dimensione dell'inconscio. La spiegazione che Diderot fornisce del meccanismo della memoria, appare ancora una volta colorita da immagini che lasciano al lettore l'impressione del carattere esperibile e quindi scientifico, degli assunti ai quali il *Philosophe* approda:

Pour expliquer le mécanisme de la mémoire, il faut regarder la substance molle du cerveau comme une masse d'une cire sensible et vivante, mais susceptible de toutes sortes de formes, n'en perdant aucune de celles qu'elle a reçues, et en recevant, sans cesse, de nouvelles qu'elle garde. Voilà le livre. Mais où est le lecteur? Le lecteur c'est le livre même. Car ce livre est sentant, vivant, parlant ou communiquant par des sons, par des traits, l'ordre de ses sensations; et comment se lit-il lui-même? En sentant ce qu'il est et en

---

64 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, ed. cit., pp. 220-221.

le manifestant par des sons.<sup>65</sup>

Ed ecco che, attraverso l'immagine del libro lettore di se stesso, Diderot rimarca ancora una volta il carattere di materia vivente del cervello, centro propagatore del senso, ampliando la risposta che già in qualche modo aveva dato a d'Alembert circa la natura inscindibile del pensiero e di un corpo che prende sempre più la forma di materia pensante.

\*\*\*

Per terminare il discorso sul corpo biologico, che, in tutte le sue forme si presenta come un concreto organismo in perpetuo mutamento verso una serie di perfezionamenti progressivi, costituito di fibre, organi, muscoli, nervi, membrane, viscere, ossa, orecchie, nasi e occhi, bisognerà fare una rapida considerazione relativa ai suoi organi genitali, a quel determinato ordito che il fascio di fili intesse, attraverso le sue successive rivoluzioni, determinando il sesso dell'organismo.

Nonostante il secolo dei Lumi si impegni a rinnovare il pensiero e a mostrare il reale deviando da un punto di vista che si potrebbe dire “tradizionale”, la questione del rapporto tra i sessi e quindi della differenza di genere resta inevitabilmente condizionata in qualche misura da un'ormai secolare mentalità “virocentrica”. Questa visione del mondo e del corpo in particolar modo,

---

65 *Ivi*, p. 297.

attraverso lenti maschili, si potrebbe ascrivere da un lato, al fatto che tutto quello che riguardava l'assetto anatomico e biologico del corpo era stato, per secoli, sperimentato apertamente sull'essere umano di sesso maschile, e d'altro lato, una determinata mentalità, alimentata specialmente da un'esigenza di controllo sociale, aveva sempre delineato il sesso femminile come inferiore rispetto a quello maschile, basandosi proprio su una costituzione ed un'organizzazione somatica più debole.

Adesso, l'atteggiamento di Diderot attorno alla questione, sembra essere guidato da una spiccata e sincera curiosità nei confronti delle differenze e delle corrispondenze che intercorrono nella costituzione dell'organismo dei due sessi; oltre a questo, il fatto che Diderot pronosticasse la creazione di una “*gineclopedia*”, al fine di costruire un quadro completo della condizione femminile, determinata da fattori biologici e condizionamenti sociali, farebbe pensare ad un atteggiamento scevro da qualsiasi volontà di determinare l'inferiorità o la superiorità di un sesso rispetto all'altro. Tuttavia, indubbiamente restano alcuni condizionamenti a velare in qualche misura l'immagine del corpo femminile il quale si definisce grossomodo, attraverso la trattazione di Diderot, come quello che si potrebbe definire un “calco in negativo” del corpo dell'uomo<sup>66</sup>. Se infatti inizialmente si dice che «l'homme n'est peut être que le monstre de la

---

66 L'unico vero elemento di originalità nell'assetto anatomico femminile è rappresentato dalla *matrice* e dal suo potere di condizionamento sulla vita fisica e psichica della donna; le argomentazioni relative a questa peculiarità sono avanzate nelle opere a maggiore caratterizzazione “scientifica” come in *Éléments de physiologie*.

femme, ou la femme le monstre de l'homme»<sup>67</sup>, salvo per qualche sporadica osservazione che testimonia certamente l'assenza di una volontaria discriminazione di un genere rispetto all'altro, di fatto, la maggior parte delle volte è *la femme* che risulta essere *le monstre de l'homme*<sup>68</sup>.

Le ovaie sono infatti descritte come «les testicules de la femme»<sup>69</sup>, il clitoride come « un organe semblable au pénis de l'homme»<sup>70</sup>, infine, la rappresentazione del corpo femminile che Diderot affida alla voce di Bordeu, potrebbe apparire di fatto come un processo di rivisitazione del corpo dell'uomo, senza perdere per questo l'afflato della novità di un'indagine che si attiene nelle sue considerazioni ad elementi costantemente dedotti e riconducibili all'esperienza:

Cette idée [della determinazione in negativo dell'uomo in relazione alla donna e viceversa] vous [Mlle de l'Espinasse] serait venue bien plus vite encore, si vous eussiez su que la femme a toutes les parties de l'homme, et que la seule différence qu'il y ait est celle d'une bourse pendante en dehors, ou d'une bourse retournée en dedans; qu'un fœtus femelle ressemble, à s'y tromper, à un fœtus mâle; que la partie qui occasionne l'erreur s'affaisse dans le fœtus femelle à mesure que la bourse intérieure s'étend; qu'elle ne s'oblitére jamais au point de perdre sa première forme; qu'elle garde cette forme en petit; qu'elle est susceptible des mêmes mouvements; qu'elle est aussi le mobile de la volupté; qu'elle a son gland, son prépuce, et qu'on remarque à son extrémité un point qui paraîtrait avoir été l'orifice d'un canal urinaire qui s'est fermé; qu'il y a dans l'homme, depuis l'anus jusqu'au

---

67 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 379.

68 L'analogia "mostruosa" sulla base della quale si definiscono l'uomo e la donna si basa certamente su quella concezione materialistico-vitalista secondo la quale la natura sarebbe una totalità nella quale si produce un mutamento perpetuo; portando all'estremo questa concezione Diderot, nel *Rêve* arriva a pensare all'accoppiamento come ad una sorta di mescolanza, teorica e pratica, tra i due sessi.

69 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 232.

70 *Ivi* p. 234.

scrotum, intervalle qu'on appelle le périnée, et du scrotum jusqu'à l'extrémité de la verge, une couture qui semble être la reprise d'une vulve faufilée; que les femmes qui ont le clitoris excessif ont de la barbe; que les eunuques n'en ont point, que leurs cuisses se fortifient, que leurs hanches s'évasent, que leurs genoux s'arrondissent, et qu'en perdant l'organisation caractéristique d'un sexe, ils semblent s'en retourner à la conformation caractéristique de l'autre. [...]<sup>71</sup>

---

71 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 378.



## 2. Il corpo, soggetto attivo e passivo dell'esperienza sensibile.

Attraverso tutto il XVIII secolo, si sviluppa quella concezione secondo la quale il corpo sarebbe un'entità dotata principalmente di una sensibilità attraverso la quale istituire un rapporto con la realtà circostante, da conoscere, misurare, catalogare e quindi esperire. Quest'idea di una conoscenza della realtà esteriore ed anche interiore all'uomo a partire dal canale sensoriale, come è noto, prende le sue mosse, alla fine del secolo precedente, dalle teorie che Locke espone ed argomenta nell'*Essay on the human understanding*, laddove si restituisce al corpo quella centralità nel processo costitutivo dell'identità dell'uomo, che così a lungo era stata negata. Disconoscendo l'esistenza delle idee innate, e sviluppando l'importanza dell'intelletto, si affida a questo stesso corpo, del quale protagoniste indiscusse sono le facoltà sensoriali, una grande responsabilità, rendendolo il punto di partenza del processo di conoscenza del reale. Diderot per parte sua, è certamente intriso dalla linfa di questa nuova concezione che considera i sensi e il corpo come elemento centrale, fino a farne la marca dell'identità dell'essere umano.

Dal momento che la natura del corpo per Diderot è quella di un *faisceau de fils sensibles*, è veramente difficile enumerare in modo definitivo quelle che sono le

opere nelle quali il corpo appare più distintamente come il soggetto dell'esperienza, attivo o passivo che sia, e questo perché se ne possono reperire esempi sparsi un po' in tutta l'opera di Diderot.

Se certamente sarà necessario non distaccarsi ancora dagli *Éléments de physiologie*, dove si esplica l'effettivo funzionamento fisiologico del sistema sensoriale del corpo, non è qui che si troverà la parte più profonda ed attenta della riflessione sulla sensibilità. Bisognerà dirigersi verso opere come la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ce qui voient* o la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* che si costruiscono, come un resoconto sperimentale, su divagazioni, digressioni e approfondimenti, permessi dal genere dialogico della lettera, rappresentando ancora una volta, attraverso le parole, quel processo di indagine fatto di prove ed errori, attraverso il quale si arriva ad una verità sempre aperta circa il funzionamento delle facoltà sensoriali e la relatività di pensiero e di percezione del reale<sup>72</sup>.

In un primo momento, si potrebbe dire che l'attenzione che Diderot pone al processo di percezione sensoriale nella *Lettre sur les aveugles à l'usage de ce qui voient*, così come nella *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ce qui entendent et qui parlent*, si basa su quell'indagine del funzionamento di organismi sensoriali

---

72 Se da un lato lo strumento dialogico si può delineare come prezioso dispositivo di un processo di dimostrazione di una tesi (dialogo epidittico) oppure di un'evoluzione dialettico-conoscitiva (dialogo euristico), nella *Lettre sur les aveugles* e nella *Lettre sur les sourds et muets* il genere dialogico mira a riprodurre più da vicino quel tipo di analisi analitico-sintetica tipica del metodo scientifico, per cui l'oggetto di studio scomposto nelle sue parti attraverso esempi sempre più specifici, viene alla fine ricomposto in un nuovo assunto seppur sempre mobile e aperto a nuove indagini.

“mostruosi” che mirerebbe a rendere conto e spiegare per contrapposizione, ma non solo, il funzionamento degli strumenti sensoriali la cui organizzazione è “normale”. In realtà infatti, appare fin da subito evidente quanto l'osservazione della “mostruosità”, della deviazione dalla regola di coloro che non sono in possesso di tutti i sensi, in accordo con un espediente che si potrebbe dire di straniamento, sia riconducibile ad una normalità che entra nell'ordine dei possibili della molteplicità di una natura che sempre crea squilibri e sempre ne trova compensazioni. Il cieco, il sordo o il muto quindi, non vengono trattati come cavie da laboratorio, ma piuttosto come interlocutori con i quali intrattenere un dialogo che, interrogando la loro diversità, riesce a fornire risposte sempre nuove circa l'organizzazione fisiologica di coloro che, in possesso di tutte le facoltà sensoriali, pongono gli interrogativi. Diderot stesso parlando dei corsi di matematica e ottica che Saunderson, matematico cieco dalla nascita, teneva presso l'Università di Cambridge, getta luce sulla questione della possibilità di una migliore comprensione della “normalità” attraverso la “diversità”. Gli studenti di Saunderson, assistendo alle sue lezioni di ottica, avevano infatti la possibilità di sperimentare una data realtà da punti di vista molteplici, in particolare potevano vedere il reale attraverso le mani di un cieco, e contemporaneamente attraverso i propri occhi:

En effet Saunderson parlait à ses élèves comme s'ils eussent été privé de la vue; mais un aveugle qui s'exprime clairement pour des aveugles, doit

gagner beaucoup avec des gens qui voient; ils ont un télescope de plus.<sup>73</sup>

Saunderson infatti, nel corso delle sue lezioni, avrebbe usato quelle *expressions heureuses* relative ad una facoltà sensoriale, evocandone metaforicamente un'altra, offrendo ai suoi allievi, in possesso di tutte le facoltà sensoriali, una doppia chiarezza nonché ricchezza di significato circa gli oggetti di indagine.

Si vede bene allora come l'esperienza sensibile del reale, nell'immaginario ideologico di Diderot, raggiunge una portata così globale ed incisiva da divenire in un certo senso il termine di uguaglianza e di discriminazione che determina, non solo le relazioni fra gli esseri umani, che baserebbero sui sensi le interrelazioni più o meno verbali, ma anche la lente attraverso la quale interpretare e comprendere qualsiasi altro tipo di reale.

Se quindi il possesso e l'esercizio dei sensi è quanto eguaglia o differenzia gli uomini, il *philosophe* arriverà ad esplicitare, in *Éléments de Physiologie*, la coincidenza tra il momento dell'esperienza sensoriale ed il manifestarsi della vita del corpo e quindi dell'uomo:

Sentir c'est vivre.<sup>74</sup>

Dai sensi infatti non solo dipendono la percezione e l'idea che l'uomo si costruisce della realtà circostante, ma, il diverso e soggettivo funzionamento e quindi

---

73 D. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ce qui voit*, in *Œuvres philosophiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2010, p. 153.

74 D. Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p.271.

utilizzo dei sensi, da una lato, determinerebbe le idee morali, i bisogni e i desideri, il processo immaginativo, le strutture del pensiero conscio ed inconscio dell'uomo, mentre dall'altro, sarebbe responsabile dell'assetto fisico e materiale dell'organismo il quale effettua mutamenti e variazioni a seconda degli stimoli ricevuti dall'esterno.

La sensibilità dell'essere umano allora, dipende strettamente dal suo assetto fisico, dal funzionamento buono o cattivo del suo organismo, da una buona o cattiva organizzazione della macchina intera, dal perfetto accordo delle varie corde diramate lungo tutto lo strumento somatico che si fa, alla loro attivazione, un fascio sensibile.

Come si è visto, i sensi giacenti in una matrice concreta e corporea, e cioè in quelle estremità sensibili costituite dai nervi, si fanno da tramite fra il mondo esterno e la coscienza dell'individuo, permettendo così, attraverso la percezione del reale, la formazione di un pensiero tanto diverso e variabile in relazione al grado e al tipo di impressione sensibile ricevuta. Le sensazioni allora si differenzierebbero a seconda del “luogo” del corpo che si attiva per recepire e motivare l'impressione sensoriale del mondo esteriore.

Così, se i recettori del tatto sono distribuiti in maniera più o meno diffusa in ogni parte del nostro corpo, anche se sono più sviluppati sulle dita della mano, i recettori degli altri quattro sensi appaiono più localizzati in aree specifiche. Si vede allora come «si l'impression se fait sur les papilles de la langue, la sensation

est le goût»<sup>75</sup>, mentre «l'odorat s'opère au moyen d'une membrane pulpeuse, molle, vasculaire, papillaire, poreuse, qui tapisse le cavité interne des narines»<sup>76</sup>, quando invece «les rayons sonores se rassemblent dans le méat auditif, ils trouvent au fond de ce conduit la membrane concave du tympan, cette membrane oscille, son oscillation met en mouvement les petits os, le marteau, l'enclume, l'étrier»<sup>77</sup> si produce una sensazione uditiva. Infine, a determinare la percezione visiva è la penetrazione dell'occhio da parte dei raggi luminosi i quali «traversent la cornée, se réfractent; passent dans l'humeur aqueuse, convergent, mais un peu moins; deviennent presque parallèles, tombent sur le cristallin; convergent beaucoup; au sortir du cristallin, continuent de converger dans l'humeur vitrée [...] atteignent la rétine, où l'image se peint; mais renversée, parce que les rayons des extrémités de l'objet sont croisées»<sup>78</sup>.

La natura federativa ed organizzata del corpo è quanto garantisce che ogni percezione sensibile si espanda dal recettore sensoriale che l'ha captata, all'interezza della tela nervosa del corpo, determinando il concorso di tutto il fascio sensibile alla formazione del pensiero e dell'idea suscitata da quella data sensazione preventivamente rielaborata dal prezioso intervento del cervello.

Sarà interessante a questo punto osservare le modalità attraverso le quali il processo di percezione sensoriale del reale va snodandosi. Inizialmente, Diderot sembra suggerire il momento della percezione come un processo che si potrebbe

---

75 *Ivi*, p. 274.

76 *Ivi*, p. 275.

77 *Ivi*, p. 276.

78 *Ivi*, p. 279.

dire “esclusivistico”, per cui l'uomo «n'est qu'un œil quand il voit, ou plutôt qu'il regarde, qu'un nez quand il flaire, qu'une petite portion du doigt quand il touche»<sup>79</sup>. Eppure, nella *Lettre sur les sourds et muets*, la visione attraverso la quale il momento percettivo di un corpo si dispiega, sembra suggerire la necessità, e l'effettiva azione di una molteplicità di sensazioni che si attivano per conoscere una determinata realtà. Partendo dalla descrizione verbale attraverso la quale l'essere umano “spiega” l'impressione sensibile ricevuta da un corpo, il quale sarebbe definito come «*une substance étendue, impénétrable, figurée, colorée et mobile*»<sup>80</sup>, Diderot giunge a descrivere il processo naturale di percezione della realtà da parte del corpo seguendo l'ordine di attivazione dei dispositivi sensoriali:

Si on voulait ranger dans la même définition les termes, suivant l'ordre naturel, on dirait, *colorée, figurée, étendue, impénétrable, mobile, substance*. C'est dans cet ordre que les différentes qualités des portions de la matière affecteraient, ce me semble, un homme qui verrait un corps pour la première fois. L'œil serait frappé d'abord de la figure, de la couleur, et de l'étendue; le toucher s'approchant ensuite du corps, en découvrirait l'impénétrabilité; et la vue et le toucher s'assureraient de la mobilité.<sup>81</sup>

Nella percezione di una realtà sensibile sono quindi la vista e il tatto, in questo ordine, i sensi privilegiati. Anche se i sensi che vengono chiamati in causa in questo luogo sono solo due, si vede già come si metta in atto un progressivo allontanamento dall'iniziale esecuzione esclusiva dell'esperienza sensoriale.

---

79 *Ivi*, p. 146.

80 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, ed. cit., p. 204 (il corsivo è nel testo originale).

81 *Ibidem* (il corsivo è nel testo originale).

Se quindi l'occhio e la vista di primo acchito approciano la realtà, la conoscenza di quel dato sensibile necessiterà di un accertamento attraverso l'intervento della sensazione tattile, pena la cattiva comprensione del reale, se non addirittura il suo completo fraintendimento. Diderot mette in guardia a proposito del carattere fuorviante della vista già in *Éléments de physiologie*, dove afferma :«Combien l'organe de l'œil serait trompeur, si son jugement n'était pas sans cesse rectifié par le toucher»<sup>82</sup>. Già attraverso questa prima affermazione, si può intravedere da lontano come Diderot, seppur rigettando fondamenti ed approdi a sistemi di carattere metafisico ed idealistico, si inserisca in qualche misura nel filone della gerarchizzazione sensoriale o, per dirla con le sue parole, dell' *anatomie métaphysique*<sup>83</sup>, inaugurato da Buffon nell'*Histoire naturelle de l'homme*<sup>84</sup>, fino ad arrivare a Condillac che nel 1754 costruirà, nel *Traité des sensations*, la statua che prende vita attraverso un risveglio progressivo dei sensi<sup>85</sup>.

Diderot allora esprime il suo proposito di voler «décomposer [...] un homme, et

---

82 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 282.

83 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, ed. cit., p. 206.

84 Si vedano infatti gli interrogativi ai quali Buffon si propone di trovare una risposta in *Histoire Naturelle de l'homme*: «J'imagine donc un homme tel qu'on peut croire qu'était le premier homme au moment de la création, c'est à dire, un homme dont le corps et les organes seraient parfaitement formés, mais qui s'éveillerait tout neuf pour lui-même et pour tout ce qui l'entourne. Quels seraient ses premiers mouvements, ses premières sensations, ses premiers jugements? Si cet homme voulait nous faire l'histoire des ses premières pensées, qu'aurait-il à nous dire?». (Buffon, *Histoire Naturelle*, ed. cit., p. 302).

85 Può essere curioso ricordare che questa “finzione” filosofica attuata nel *Traité des sensations*, è stata considerata come un plagio della *Lettre sur les sourds et muets* di Diderot, accuse dalle quali Condillac si difenderà, alla fine del proprio trattato, nella *Réponse à un reproche qui m'a été fait sur le projet executé dans le Traité des Sensations*, affermando: «si nous avons eu à peu près le même objet, nous ne nous sommes pas rencontrés dans les observations que nous en avons faites». (Condillac, *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984, p. 278.).



de considérer ce qu'il tient de chacun de sens qu'il possède»<sup>86</sup>, e spiega i risultati raggiunti attraverso questa analisi, proponendo una classificazione delle facoltà sensoriali dell'uomo così costituita:

[...] l'œil était le plus superficiel, l'oreille les plus orgueilleux, l'odorat le plus voluptueux, le goût le plus superstitieux et le plus inconstant, le toucher le plus profonde et le plus philosophe.<sup>87</sup>

Ancora una volta quindi è il tatto ad avere la meglio sugli altri sensi, e del resto, è proprio attraverso il tatto che un cieco di nascita come Saunderson può creare un sistema di calcolo complesso, o che il cieco di Puiseaux può sperimentare il reale. Se coloro che vedono sono abituati a privilegiare il senso della vista e si affidano quasi esclusivamente a questo nell'intraprendere una relazione diretta ed immediata con il reale, il cieco sarebbe la prova del carattere non indispensabile e relativo di questa facoltà, dal momento che, riportando ogni esperienza del reale all'«extrémité de ses doigts»<sup>88</sup>, riesce ad avere una conoscenza diversa certo e altrettanto soddisfacente delle entità esperibili. Il caso esemplare dell'ottimo funzionamento del tatto per portata ed incisività è certamente quello di Saunderson, del quale Diderot parla in questi termini:

Saunderson voyait donc par la peau; cette enveloppe était donc en lui d'une sensibilité si exquise, qu'on peut assurer qu'avec un peu d'habitude, il serait

---

86 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, ed. cit., p. 206.

87 *Ibidem*.

88 Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ce qui voient*, ed. cit., p. 142.

parvenu à reconnaître un de ses amis, dont un dessinateur lui aurait tracé le portrait sur la main, et qu'il aurait prononcé sur la succession des sensations excitées par le crayon; c'est M. un tel.<sup>89</sup>

La sensibilità tattile quindi potrebbe spingersi ad un tale perfezionamento da poter supplire quasi totalmente la facoltà della vista assieme alle sue implicazioni; quello che si si pronostica nel passo appena citato, e che si ritroverà in altri luoghi della lettera, è infatti addirittura la possibilità di realizzare un tipo di “pittura per i ciechi”<sup>90</sup>.

A questo punto, per non cadere in errori di fraintendimento, occorre forse soffermarsi a specificare meglio una questione: l'esaltazione che Diderot compie della facoltà sensoriale affidabile e profonda del tatto, in relazione alla facoltà ingannatrice e superficiale della vista ed una possibilità di intercambiabilità seppur non equivalente tra di esse, prende le distanze da quella analogia che Descartes aveva sancito esistere tra vista e tatto, all'interno della *Dioptrique* (1637). Se il cieco può “vedere” attraverso la propria pelle, lo fa perché reinterpreta una realtà e una tipologia di indagine, sulla base degli strumenti sensoriali che possiede o che in lui sono maggiormente sviluppati. Quello che

---

89 *Ivi*, p. 158.

90 Relativamente alla possibilità della creazione di una pittura per ciechi si veda anche quanto dice Mlle Mélanie de Salignac, cieca quasi dalla nascita, nelle *Additions à la «Lettre sur les aveugles»* : «Si vous aviez tracé sur ma main avec un stylet un nez, une bouche, un homme, une femme, un arbre, certainement je ne m'y tromperais pas, je ne désespérerais pas même, si le trait était exact, de reconnaître la personne dont vous m'auriez fait l'image; ma main deviendrait pour moi un miroir sensible; mais grande est la différence de sensibilité entre cette toile et l'organe de la vue [...], si la peau de ma main égalait la délicatesse des vos yeux, je verrais par ma main comme vous voyez par vos yeux [...]» (D. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, ed. cit., pp. 197-198).

Diderot tenta di rendere evidente infatti è il carattere relativistico della conoscenza di una realtà che, già di per sé molteplice ed in continuo divenire, accresce il ventaglio delle proprie articolazioni se osservata attraverso una lente sempre diversa, quella dei sensi, ed interpretata attraverso il linguaggio che ad ognuno è proprio. La concezione analogica delle facoltà sensoriali proposta da Descartes si iscriverebbe invece sotto il segno di una comprensione univoca del reale, per mezzo di categorie e schemi ideologici astratti e fissi.

La disamina condotta da Diderot, sull'utilizzo dei sensi e sul rapporto che li lega ed intercorre tra di essi, conduce alla comprensione di una relatività di conoscenza del reale che scopre e reinterpreta la realtà sensibile filtrandola attraverso un canale privilegiato. Non necessariamente si deve trattare di un caso limite, come quello di chi è cieco o sordomuto dalla nascita, ma anche la propensione soggettiva all'utilizzo di un senso piuttosto che un altro, determinerebbe una diversa interpretazione del reale, infatti:

Je dirais que chacun ayant ses yeux, chacun voit et raconte diversement. [...] Chaque idée en réveille d'autres, et [...] selon son tour de tête ou son caractère, on s'en tient aux idées qui représentent le fait rigoureusement, ou l'on y introduit les idées réveillées [...] <sup>91</sup>.

È plausibile che una tale concezione relativistica della conoscibilità, o meglio della non conoscibilità di un reale multiforme, possa far sì che talvolta Diderot approdi a conclusioni scettiche che seppur si oppongono alle tesi di Berkeley circa

---

91 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 401.

un'effettiva esistenza della realtà esperibile, pongono comunque dubbi sull'effettiva possibilità di esperire proficuamente il reale con l'obiettivo di raggiungere un tipo di conoscenza non univoca, ma almeno completa. Occorre comunque sottolineare il carattere sporadico dell'approdo allo scetticismo conoscitivo che è sempre nuovamente contrastato dalla proclamazione del carattere universale della sensibilità, in qualunque forma essa si presenti<sup>92</sup>, e dall'universalità di funzionamento del pensiero<sup>93</sup>.

È quindi una diversa interpretazione della realtà quella che interessa coloro che sono privati di uno o più sensi, un'interpretazione che permette l'approdo ad una conoscenza poggiante su immagini ed assunti differenti, ma che alla fine raggiunge con le dovute inflessioni, conclusioni molto vicine a quelle alle quali approdano coloro che posseggono tutte le facoltà sensoriali. Si vede bene per esempio, come il cieco reinterpreti la “macchina riflettente” dello specchio, reinserendolo nel proprio universo di conoscenza sensoriale, descrivendolo quindi come «une machine [...] qui met les choses en relief, loin d'elles-mêmes, si elles

---

92 Si veda infatti quanto Diderot afferma in *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 354: «DIDEROT: Un animal étant un instrument sensible parfaitement semblable à un autre, doué de la même conformation, monté des mêmes cordes, pincé de la même manière par la joie, par la douleur, par la faim, par la soif, par la colique, par l'admiration, par l'effroi, il est impossible qu'au pôle et sous la ligne il rende des sons différents. Aussi trouverez-vous les interjections à peu près les mêmes dans toutes les langues mortes ou vivantes.»

93 Si veda a proposito del carattere universale del pensiero la conversazione tra Mlle de Salignac e Diderot in *Additions à la «Lettre sur les aveugles»* : «Je lui disais un jour: «Mademoiselle, figurez-vous un cube. - Je le vois. - Imaginez au centre du cube un point. - C'est fait. - De ce point tirez de lignes droites aux angles; eh bien, vous aurez divisé le cube. - En six pyramides égales. Ajouta-t-elle d'elle même, ayant chacune les mêmes faces, la base du cube et la moitié de sa hauteur. - Cela est vrai; mais où voyez-vous cela? - Dans ma tête comme vous.» (D. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, ed. cit., p. 196).

se trouvent placées convenablement par rapport à elle. C'est comme ma main qu'il ne faut pas que je pose à côté d'un objet pour le sentir»<sup>94</sup>. Un altro esempio di questo tipo è presentato dall'interpretazione che il sordomuto fornisce della musica, allorquando si trova ad “ascoltare” il *clavecin oculaire* di Père Castel assieme ad altre persone che posseggono invece il senso dell'udito. Lo strumento è concepito dal sordomuto come l'invenzione di un altro sordomuto che avrebbe creato un simile congegno per poter conversare con gli altri uomini, infatti «chaque nuance avait sur le clavier la valeur d'une des lettres de l'alphabet; et [...] à l'aide des touches, et de l'agilité des doigts, il [il clavicembalista] combinait ces lettres, en formant des mots, des phrases, enfin tout un discours en couleurs.»<sup>95</sup>. Il sordomuto poi, guidato forse dai gesti e dalle reazioni dipinte sui volti di coloro che suonano ed ascoltano il suono emanato dallo strumento, interpreta l'intero sistema della musica come un modo di comunicazione del pensiero e delle emozioni, e quindi tutti gli strumenti musicali come organi della parola.

Se il condizionamento da parte dei sensi appare più evidente in relazione alla percezione del reale esperibile e quindi della sua effettiva composizione, si scopre ben presto quanto sia influente anche nella sua rielaborazione e nella costituzione di tutte le idee che appartengono all'universo umano: i ciechi, i sordi e i muti avrebbero infatti un proprio e singolare ideale di bellezza, valori ed attenzioni affettive singolari, codici di comportamento e concezione di una giustizia sociale

---

94 *Ivi*, p. 133.

95 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, ed. cit., p. 211.

soggettiva e particolare. Nella *Lettre sur les aveugles*, Diderot giunge quindi ad affermare che anche la morale dipende strettamente dalla sensibilità:

L'état de nos organes et de nos sens [a] beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale, et [...] nos idées les plus purement intellectuelles, si je puis parler ainsi, [...] tiennent de fort près à la conformation de notre corps»<sup>96</sup>.

Ecco che allora per il cieco molte convenzioni sociali e tabù religiosi relativi al corpo cadono completamente, apparendo come regole astratte e senza alcun fondamento. La morale diviene, alla fine dei conti, un elemento variabile ed adattabile a seconda degli strumenti di interpretazione del reale posseduti da ciascuno, cosa che, insieme alle dichiarazioni di Saunderson circa la sospensione del giudizio riguardo ciò che non è empiricamente conoscibile, Dio compreso, guadagna a Diderot le accuse di ateismo e la prigione il 24 luglio 1749<sup>97</sup>.

Se il sistema morale dell'individuo è condizionato dalla sua conformazione fisica, allora, possedere una facoltà sensoriale o non possederla implica un mutamento del meccanismo del pensiero e della memoria, ecco che allora, mentre per coloro che vedono, il ricordo dell'esperienza del reale sensibile, conscio o inconscio che

---

96 Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ce qui voit*, ed. cit., p. 139.

97 Non furono certamente le sole argomentazioni contenute nella *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* a procurare a Diderot quelle accuse di ateismo che gli guadagnarono la prigione. Oltre alle *Promenades de Cléobule*, dove si contrappone all'ortodossia cristiana la filosofia della ragione, come scriverà nella lettera di confessione del 13 agosto 1749 a M. Berryer, luogotenente generale di polizia, anche *Les Pensées Philosophiques* e *Les Bijoux indiscrets*, faranno parte di quelle «intempérances d'esprit qui [lui] sont échappées». (Diderot, *Correspondance*, Paris, les Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 volumi, vol. I, p. 89.).

sia, si compone di un insieme di immagini visive, per il cieco, la memoria del reale è costituita da una serie di percezioni tattili reiterate e successive. Se per colui che è cieco fin dalla nascita, per ovvi motivi, è impossibile detenere memoria e combinare tra loro sensazioni visive, per coloro che sono in possesso di tutti i sensi non è certo semplice ricordare e combinare tra loro sensazioni tattili.

Ancora un elemento si nasconde dietro alla possibilità di “ricondizionamento” del reale in relazione ai sensi posseduti, e cioè il riposizionamento di quella coscienza che, ancora una volta, appare completamente materiale. Il fatto che Diderot riconosca la centralità del tatto nell'universo sensoriale di coloro che non posseggono la facoltà della vista, lo conduce a restituire, un po' scherzosamente, una sorta di definizione “metafisica” del cieco che riformula il *cogito ergo sum* cartesiano in un nuovissimo *tocco dunque sono*, il quale pronostica un conseguente riposizionamento dell'anima da parte del cieco sulla punta delle dita<sup>98</sup>. Questo “ricondizionamento” non è certo realistico, anche il cieco possiede

---

98 Diderot afferma nella *Lettre sur les aveugles*: «Si jamais un philosophe aveugle et sourd de naissance fait un homme à l'imitation de celui de Descartes, j'ose vous assurer, madame, qu'il placera l'âme au bout des doigts; car c'est de là que lui viennent ses principales sensations et toutes ses connaissances.» (D. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ce qui voient*, ed. cit., p. 143). Bernardin de Saint-Pierre in *Études de la nature* (1784), esplicita il concetto della sensibilità come base dell'identità dell'individuo proprio su una base oppositiva rispetto al pensiero di Descartes quando afferma: «Je substitue donc à l'argument de Descartes celui-ci, qui me paraît et plus simple et plus général: je sens, donc j'existe. Il s'étend à toutes nos sensations physiques, qui nous avertissent bien plus fréquemment de notre existence que la pensée. Il a pour mobile une faculté inconnue de l'âme, que j'appelle le sentiment, auquel la pensée elle-même se rapporte; car l'évidence à laquelle nous cherchons à ramener toutes les opérations de notre raison, n'est elle-même qu'un simple sentiment.» (Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature, Étude deuxième*, in J-H. Bernardin de Saint-Pierre *Œuvres complètes*, Paris, Armand-Aubré éditeur, 1834, vol III, p. 8.).

l'organo del cervello sede della coscienza, posizionato nel cranio, il quale rielabora gli stimoli che arrivano dal fascio nervoso, ma quello che vuole evidenziare Diderot, attraverso l'immagine dell'anima riposizionata sulle dita, è la primarietà di un senso, quello del tatto, sulla base del quale si andrebbero a costituire tutte le concezioni e i sistemi di pensiero del cieco. Diderot infatti, continuando sulla scorta della propria immagine, afferma: «je ne serais pas surpris qu'après une profonde méditation, il eût les doigt aussi fatigué, que nous avons la tête.»<sup>99</sup>. In accordo con questa concezione, il cieco reinterpreta l'organo della vista come «un organe sur lequel l'air fait l'effet de mon bâton sur ma main.»<sup>100</sup>.

Si potrebbe concludere allora a questo punto che sia il cieco che il sordo che il muto, possono approdare alla percezione di quelle realtà che sembrerebbero essere loro precluse dall'impossibilità di utilizzare un senso, attraverso l'uso di quelli che invece sono in loro possesso. Si vede allora come il cieco preferisca affidarsi al senso del tatto che ritiene più attendibile, duraturo e si potrebbe dire “completo”, rispetto a quello ingannatore e effimero della vista, quando, alla domanda circa il desiderio e la possibilità di essere dotato di occhi che vedano, risponde:

Si la curiosité ne me dominait pas, dit-il; j'aimerais bien autant avoir de longs bras: il me semble que mes mains m'instruiraient mieux de ce qui se passe dans la lune, que vos yeux ou vos télescopes; et puis les yeux cessent plutôt de voir, que les mains de toucher. Il vaudrait donc bien autant qu'on perfectionnât en moi l'organe que j'ai, que de m'accorder celui qui me

---

99 D. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ce qui voient*, ed. cit., p. 144.

100 *Ivi*, p. 134.



manque.<sup>101</sup>

Attraverso il desiderio del cieco, da affiancare alla consapevolezza del fatto che «l'œil n'est pas aussi utile à nos besoins ni aussi essentiel à notre bonheur qu'on serait tenté de le croire»<sup>102</sup>, Diderot non vuol certo affermare che la percezione visiva sia accessoria o da rigettare, ma vuole porre l'attenzione, sia sull'insufficienza dell'utilizzo esclusivo di un senso che coloro che vedono, più o meno inavvertitamente, esercitano, sia sulla necessità di associazione dei sensi nel processo percettivo del reale. Del resto questa necessità è testimoniata da vari fattori: del carattere ingannevole della vista o di un unico senso, nella percezione del reale sensibile si è già detto e, se coloro che vedono, sentono e parlano devono riconsiderare l'utilizzo del tatto, e degli altri sensi, coloro che non vedono, non sentono e non parlano si trovano, loro malgrado, in una posizione privilegiata, essendo costretti a perfezionare i sensi che sono o restano in loro possesso.

Diderot avanza poi considerazioni ulteriori relative all'importanza di un utilizzo *confederato* delle facoltà sensoriali, rimandando ad un'osservazione che si potrebbe dire di carattere “linguistico”, e cioè evidenziando il fatto che i primi oggetti sensibili ai quali è stato dato un nome, le prime realtà particolari quindi alle quali si è associata un'idea più generale, sono state quelle che riunivano contemporaneamente più qualità esperibili<sup>103</sup>. A favore della necessità di utilizzare

---

101 *Ivi*, p. 137.

102 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, ed. cit., p. 190.

103 *Ivi*, p. 203: «Les objets sensibles ont les premiers frappé les sens; et ceux qui réunissaient plusieurs qualités sensibles à la fois ont été les premiers nommés.».

la totalità dei sensi per conoscere in modo esauriente quell'oggetto complesso e sinestetico che è la realtà esperibile, Diderot, attraverso una sorta di personificazione delle facoltà sensoriali dal sentore vagamente rinascimentale, anche se di segno invertito, descrive il caso rovinoso in cui un senso, rompendo l'equilibrio confederato dell'organismo sensibile, prende il sopravvento su tutti gli altri:

On pourrait former une table assez curieuse des qualités sensibles et des notions abstraites, communes et particulières à chacun des sens; mais ce n'est pas ici mon affaire. Je remarquerai seulement que, plus un sens serait riche, plus il aurait de notions particulières, et plus il paraîtrait extravagant aux autres. Il traiterait ceux-ci d'êtres bornés; mais en revanche ces êtres bornés le prendraient sérieusement pour un fou. Que le plus sot d'entre eux se croirait infailliblement le plus sage. Qu'un sens ne serait guère contredit que sur ce qu'il saurait le mieux. Qu'ils seraient presque toujours quatre contre un; ce qui doit donner bonne opinion des jugements de la multitude. Qu'au lieu de faire de nos sens personnifiés une société de cinq personnes, si on en compose un peuple, ce peuple se divisera nécessairement en cinq sectes, la secte des yeux, celle des nez, la secte des palais, celle des oreilles, et la secte des mains. Que ces sectes auront toutes la même origine, l'ignorance et l'intérêt. Que l'esprit d'intolérance et de persécution se glissera bientôt entre elles. Que les yeux seront condamnés aux Petites-Maisons, comme des visionnaires; les nez, regardés comme des imbéciles; les palais, évités comme des gens insupportables par leurs caprices et leur fausse délicatesse; les oreilles, détestées pour leur curiosité et leur orgueil; et les mains, méprisées pour leur matérialisme; et que si quelque puissance supérieure secondait les intentions droites et charitables de chaque parti, en un instant la nation entière serait exterminée.<sup>104</sup>

La nazione-organismo insomma, nel caso in cui i sensi cittadini assumessero un comportamento fazioso sarebbe distrutta, i sensi non collaborerebbero al buon

---

104 *Ivi*, pp. 248-249.

funzionamento del processo cognitivo e piuttosto prevaricherebbero gli uni sugli altri per far valere le loro verità *bornées*.

Si potrebbe dire allora che, dall'osservazione di Diderot sui casi mostruosi emerge anche come colui che non è in possesso di tutti i sensi non sia spinto a far prevaricare una facoltà sensoriale e quindi un modo di interpretazione del reale su tutti gli altri, ma piuttosto si eserciti giustamente a compensare la mancanza di un filtro percettivo, sviluppando le piene facoltà di quelli che restano in suo possesso.

È così che Mlle de Salignac, attraverso un progressivo esercizio di potenziamento delle proprie facoltà uditive, sarà capace di distinguere voci brune da voci bionde; è allo stesso modo che il cieco di Puisseaux ha allenato i suoi quattro sensi fino a divenire talmente sensibile ai minimi mutamenti dell'atmosfera, da poter distinguere una strada da un vicolo cieco; ed è ancora in questo modo che il sordomuto sviluppa una capacità gestuale estremamente evocativa, equiparabile ad un vero e proprio codice linguistico, così da potersi fare intendere.

Diderot esplicita ulteriormente il ragionamento affermando, a proposito di coloro che posseggono tutti i sensi, che «le secours que nos sens se prêtent mutuellement, les empêchent de se perfectionner»<sup>105</sup> ed è forse per questo che, per prendere atto delle vere potenzialità riposte nei sensi, si rende necessaria l'analisi su casi “mostruosi”. Non a caso gli esperimenti che Diderot fa a teatro per verificare la capacità gestuale della pantomima ora e l'espressività della recitazione vocale poi, si basano sull'esclusione prima dell'udito e poi della vista che volta volta

---

105 Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ce qui voient*, ed. cit., p. 136.

catalizzerebbero la percezione, impedendo la profondità dell'esperienza sensibile:

«Quoi que vous pensiez de mon expédient, je vous prie de considérer que, si pour juger sainement de l'intonation, il faut écouter le discours sans voir l'acteur; il est tout naturel de croire que pour juger sainement du geste et des mouvements, il faut considérer l'acteur, sans entendre le discours»<sup>106</sup>.

Se da un lato quindi, è necessario “frazionare” e rendere esclusiva la percezione del reale per meglio comprendere ed esplicitare la funzione dei sensi, d'altro lato, occorre prendere coscienza dell'importanza della totalità, della completezza e della relatività dell'esperienza sensibile, proprio attraverso il dispiegamento di tutte le facoltà sensoriali. La percezione del reale infatti dev'essere sinestetica, l'“anima” prova una *foule de perceptions à la fois*<sup>107</sup>.

Se la percezione del reale interessa istantaneamente tutti i recettori sensoriali, da una parte, è confusa dal sopravvento che prendono talvolta determinati sensi, più incisivi in relazione a determinate realtà, e dall'altra, sarebbe invece il meccanismo del linguaggio a creare scompiglio restituendo una sensazione parcellizzata della percezione sensoriale. Se infatti nelle lingue classiche del greco e del latino era possibile rendere a parole il momento sinestetico della sensazione, racchiudendo accezioni molteplici in un unico termine, nelle lingue romanze, il linguaggio ha finito per perdere questa potenzialità e ha racchiuso l'infinita variabilità dell'esperienza sensibile nella forma limitata, sebbene prolifica,

---

106 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, ed. cit., p.213.

107 *Ivi*, p. 220.

dell'espressione linguistica:

L'état de l'âme dans un instant indivisible fut représenté par une foule de termes que la précision du langage exigea, et qui distribuèrent une impression totale en parties: et parce que ces termes se prononçaient successivement, et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'ils représentaient avaient la même succession. Mais il n'en est rien. Autre chose est l'état de notre âme; autre chose le compte que nous en rendons soit à nous-mêmes, soit aux autres: autre chose la sensation totale et instantanée de cet état; autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre. [...] La formation des langues exigeait la décomposition; mais *voir* un objet, le *juger* beau, *éprouver* une sensation agréable, *désirer* la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant; et ce que le grec et le latin rendent par un seul mot.<sup>108</sup>

A questo punto allora si pone una questione spinosa la quale rende estremamente evidente la potenza e i limiti di quel metodo di analisi scientifica che mira a cogliere tutte le declinazioni del reale esperibile, quel metodo che Diderot costruisce, mette in atto e tenta di divulgare attraverso la sua riflessione filosofica. La questione riguarda la possibilità o meno di osservare e spiegare più da vicino l'accadimento dell'esperienza sinestetica del reale. Ebbene, se la curiosità è certo pungente, il lettore de *La lettre sur le sourds et muets* dovrà accontentarsi di credere al carattere sinestetico della percezione, sulla base della possibilità di comparazione e combinazione di due o più idee le quali sarebbero percepite o risvegliate contemporaneamente dall'atto percettivo. Il giudizio scientifico non si spinge oltre e non può farlo, dal momento che il materiale esperibile termina poco

---

108 *Ivi*, p. 222.

prima di poter raggiungere l'*esprit*, il “luogo” dove l'impressione sensoriale si esplica nella sua completezza, e bisognerà forse attendere che la natura crei un “mostro” bicefalo per poter capire con un qualche fondamento il meccanismo di percezioni plurime del reale:

Plusieurs fois, dans le dessein d'examiner ce qui se passait dans ma tête, et de prendre mon esprit sur le fait, je me suis jeté dans la méditation la plus profonde, me retirant en moi-même avec toute la contention dont je suis capable; mais ces efforts n'ont rien produit. Il m'a semblé qu'il faudrait être tout à la fois au-dedans et hors de soi, et faire en même temps le rôle d'observateur, et celui de la machine observée. Mais il en est de l'esprit, comme de l'œil; il ne se voit pas.<sup>109</sup>

La constatazione della necessità di attenersi unicamente all'esperienza nella costruzione di un sistema di conoscenza del reale, implica la sospensione di giudizio ogniqualvolta le facoltà sensoriali dell'uomo non siano capaci di esperire concretamente una data realtà. La centralità dell'esperienza è infatti la medesima risposta alla quale approda Diderot sia al culmine delle indagini che tentano di sciogliere i dubbi circa la possibilità che il cieco di nascita avrebbe di vedere e comprendere il reale una volta operato agli occhi, sia a conclusione dell'inchiesta sulla formazione del linguaggio verbale e artistico e della sua produzione e comprensione da parte del sordo e del muto.

\*\*\*

---

109 *Ivi*, p. 249.

Fino ad adesso, si è trattato del corpo come dispositivo sensoriale attivo nel processo di conoscenza, mentre non se ne è parlato, almeno non direttamente, come oggetto dell'esperienza sensibile: in questo caso, diventa materia esperibile da parte di un altro corpo che restituisce la percezione ricevuta imprimendola sulla superficie di un quadro, rappresentandola.

Certamente i corpi sensibili relazionano fra loro e si delineano ora come oggetto di osservazione e produttore di stimoli in chi osserva, ora come soggetto sperimentante che si trova a ricevere gli stimoli derivanti dal corpo osservato. Gli organismi sensibili hanno un'azione reciproca gli uni sugli altri che può interessare la sfera somatica fino a scatenare uno stato di malattia in un organismo sano che si trovi ad osservarne uno malato, cosa che del resto succede a Diderot stesso nel momento in cui assiste Mme Le Gendre, tormentata dalla malattia<sup>110</sup>.

Il potere rappresentativo e relazionale dell'opera d'arte pittorica però, riesce ad estrinsecare un carattere duplice e ambiguo, se si vuole, costituendo di per sé un'esperienza “meta-sensoriale”. L'opera d'arte figurativa infatti da un lato, si pone l'obiettivo di rappresentare la percezione sensibile dell'artista, mentre d'altro lato, si offre come una realtà esperibile che in tutta la sua soggettività resta aperta ai recettori dello spettatore. Si crea allora un vero e proprio cortocircuito nel caso in cui lo spettatore e l'oggetto di rappresentazione si trovino a coincidere, aprendo una finestra sulla controversa questione della concezione del *moi*, così complessa

---

110 Diderot, *Lettre à Sophie Volland*, ed. cit., vol. II, p. 133: «Je fus témoin de celle-ci [la défaillance de Mme de Gendre], et il n'en fallut pas davantage pour me bouleverser la tête et l'estomac, troubler toute la digestion, et m'écraser la poitrine d'un poids de deux cents.».

e sfumata attraverso tutto il XVIII secolo.

Il contatto più vicino che Diderot avrà con le arti figurative, come si sa, è rappresentato dall'esperienza dei *Salons* che si protrarrà per ventidue anni, dal 1759 al 1781, rivelando sotto ai panni del multiforme *philosophe* un critico d'arte che tenta di proporre, attraverso gli scritti apparsi nella *Correspondance littéraire*, raccolti poi in nove volumi, non solo un'ideale teorico attraverso il quale approcciarsi allo spazio “piano” del quadro o a quello “a tutto tondo” della scultura, ma anche un'idea della diversità e della mutevolezza del piacere personale ed interpretativo che lo spettatore prova di fronte all'opera d'arte. Le descrizioni di carattere estetico possono poi dilagare in riflessioni di ordine sociale e civico, sempre scandite dal tempo del racconto di ordine più strettamente letterario.

Il carattere multiforme e amplissimo, assieme all'aspetto monumentale dell'opera, impediscono una trattazione completa ed esaustiva in questa sede della totalità delle argomentazioni che via via prendono forma attraverso le anse scrittorie dei *Salons*. Si prenderà quindi in considerazione solo una minima porzione della riflessione estetica avanzata attraverso le opere di critica letteraria e quindi si farà riferimento per lo più a quella nuova funzione che all'arte figurativa può essere riconosciuta, in funzione della percezione dell'artista prima e dello spettatore poi, seguendo le descrizioni, i *récits* e i dialoghi del *Salon* del 1767.

L'obiettivo dell'arte figurativa, come già si sa dal *Salon* del 1765, è quello di rendere la *chair*, il sangue e la vita della realtà che l'opera si propone di



rappresentare, ed è questa, anche se in termini differenti, la maggiore difficoltà che incontrano non solo il pittore, ma anche il poeta e il musicista.

La rappresentazione della vita e della vitalità molteplice del reale allora, risiedendo nella *chair*, è e resta un elemento tutto materiale che dipende strettamente dall'interpretazione fornita dall'artista della data realtà, un'interpretazione che certamente discende direttamente dalla percezione sensoriale, poi sensibile ed emozionale che l'artista avrà ricevuto.

Da questo fatto, ancora una volta risulta il carattere relativistico della percezione e dell'interpretazione del reale, ma l'arte deve fare qualcosa di più, si tratta qui infatti di trasmettere alla sensibilità dello spettatore, attraverso il canale della vista, proprio quella percezione che l'artista ha avuto di quella data realtà. Nella realizzazione dell'opera d'arte pittorica quindi devono necessariamente essere presi in considerazione altri fattori ed una serie di espedienti che vanno ben oltre il perfetto ornato e la tecnica, Diderot infatti, include nell'esperienza che lo spettatore fa dell'opera d'arte molto più della semplice percezione visiva:

En un mot la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement? Ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre, par l'entremise des yeux.<sup>111</sup>

Il criterio maggiore secondo il quale l'opera d'arte viene giudicata da Diderot quindi, è quello dell'espressività, e quindi il “compito” dell'opera d'arte visuale

---

111 Diderot, *Ruines et paysages Salons 1767*, Paris, Hermann Éditeurs, 1995, p. 164.

diviene quello di interpellare lo spettatore e di stimolarlo a partecipare attivamente al processo di apprendimento e di comprensione di quella realtà. Ecco che quindi anche Diderot, attraverso le sue descrizioni ecfrastiche delle opere, tenta di rendere “lo spettatore” il più partecipe possibile all'opera d'arte: il ritmo della scrittura allora, insegue l'incedere faticoso e frantumato dell'occhio il quale, sulla tela, si fa mano che tasta le forme e si fa corpo in movimento attraverso i luoghi dell'immagine.

L'artista per parte sua, per rendere lo spettatore partecipe della realtà rappresentata, dovrà fare uso di vari espedienti, e principalmente dovrà tentare di rappresentare la “bellezza” del reale nel modo più fedele alle proprie percezioni e più vero possibile. In accordo con una tendenza anti-idealistica che permea tutta la filosofia del XVIII secolo, ed in particolare il sistema di pensiero di Diderot, occorre discostarsi apparentemente dall'*imitatio* dell'ideale classico di bellezza, anche se, in realtà, l'allontanamento è solo illusorio. L'artista, dopo una ricerca di tutte le accezioni e sfumature che della bellezza sono presenti in natura, dovrà riassumere le varie percezioni in una nuova unità attraverso l'opera d'arte.

A garantire l'unità e la vitalità di una percezione frammentaria e molteplice del reale interviene allora la *waving line* di Hogarth, perfetto compromesso fra necessità di immobilizzare la percezione e renderne contemporaneamente la vitalità:

Une composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique, ligne de liaison; et cette ligne conduira et celui qui la regarde et celui qui

tente de la décrire.<sup>112</sup>

La rappresentazione artistica allora, divenendo produzione sensibile ed emotiva, include ed esplica i sentimenti, le concezioni e le esperienze dell'artista e non è più semplice rappresentazione di un modello ideale. L'opera d'arte visuale diviene evocativa, mirando a *ressembler* una determinata realtà piuttosto che *la représenter*. L'attenzione non sarà quindi da porre all'ornato o alla precisione del disegno, quanto piuttosto alla sua capacità evocativa<sup>113</sup>, per cui «une esquisse, je ne dis pas fait avec esprit, ce qui serait mieux pourtant, mais un simple croquis suffirait pour vous indiquer la disposition générale, les lumières, les ombres, la position des figures, leur action, les masses, les groupes, cette ligne de liaison qui serpente et enchaîne les différentes parties de la composition»<sup>114</sup>.

A contribuire all'unità rappresentativa di un reale multiforme e molteplice allora, sta l'idea di *sublime* fornita dal Burke di *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), la quale non privilegia una rappresentazione chiara e distinta della realtà, ma piuttosto sposta l'attenzione dall'oggetto dipinto, allo sguardo del pittore, dando risalto al fatto che l'arte, attraverso lo sguardo indagatore dell'artista naturalmente, non debba riprodurre qualcosa di preesistente, ma piuttosto captare un movimento, esprimere un'energia, sostituirsi alla natura per produrre un effetto sullo spettatore.

---

112 *Ivi*, p. 270.

113 In merito al carattere evocativo di un'arte dai tratti essenziali, si veda quanto Diderot afferma in *Salon 1767*: «Un trait seul, un grand trait, abandonner le reste à mon imagination; voilà le vrai goût, voilà le grand goût.». (Diderot, *Ruines et paysages Salon 1767*, ed. cit., p. 520).

114 *Ivi*, p. 56.

All'interno della ricchissima massa scrittoria del *Salon 1767*, spicca un'opera particolare che da un lato, mette a dura prova il critico e d'altro lato, massacra inevitabilmente la percezione dell'artista, fornendo anche altre interessanti considerazioni circa la possibilità di influenza passiva che il soggetto sensibile può subire da parte di altri soggetti sensibili.

È il ritratto di Diderot stesso, realizzato da Michel Van Loo, a scatenare il giudizio più amaro di un critico che, come ci si può immaginare, troverà molto difficile riconoscere se stesso, dinamico, vivo, multiforme e mai un istante il medesimo né nel pensiero, né nell'apparenza, in un uomo “fissato” sulla tela, dalla percezione istantanea che il pittore ha avuto del suo *Moi*. Fin dalle prime righe della critica trapela infatti il malcontento del critico:

[...] Mais trop jeune, tête trop petite, joli comme une femme, lorgnant, souriant, mignard, faisant le petit bec, la bouche en cœur; rien de la sagesse de couleur du cardinal de Choiseul; et puis un luxe de vêtement à ruiner le pauvre littérateur[...]. Pétillant de près, vigoureux de loin, surtout les chairs. Du reste, de belles mains bien modelées, excepté la gauche qui n'est pas dessinée. On le voit de face; il a la tête nue; son toupet gris, avec sa mignardise, lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable; la position d'un secrétaire d'état et non d'un philosophe. La fausseté du premier moment a influé sur tout le reste. C'est cette folle de Madame Vanloo qui venait jaser avec lui, tandis qu'on le peignait, qui lui a donné cet air là, et qui a tout gâté.<sup>115</sup>

Fino a questo punto, appare evidente che Diderot, in veste di critico, non si riconosca affatto nel proprio ritratto, dove appare come *un secrétaire d'état, une*

---

115 *Ivi*, p. 81.

*vieille coquette*, tutto meno che un *philosophe* meditativo e serio nel quale invece si riconoscerebbe. Ora, Diderot attribuisce la falsità delle espressioni e degli atteggiamenti attraverso i quali è stato ritratto ad un intervento esterno che avrebbe condizionato il pensiero e quindi l'atteggiamento del *philosophe*. È infatti la moglie del pittore che entra nell'*atelier* e conversa con Diderot, in posa per essere ritratto; ecco che quindi il dialogo, che il termine *jaser* suggerirebbe di carattere frivolo a livello del pettegolezzo, con un interlocutore di sesso femminile, avrebbe condizionato, e il pensiero interiore, e la fisionomia esteriore dell'interlocutore di sesso maschile.

Per Diderot soma e psiche si condizionano vicendevolmente non solo nella determinazione di patologia o guarigione, ma anche nella definizione delle espressioni che prendono forma sul volto del soggetto attivo o passivo. Si entra quindi nel dominio della scienza fisiognomica che per l'appunto prevedeva l'esistenza di una corrispondenza tra interiorità ed esteriorità del soggetto. Diderot non parla mai di scienza fisiognomica nei suoi trattati di estetica, ma si limita a parlare di *expression* per quanto riguarda il dominio dell'arte pittorica e plastica, mentre parla di *pantomime*, per quanto riguarda i generi del teatro e del romanzo. Nel corpo del soggetto sensibile, e specialmente sul suo volto, si possono e si devono cercare i segni di una passione-emozione sempre variabile, ad ogni istante, in relazione alle vibrazioni e alle risonanze che la matassa delle corde sensibili del corpo produce, ogniqualvolta si trovi ad esperire il reale o a subire stimoli dalla realtà esterna.

Diderot continua quindi la descrizione del proprio, deludente, ritratto suggerendo quali altri stimoli esterni avrebbero invece potuto condizionare l'atteggiamento del proprio corpo, generando determinate passioni nella sua psiche, al fine di renderlo il più somigliante possibile all'idea, certamente più grave, che il *philosophe* ha del proprio *Moi*:

Si elle [Mme Van Loo] s'était mise à son clavecin, et qu'elle eût préludé ou chanté, *non ha ragione, ingrato, un core abbandonato*, ou quelque autre morceau du même genre, le philosophe sensible eût pris un tout autre caractère; et le portrait s'en serait ressenti. Ou mieux encore, il fallait le laisser seul, et l'abandonner à sa rêverie. Alors sa bouche se serait entrouverte, ses regards distraits se seraient portés au loin, le travail de sa tête fortement occupée se serait peint sur son visage; et Michel eût fait une belle chose. Mon joli philosophe, vous me serez à jamais un témoignage précieux de l'amitié d'un artiste, excellent artiste, plus excellent homme. Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste; mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là. J'avais un grand front des yeux très vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps.<sup>116</sup>

Poco prima della conclusione del passo Diderot reitera, mettendo in guardia i posteri, la non somiglianza tra se stesso e il quadro di Van Loo, e dichiara il carattere assolutamente variabile della propria fisionomia in relazione alla passione provata, e, ancora una volta non si riconosce nel proprio ritratto.

Eppure, Van Loo ritrae proprio lui, proprio Diderot, e quindi l'amarezza che il

---

116 *Ivi*, p. 82.

critico-soggetto prova nel non riconoscersi in quella tela che lo rappresenta esattamente com'era in quell'istante, senza cogliere la complessità molteplice della propria identità, come suggerisce Jacqueline Lichtenstein nell'articolo *Qu'est-ce que le moi? Portrait et autoportrait dans les Salons*<sup>117</sup>, è da rimandare, alla questione della disgregazione e molteplicità dell'io che percorre più o meno in sordina l'Opera di Diderot, J. Lichtenstein infatti afferma:

[...] Diderot déplace d'une certaine manière le problème ou plus exactement le complexifie, la critique du portrait devenant l'occasion d'une réflexion plus générale sur la nature du moi. La question du portrait, et donc de la ressemblance picturale, se transforme ainsi chez lui en cette autre question: qu'est-ce que le moi?<sup>118</sup>

La rappresentazione artistica di questo io molteplice e sfuggente potrà probabilmente rassomigliare al *Moi* di Diderot, solo nel momento in cui abbandonerà il proposito di realizzare in modo preciso e finito l'aspetto esteriore del soggetto e si preoccuperà invece di evocare l'idea totale e dinamica di quest'ultimo. Resta comunque da dire che la percezione che il soggetto ha di sé sarà sempre infinitamente più complessa di quella che l'altro può ricevere e quindi rappresentare, e che, del resto, *on ne peut [pas] voir son propre visage*<sup>119</sup>, mentre gli altri ne hanno una percezione continua ad ogni suo mutamento. Sarebbe allora possibile supporre un'esistenza del *Moi* solo attraverso la percezione parcellizzata

---

117 J. Lichtenstein, *Qu'est-ce que le moi? Portrait et autoportrait dans les Salons*, in *Diderot. La Pensée et le corps* a cura di G. Iotti, «Cahiers de Littérature française», XIII, 2013, pp. 17-33.

118 *Ivi*, p. 17.

119 Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ce qui voient*, ed. cit., p. 133.

che l'altro ha del soggetto il quale muta e si declina in modo involontario o volontario a seconda delle emozioni, delle situazioni e della marca sociale che consciamente o inconsciamente lo condiziona<sup>120</sup>.

Diderot conclude la critica dedicata al ritratto di *Monsieur Diderot* affermando ancora una volta il carattere molteplice e fuggente della propria identità, il quale rende estremamente infausto il compito di quell'artista che si appresta a ritrarla. Forse solo Garant sarà riuscito, in modo del tutto fortuito e casuale, a ben rappresentare l'esigente critico.

J'ai un masque qui trompe l'artiste; soit qu'il y ait trop de choses fondues ensemble; soit que, les impressions de mon âme se succédant très rapidement et se peignant toutes sur mon visage, l'œil du peintre ne me retrouvant pas le même d'un instant à l'autre, sa tâche devienne beaucoup plus difficile qu'il ne la croyait.  
Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garant, qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garant, me voit. *Ecco il vero Polichinello*.<sup>121</sup>

---

120 A proposito del condizionamento sociale dell'espressività dell'individuo e del carattere convenzionale degli atteggiamenti del corpo si ricorda il modo in cui Diderot, ne *Le Neveu de Rameau*, mette in particolare evidenza la cifra prestabilita e socialmente condizionata dell'espressività somatica delle passioni. Il corpo infatti assumerebbe delle "posizioni" a seconda dello scopo che il soggetto si è prefissato di raggiungere e quindi dello stimolo che si propone di produrre in coloro che lo osservano.

121 *Ivi*, pp. 82-83.



### 3. Il corpo come segno ed espressione.

Il corpo che fa l'essenza e la sostanza dell'essere umano, esce dall'indagine empirica di Diderot come un groviglio di sensi i quali permettono di interagire con il mondo esterno e quindi anche di condizionare ed essere condizionati da altri corpi. La questione relativa all'influenza che un corpo agitato da forze molteplici esercita su altri corpi agitati da forze molteplici, come si è visto, è una delle questioni portanti e determinanti all'interno del sistema filosofico di Diderot. Il corpo dell'altro diverrebbe allora un segno da interpretare, come una qualsiasi realtà esterna a sé da esperire, e tuttavia, la natura sensibile del corpo osservato, pari a quella del corpo che osserva, implicherebbe un necessario condizionamento reciproco tra i due. Questa influenza che i corpi avrebbero gli uni sugli altri, può determinare il mutamento dell'atteggiamento esteriore e delle espressioni del corpo, l'induzione ad un dato stato psichico, l'insorgere della malattia in un corpo sano o la trasmissione e ricezione di un dato messaggio. Se gli effetti dell'interazione fra corpi sono molteplici e svariati, poco cambia, la comunicazione del corpo è assodata e la sua capacità di interessare le facoltà sensibili di un altro corpo inconfutabile.

Verso la conclusione della *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Diderot, parlando della capacità che l'arte pittorica, la poesia e la musica hanno di generare passioni nell'essere umano, afferma:

Les hommes ont alors une action réciproque les uns sur les autres, par l'image énergique et vivante qu'ils offrent tous de la passion dont chacun d'eux est transporté; de là cette joie insensée de nos fêtes publiques, la fureur de nos émeutes populaires, et les effets surprenants de la musique chez les Anciens [...].<sup>122</sup>

Le arti quindi hanno il potere di generare “passioni” in coloro che fruiscono dell'opera pittorica, poetica o musicale che sia, che, da un lato, è certamente un'opera in sé, ma d'altro lato, il messaggio che l'opera d'arte comunica e che genera nello spettatore un dato condizionamento emotivo, e non solo, è prodotto da un altro individuo, dall'artista per così dire, che esprime se stesso e la propria “passione” attraverso quel dato strumento o quel dato linguaggio. Si potrebbe dire allora che il sordo, reinterprestando la funzione degli strumenti musicali, come dispositivi linguistici, non si era forse troppo discostato dalla realtà.

È evidente quindi che i corpi degli individui comunicano fra loro e si condizionano vicendevolmente, tanto per mezzo dei prodotti del loro intelletto, quanto attraverso le parole, ed infine per mezzo delle passioni, delle emozioni, degli stati d'animo che provano e che mostrano sullo specchio semiotico del proprio corpo. La natura sensibile in senso lato dell'essere umano, ancora una

---

122 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, ed. cit., p. 256.

volta, è il mezzo attraverso il quale questi può interagire con la realtà esterna. Tuttavia, se è chiaro che è la “passione” che i corpi provano, a renderli comunicativi rispetto ad altri corpi, questa passione deve pur essere letta e compresa da coloro che osservano quel quadro vivente che è l'altro da sé. Deve quindi esistere un codice interpretativo di qualche tipo, sicuramente vario molteplice e adattabile alle svariate forme che il soma assume condizionato da tutto il movimento di ingranaggi e dal groviglio di corde sensibili che pizzicate, ogni volta, plasmano la superficie somatica facendole assumere posizioni sempre diverse.

La questione della produzione di un interessamento emotivo o meno di un corpo rispetto ad altri corpi, sulla base di un codice di significato universalmente o quasi comprensibile, allora, riguarda da vicino la scienza fisiognomica così com'era concepita nel XVIII secolo. Come già è stato detto, la fisiognomica non è considerata come scienza da Diderot, il quale neppure utilizza il termine di “fisiognomica” per riferirsi alle possibilità comunicative della mimica del corpo, questi infatti parla al massimo di espressività, fisionomia o pantomima, eppure il *philosophe* appare comunque molto interessato alla possibilità di interpretazione della passione provata dall'individuo a partire dall'osservazione del suo aspetto esteriore. La scienza fisiognomica che getta le sue radici nella tradizione Aristotelica, era stata del resto screditata nel XVIII secolo dagli interventi, tra gli altri, di Buffon e Jaucourt, che nell'*Encyclopédie* parlano della fisiognomica come di una scienza ridicola. Tuttavia, se sul versante scientifico questa scienza

sedicente viene fortemente rigettata, è sul versante dei trattati di pittura che l'arte di conoscere il temperamento, il carattere e l'umore dell'uomo, attraverso i tratti del suo volto, trova una maggiore accoglienza.

Questo interessamento da parte del *Philosophe* multiforme ad una “scienza” che apparentemente si baserebbe su una corrispondenza stretta fra interiorità ed exteriorità dell'individuo è certamente da rimandare alla sua spiccata curiosità, e del resto è testimoniato sia dall'attenzione che questi rivolge a *Sur l'expression des passions de l'âme*, ovvero la conferenza che Charles Le Brun tenne, nel 1668, presso l'*Académie de peinture et de sculpture*, così come dalla traduzione in francese non finita dei *Physiognomische Fragmente* di Lavater, ed, in ultimo, ma non ultimo, dai molteplici riferimenti che, nelle opere e negli scritti privati, lasciano pensare ad una reale convinzione di una possibilità di interpretazione, sebbene non in senso stretto e idealistico, dell'interdipendenza tra interiorità ed exteriorità dell'individuo. Se si pone attenzione ai ritratti degli esseri umani che Diderot fa muovere attraverso le sue opere e alle descrizioni degli atteggiamenti che le passioni fanno assumere al loro corpo, ci si renderà conto dell'influenza che la curiosità verso la scienza del linguaggio del corpo ha lasciato alla teorizzazione e alla messa in pratica dell'interpretazione somatica realizzata da Diderot.

Sarà Jacques Proust a far notare, nel suo articolo *Diderot et la physiognomonie*<sup>123</sup>, il condizionamento che la scienza o, se si vuole, l'arte fisiognomica avrebbe avuto sulle immagini degli atteggiamenti somatici delle passioni, restituite da Diderot.

---

123 J. Proust, *Diderot et la physiognomonie*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1961, n°13, pp. 317-329.

Tuttavia, l'attenzione è posta a far notare quanto il recupero dei concetti della presunta scienza fisiognomica sia quasi sempre da scindere da un cieco affidamento all'idealismo astratto e ottuso della concezione fisiognomica tradizionale. In accordo con la propria analisi empirica e speculativa, Diderot tende a dare basi scientifiche ai risultati ai quali, di volta in volta, approda. Le passioni avranno quindi origine fisica e fisiologica, saranno determinate dalla presenza di un dato oggetto o individuo, dalla memoria di una determinata sensazione o dall'immaginazione, e i loro effetti saranno prima di tutto fisiologici, infatti, in *Éléments de physiologie*, si legge:

Chaque passion a son action propre. Cette action s'exécute par des mouvements du corps. La fureur enflamme les yeux, serre les poings et les dents, arrondit les paupières. La fierté relève la tête, la gravité l'affermit. Toutes les passions affectent les yeux, le front, les lèvres, la langue, les organes de la voix, les bras, les jambes, le maintien, la couleur du visage, les glandes salivaires, le cœur, le poumon, l'estomac, les artères et veines, tout le système nerveux, frissons, chaleur.<sup>124</sup>

Poco più avanti poi, la descrizione delle crisi della passione rendono ancora più evidente l'interessamento e la modificazione somatica attuata dall'esperienza emotiva della passione che può coinvolgere a tal punto il funzionamento del corpo, da raggiungere lo stato di patologia:

Les crises des passions se font par des éruptions, des diarrhées, les sueurs, des défaillances, les larmes, par le frisson, le tremblement, la

---

124 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 320.

transpiration[...].<sup>125</sup>

Il carattere “scientifico” delle considerazioni avanzate da Diderot in relazione al condizionamento che le passioni possono attuare sul corpo, può essere riscontrato anche nella preoccupazione di consultare e cercare conferma presso alcuni medici del tempo, fra i quali il Dottor Petit, prima di attribuire la causa del mutamento dei tratti del volto e dell'assetto del corpo, e quindi la loro determinazione, ad una data passione reiterata nel tempo. È così che in *Mystification* Diderot mostra, seppur sotto un velo di ironia, il medico turco Desbrosses nell'attitudine di spiegare a Mlle Dornet gli effetti rovinosi che una data passione, se reiterata e mai placata nel tempo, potrebbe avere sull'organizzazione del proprio corpo:

[...] le peu de graisse qui reste se fonde; [...] la peau se noircisse et se colle sur des os; [...] le feu prenne au squelette; [...] les yeux s'allument comme deux chandelles, et [...] la raison se perde. Alors c'est du délire, c'est la fureur.<sup>126</sup>

Come si è cercato di mettere in evidenza, Diderot, seppur rinnegando un'applicazione sistematica degli assunti della scienza fisiognomica, e ancor di più un dualismo anima-corpo, è condizionato in qualche modo dall'idea di fondo di una possibilità di interpretazione delle passioni, per così dire, dell'“animo” sulla base dell'assetto del corpo. È sempre Jacques Proust a far notare la presenza di alcune occorrenze reperibili nei ritratti dei personaggi tratteggiati da Diderot,

---

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>126</sup> Diderot, *Mystification*, in *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, p. 429.

costanti che fanno riferimento ad un modello espressivo prestabilito il quale ha interessato e condizionato in maniera più o meno eversiva la concezione dell'espressività attraverso tutto il XVIII secolo, e cioè le illustrazioni degli atteggiamenti che le varie passioni modellerebbero sul volto dell'individuo sensibile fornite da Le Brun. Jacques Proust riporta molti esempi di corrispondenze riscontrabili tra i ritratti realizzati da Diderot nei romanzi e nelle opere di teatro, ma non solo, e le indicazioni che Le Brun fornisce nel suo trattato. Si rimanda quindi all'articolo di Proust per un inventario completo di tutte queste occorrenze e si riporta qui un solo esempio per tutti, nel quale si può notare come l'atteggiamento di colui che è innamorato, in *Éléments de physiologie*, venga descritto come una tensione del corpo proteso con tutte le sue forze *au-dehors*, verso l'oggetto amato e desiderato<sup>127</sup>, proprio nello stesso atteggiamento in cui è descritto da Le Brun il quale parla dell'amore come di «une émotion de l'âme causée par des mouvements qui incitent à se joindre de volonté aux objets qui lui paroissent convenables»<sup>128</sup>.

Quanto viene messo in evidenza però non è tanto un semplice condizionamento da parte di quella scienza fisiognomica che nel XVIII secolo poteva essere ancora accolta come applicazione artistica, ma piuttosto l'esigenza e l'effettiva esistenza

---

127 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 327: «L'amour élance l'homme au-dehors, approche l'objet par le même mouvement, il est tout contre: on le saisit, on l'embrasse. [...] le désir étend les dimensions du corps.»

128 Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à deviner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière par M. Le Brun, premier peintre du roi, chancelier et directeur de V Académie royale de peinture et de sculpture, enrichie d'un grand nombre de figures très bien dessinées*, Amsterdam, chez François Van Der Plaats, Marchand Libraire dans le Gapersteeg, 1702, p. 8.

di un codice interpretativo dei “movimenti” del corpo che, se da un lato permette di motivare ed interpretare gli atteggiamenti somatici naturali, dall'altro ne implica un inevitabile condizionamento. Diderot quindi, utilizzando il prontuario delle passioni offerto da Le Brun, da un lato, vuole rendere conto di quanto effettivamente un simile assetto somatico possa comunicare una data sensazione interiore, d'altro lato invece, vuole denunciare quanto lo studio e le prescrizioni relative agli atteggiamenti che il corpo deve assumere per significare un dato morale in una società civilizzata, abbia implicato la presa di coscienza da parte dell'individuo della plasmabilità del proprio corpo in relazione ai propri bisogni e alle proprie necessità. È così allora che il corpo da un lato, si fa schermo semiotico trasparente che basa i suoi atteggiamenti e le sue posizioni su un codice linguistico prestabilito chiaro e universalmente comprensibile, d'altro lato invece, si fa oggetto di una sensibilità ipocrita ed artificiale che permette di dissimulare determinate passioni naturali del corpo, proprio sulla base di quello stesso codice che ne scioglieva il geroglifico<sup>129</sup>. È così che Diderot, ne *Le Neveu de Rameau*, denuncia il carattere ipocrita e convenzionale di un corpo che costruisce se stesso e ogni volta assume posizioni differenti, in una società in cui ad alcuni è dato di chiedere, mentre solo altri possono elargire, una società nella quale tutti coloro

---

129 A proposito della difficoltà relativa all'interpretazione dei sentimenti naturali di un corpo “civilizzato” si veda quanto Diderot afferma in *Ceci n'est pas un conte*: «C'est que bon gré, mal gré qu'on en ait, on se prête au ton donné; qu'en entrant dans une société, d'usage, on arrange à la porte d'un appartement jusqu'à sa physionomie sur celles qu'on voit; qu'on contrefait le plaisant, quand on est triste; le triste, quand on serait tenté d'être plaisant; [...]» (Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, in Diderot, *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, pp. 499-500).



che hanno una qualche necessità plasmano il proprio corpo, calcolando ogni singolo gesto in relazione all'effetto da raggiungere:

Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux dansent vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre. L'abbé de condition en rabat, et en manteau long, au moins une fois la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices.<sup>130</sup>

La società allora, altro non sarebbe che un enorme palcoscenico sul quale attori e spettatori devono, in qualche misura, abbandonare la loro naturalezza e la loro genuina identità, per recitare con successo la propria parte, aderendo a quel codice gestuale universalmente comprensibile e preconstituito.

Far assumere al proprio corpo determinate posizioni per soddisfare un dato bisogno, significa confidare in una capacità comunicativa della mimica somatica, basata certo su un codice pattuito e prodotto da una data cultura e in una data società, che dovrà essere usato all'interno di essa per avere una qualche garanzia di comprensione. Le posizioni, i gesti del corpo, appariranno allora in quella società, come nelle opere d'arte da questa prodotte, come dei segni portatori di significati più o meno precisi. Del resto, la possibilità di adesione ad un dato codice mimico, finalizzato alla comunicazione o alla comprensione di un determinato messaggio, è quanto sta alla base della teorizzazione sulla recitazione teatrale che Diderot elabora e mette in pratica attraverso una lunga

---

130 *Ivi*, p. 658.

discussione articolata in opere, trattati e scritti molteplici. Il discorso sulla possibilità comunicativa di un corpo che adotterebbe un linguaggio, se non altrettanto chiaro, almeno efficace quanto quello verbale tradizionale, ha il suo inizio nella *Lettre sur les sourds et muets*, laddove Diderot, inserendosi nel dibattito del tempo sulle inversioni linguistiche considerate risultato o meno del naturale ordine delle idee, mette in parallelo il linguaggio verbale e il linguaggio gestuale, per analizzare l'ordine naturale della formazione linguistica del discorso. Le conclusioni alle quali giunge Diderot rimandano ad un'origine sensualista del linguaggio verbale o gestuale che sia, la quale farebbe pensare che l'ordine del linguaggio e la sua efficacia comunicativa dipendano strettamente dai dispositivi sensoriali di coloro che “parlano” e di coloro che “ascoltano”. Ogni dispositivo sensoriale avrebbe quindi un suo *modus comunicandi* e richiederebbe a sua volta un tipo particolare di comunicazione.

L'origine, che si potrebbe dire “fisica”, della comunicazione verbale conduce lo svolgersi del discorso sulle possibilità comunicative del corpo, verso la pantomima, genere teatrale fin'ora degradato. Del resto, affidare la corretta comunicazione di un messaggio alla gestualità, all'azione del proprio corpo, altro non significa che mettere in scena un qualche tipo di pantomima. La pantomima, così come è intesa da Diderot, prende certamente le distanze da quel tipo di pantomima classica che era, alla fine, una scena muta basata esclusivamente su un codice di mimica gestuale universalmente condiviso, spesso destinata alla rappresentazione di alcune scene della commedia e relegata a genere certamente

meno grave e più “basso” rispetto alla tragedia.

Ebbene, la pantomima nella teoria dei generi di Diderot, viene certamente riabilitata ed integrata nel genere della commedia borghese posta a metà tra la tragedia e la commedia tradizionalmente concepite, e riveste principalmente una funzione comunicativa la quale, per essere efficace, si deve basare su un'unione inscindibile di azione e parola, di gestualità e significazione. Diderot infatti, nella *Lettre sur les sourds et muets* sottolinea la grande differenza che intercorre tra «rendre une action, ou rendre un discours par des gestes, ce sont deux version fort différentes.<sup>131</sup> ». Quello che cambia, nella concezione che Diderot ha della pantomima, è quindi principalmente l'intenzionale volontà comunicativa associata ad una determinata mimica del corpo che amplificherebbe e renderebbe ancor più profondamente comprensibile il senso delle parole utilizzate dalla comunicazione verbale tradizionale.

In *Paradoxe sur le comédien*, dove, attraverso lo strumento duttile e versatile del dialogo tra due individui, si definiscono progressivamente il ruolo e le caratteristiche della recitazione dell'attore, Diderot esplicita la questione relativa all'interdipendenza necessaria di gesto e parola, finalizzata ad una buona ed efficace recitazione: le parole sarebbero infatti, «des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur.»<sup>132</sup>. Risulta

---

131 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, ed. cit., p. 206.

132 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in Diderot, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 1034.

evidente allora, come l'efficienza della comunicazione recitativa si possa raggiungere solo attraverso una co-partecipazione del corpo, nella sua interezza e della parola, in tutta la sua forza verbale ed acustica.

La recitazione pantomimica avrebbe come scopo, tra gli altri, quello di rendere più verosimile, “naturale” e meno enfatico un tipo di recitazione che, dai tempi della *tragédie classique*, aveva bandito dalla scena il corpo, inteso come organismo attivo e concreto, e aveva privilegiato un discorso epurato, il quale, rispettoso delle *bienséances*, tendeva a smorzare e sostituire quasi totalmente sul palcoscenico teatrale l'elemento somatico. Diderot in *Entretiens sur le fils naturel*, attraverso le parole di Dorval, lamenta il carattere preminentemente discorsivo della recitazione teatrale e sottolinea la necessità di arricchire il discorso recitativo con gesti, i quali rafforzino il potere comunicativo delle parole e rendano ulteriore evocatività e pienezza alla recitazione verbale:

Nous parlons trop dans nos drames; et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources. Le pantomime jouait autrefois toutes les conditions, les rois, les héros, les tyrans, les riches, les pauvres, les habitants des villes, ceux de la campagne, choisissant dans chaque état ce qui lui est propre; dans chaque action, ce qu'elle a de frappant.<sup>133</sup>

Non può sussistere quindi una recitazione basata sull'azione muta, così come un tipo di recitazione statica, basata su fiumi di parole, non è sufficiente a coinvolgere debitamente lo spettatore. La funzione primaria della pantomima

---

133 Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in Diderot, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 1249.

allora, per Diderot, altro non è che quella di restituire allo spettacolo teatrale la forza della componente visuale e rappresentativa di un corpo in movimento, che riproduca il più fedelmente possibile la naturalezza delle immagini createsi nella mente del poeta durante il processo compositivo. Una messa in scena della gestualità quanto più naturale e spontanea del corpo in un'epoca in cui al corpo vengono fatte prendere posizioni sempre più forzate, può apparire come il ritorno di un represso di due ordini differenti che finiscono poi per coincidere: da un lato, un ritorno del represso di ordine estetico che appunto implica la sostituzione del dialogo manierato della *tragédie classique* con la gestualità comunicativa del dramma borghese, e d'altro lato, un ritorno del represso di ordine sociale che esalta una mimica veritiera dalle possibilità di comunicazione empatica in una società in cui la gestualità del corpo è quanto c'è di più manierato, artificioso e controllato.

Per rendere l'impatto visuale che la recitazione dell'attore deve avere sulla scena, Dorval, in più luoghi degli *Entretiens sur les fils naturels*, accosta la pantomima ad un vero e proprio *tableau*. La pantomima servirà allora certamente ad accrescere la verosimiglianza di un'opera di teatro che si propone sempre più, ad ispirazione delle "opere domestiche" di Richardson, di mettere sulla scena «[un] sujet [...] important; l'intrigue, simple, domestique, et voisine de la vie réelle.»<sup>134</sup>e, contemporaneamente, renderà più efficace una recitazione che non accontentandosi più delle parole, fa uso dei gesti per significare, in modo più

---

134 *Ivi*, p. 1276.

penetrante e coinvolgente, le passioni dell'animo.

Diderot infatti, sottolinea ed esalta il carattere necessario e penetrante della mimica del corpo, la quale si appresta a rendere conto delle passioni, secondo modalità decisamente più aderenti alla realtà che non riesca a fare il discorso verbale:

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion? Sont-ce ses discours? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre; il commence une multitude de discours; il n'en finit aucun et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent.<sup>135</sup>

Sulla scorta della trattazione di Hisashi Ida in *La « pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale*<sup>136</sup>, si vede bene come, sostenendo la necessità di una forte interdipendenza di azione e parola, al fine di rendere conto delle passioni sulla scena teatrale, Diderot si interessi e prenda una posizione all'interno del dibattito contemporaneo relativo alle modalità di espressione delle passioni. Figura eminente all'interno di questo dibattito è certamente l'abbé Batteux che, ne

---

135 *Ivi*, pp. 1250-1251.

136 H. Ida, *La « pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale*, in «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 1999, n° 27, pp. 24-42.

*Les beaux-arts réduites à un même principe* (1746), sottolinea la capacità che la parola avrebbe di persuadere maggiormente la ragione, mentre, sarebbero il tono della voce e i gesti a detenere la preziosa capacità di persuadere il cuore, traducendo le passioni stesse.

In accordo con le teorie de *La Logique* di Port Royal (1662) allora, i gesti sarebbero segni naturali, mentre le parole, alle quali è dato solo indirettamente richiamare le passioni, sarebbero segni istituzionali. Diderot, come si è visto, farà un passo avanti rispetto alla constatazione del maggiore potere emotivo dei gesti e dei toni, affermando il carattere fondamentale di una salda unità di gesti e parole nell'espressione delle passioni. È interessante osservare allora il modo in cui Diderot denuncia l'impotenza del discorso verbale, rispetto alla descrizione autonoma delle molteplici sfumature delle passioni umane:

Je voudrais bien vous parler de l'accent propre à chaque passion. Mais cet accent se modifie en tant de manières; c'est un sujet si fugitif et si délicat, que je n'en connais aucun qui fasse mieux sentir l'indigence de toutes les langues qui existent et qui ont existé.<sup>137</sup>

Il poeta allora, per ovviare alla difficoltà di fronte alla quale si trova nel momento in cui deve ritrarre nero su bianco, attraverso lo strumento limitato del linguaggio verbale, la forza passionale di un dialogo, con l'accento che più gli è proprio, non potendo scrivere il tono con il quale determinate parole dovranno essere

---

137 Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, ed. cit., p. 1252.

In merito a questa problematica, si veda anche Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, ed. cit., p. 222 e seguenti.

pronunciate, per far trasparire la passione che dev'essere veicolata dal discorso, dovrà *écrire le geste*<sup>138</sup>, inserendo così in didascalia indicazioni preziose per il lettore e per l'attore.

La didascalia così, sostituisce, anche se non pienamente, quel quadro in cui si muove la pantomima che permette allo spettatore una percezione diretta dei movimenti attraverso i quali l'attore si fa, sulla scena, specchio semiotico di una data passione. La necessità di dipingere i movimenti delle passioni per mezzo delle parole e della didascalia, non è tuttavia prerogativa dell'opera di teatro, ed infatti Diderot sottolinea la capacità che i romanzi di Richardson hanno di suscitare emozioni, coinvolgendo il lettore attraverso la copiosa descrizione dei movimenti, la quale è capace di far materializzare le situazioni, i personaggi e le loro emozioni, nell'immaginazione del lettore:

C'est la peinture des mouvements qui charme, surtout dans les Romans domestiques. Voyez avec quelle complaisance l'auteur de *Paméla*, de *Grandisson* et de *Clarisse* s'y arrête! Voyez quelle force, quel sens, et quel pathétique elle donne à son discours! Je vois le personnage; soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois; et son action m'affecte plus que ses paroles.<sup>139</sup>

Il quadro della pantomima allora, può e deve anche essere dipinto attraverso le descrizioni di quell'autore che voglia dare forza al dialogo o alla scena che, seguendo le strade segnate dal poeta, prenderà forma e colore nell'immaginazione

---

138 Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, ed. cit., p. 1252.

139 Diderot, *De la poésie dramatique*, in Diderot, *Œuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1996, tome IV, p. 1338.



del lettore, o si animerà attraverso la recitazione dell'attore.<sup>140</sup>

Se l'autore, il poeta non deve risparmiarsi nel disegno della pantomima, l'attore deve impegnarsi, attraverso un lungo e attento studio, a plasmare il proprio corpo e i propri atteggiamenti in relazione alla passione che deve rappresentare sulla scena. Ne conseguirà il fatto che un buon attore dovrà innanzitutto imparare a conoscere e distinguere le molteplici rappresentazioni attraverso le quali le passioni degli uomini si manifestano, per poterle così imitare e riprodurre sulla scena. Un attore non eccellerà nella sua arte se non quando sarà riuscito a stemperare il fuoco delle proprie emozioni attraverso un costante esercizio di lettura e riproduzione delle passioni altrui, reiterato nel tempo. Le qualità del buon attore saranno quindi osservazione, imitazione, ingegno e penetrazione, accompagnate rigorosamente da una totale assenza di sensibilità. Diderot, attraverso le argomentazioni dei due interlocutori nel *Paradoxe sur le comédien*, plasma il modello ideale di attore, enumerando le qualità che dovrà detenere:

Moi, je lui veux beaucoup de jugement; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. [...] Le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait [...].<sup>141</sup>

---

140 In relazione a questo fatto, si veda quanto Diderot afferma in *De la poésie dramatique*: «Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours qu'elle lie le dialogue; qu'elle caractérise qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas; qu'elle tient lieu de réponse, et presque toujours au commencement des scènes.» (Diderot, *De la poésie dramatique*, ed. cit., p. 1338).

141 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit., p. 1036.

Prima prerogativa dell'attore è quindi quella di sentire senza essere sensibile. Se infatti sentire è un fatto di testa, di ragione, essere sensibile sarebbe piuttosto un fatto di cuore e quindi di quel coinvolgimento emotivo che deve certo invadere lo spettatore silenzioso, ma mai l'attore il quale deve impegnarsi, con ogni mezzo, a contraffare la passione della quale deve rendere conto sulla scena, studiando attentamente gli atteggiamenti del proprio corpo di fronte ad uno specchio.

Diderot si dilunga sulla necessità di contraffazione delle passioni alla quale l'attore si deve sempre attenere strettamente: la sua recitazione, basata su una «pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée [...] ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps<sup>142</sup>», mentre lascia intatta la sfera emotiva. Quando la *pièce* termina, l'attore è stanco, essendosi dimenato senza provare alcuna sensazione, mentre saranno gli spettatori ad essere emozionati, tristi o felici, essendo rimasti in una posizione statica, ma avendo esperito, durante lo svolgersi dell'opera, tutte le passioni del personaggio contraffatto dall'attore. Diderot allora, per facilitare la comprensione del meccanismo della recitazione, offre un'immagine esemplificativa, come è suo costume, di quel meccanismo che interessa il corpo dell'attore mentre recita una scena lacrimevole, il quale si rivelerà, in tutta la sua materialità, ben differente dal meccanismo che invece si innesca nello spettatore che assiste alla rappresentazione:

---

142 *Ivi*, p. 1040.

Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme sensible montent de son cœur: ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles [...].<sup>143</sup>

Insomma, il movimento della passione che attraversa il corpo dell'attore, si rivela una movenza discendente, la quale nasce nel cervello, è creata dalla ragione, per poi spostarsi nelle viscere. Il movimento della passione nello spettatore invece, è una sorta di corrente ascendente che nasce nel cuore e nelle viscere e si dirige impetuosa, attraverso i fasci e i filamenti nervosi dell'individuo, verso la testa, il cervello. Sembra quasi che Diderot voglia suggerire che, nell'attore, è il cervello a comandare le terminazioni e i fasci nervosi, ed il meccanismo dell'organismo, come si sa, resta sotto controllo; mentre, nello spettatore, l'ordine è sovvertito: sono infatti i fasci nervosi ad intorbidire il funzionamento di controllo del cervello, permettendo alla passione di dilagare indisturbata. Diderot, per esplicitare ancora maggiormente la forte differenza che sussiste tra sentire, e quindi essere un attore, ed essere sensibile, e quindi fare da spettatore, paragona il processo di costruzione del sentimento e della passione dell'attore, al condizionamento emotivo che, sull'individuo, può avere un racconto patetico il quale induce progressivamente l'interessamento emotivo e quindi le lacrime; mentre, l'investimento da parte della passione che subisce lo spettatore, sarà piuttosto da avvicinare allo sconvolgimento emotivo e quindi fisico, che la visione

---

143 *Ivi*, p.1041.

di un evento tragico provoca su colui che fortuitamente o meno vi assiste:

On entend raconter une belle chose: peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent; celles-ci viennent subitement; les autres sont amenées.<sup>144</sup>

L'attore di talento allora, per far sì che le lacrime invadano gli occhi degli spettatori, senza che questi possano rendersene conto, dovrà impegnarsi a conoscere i sintomi esteriori delle passioni, facendosi, al di fuori della scena teatrale, vigile spettatore di tutte le manifestazioni emotive, di tutti gli atteggiamenti che gli uomini lasciano assumere al loro corpo, nella quotidianità della vita. È così che l'attore potrà plasmare il proprio corpo facendogli acquisire una mimica comunicativa immediata, così, non solo i prodotti del corpo saranno segni di una determinata passione, ma anche, sue determinate posture avranno un potere evocativo di significato sempre più immediato nella sua espressività<sup>145</sup>. L'attore però non può limitarsi ad imitare e riprodurre gli atteggiamenti appresi attraverso l'osservazione dell'altro e l'esercizio davanti ad uno specchio, la sua contraffazione infatti, dovrà indirizzarsi all'emotività di coloro che lo osservano, ingigantendo la portata e quindi gli effetti della sua rappresentazione. Da qui,

---

144 *Ibidem*.

145 A questo proposito, oltre alla già nominata teoria delle posizioni esposta in *Le Neveu de Rameau*, si veda, in questa stessa opera, la marca di originalità gestuale vantata dal Neveu in relazione all'attitudine ammirativa che questi sarebbe capace di far prendere alla propria schiena. (Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, pp. 618-621.)

l'impossibilità di portare sulla scena gesti e atteggiamenti comuni e naturali che apparirebbero meschini e ridicoli e, parallelamente, l'impossibilità di portare sulla scena della società civilizzata i gesti e le passioni amplificate della scena teatrale.

L'attore dovrà quindi «rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez»<sup>146</sup>, e, come fosse il cortigiano di Baldassarre Castiglione, dovrà costruire artificialmente quei segni, quelle passioni, quegli atteggiamenti, quelle posizioni, restituendoli alla scena con una certa sprezzatura<sup>147</sup>: dovrà farli apparire reali e naturali dissimulando il carattere artificioso della propria arte.

La differenza tra l'attore e il cortigiano, tuttavia, sta nel fatto che, se l'attore deve attenersi più o meno liberamente alla parte che per lui è stata scritta dal poeta, il cortigiano deve assumere su di sé contemporaneamente i compiti e le doti dell'attore e del poeta, dovendo continuamente riscrivere e studiare la parte che dovrà recitare sul palcoscenico della società<sup>148</sup>.

---

146 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit., p. 1040.

147 Per la definizione di *sprezzatura* si veda Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Firenze, Sansoni Editore, 1929, libro I, capitolo XXVI, pp. 63-64 : «Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimato.».

148 Cfr. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit., pp. 1087-1088 : «Ne dit-on pas dans le monde qu'un homme est un grand comédien? On n'entend pas par là qu'il sent, mais au contraire

A proposito della necessaria artificiosità dissimulata del carattere dell'attore, le Neveu, spiega bene al Moi che recitare il ruolo dell'adulatore, per esempio, senza «savoir préparer et placer ces tons majeurs et péremptoires»<sup>149</sup>, senza «saisir l'occasion et le moment»<sup>150</sup> in cui poter dare maggior risalto alle proprie esclamazioni, implica necessariamente che lo spettatore riceva un'impressione di monotonia e falsità, che faranno apparire l'attore mediocre e la sua recitazione insipida.

Tuttavia se l'attore si deve impegnare al massimo per dare una parvenza di naturalezza alla propria recitazione, l'errore più grave che questi può compiere è quello di portare sulla scena una reale e sentita naturalezza dei sentimenti che lo farà apparire ridicolo e misero; Diderot infatti, mette in guardia l'attore:

Mais portez au théâtre votre ton familier, votre expression simple, votre maintien domestique, votre geste naturel, et vous verrez combien vous serez pauvre et faible. Vous aurez beau verser des pleurs, vous serez ridicule, on rira. Ce ne sera pas une tragédie, ce sera une parade tragique que vous jouerez.<sup>151</sup>

Se l'opera di teatro di genere serio, il dramma borghese, ha come obbiettivo quello di rispettare il canone di verosimiglianza<sup>152</sup>, di trattare avvenimenti semplici e

---

qu'il excelle à simuler, bien qu'il ne sente rien: rôle bien plus difficile que celui de l'acteur, car cet homme a de plus à trouver le discours et deux fonctions à faire, celle du poète et du comédien. Le poète sur la scène peut être plus habile que le comédien dans le monde, mais croit-on que sur la scène l'acteur soit plus profond, soit plus habile à feindre la joie, la tristesse, la sensibilité, l'admiration, la haine, la tendresse, qu'un vieux courtisan?».

149 Diderot, *Le Neveu de Rameau*, ed. cit., p. 618.

150 *Ibidem*.

151 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit., p. 1042.

152 Per quanto riguarda il genere serio e la verosimiglianza del dramma borghese, si vedano

quotidiani, lasciando allo spettatore una parvenza di naturalezza, non è certo un calco della vita quotidiana e “comune” che si propone di riprodurre.

Il vero della scena teatrale è piuttosto da intendersi come l'immagine sublimata e ricondotta a modello di quella vita “comune” della quale il poeta riproduce la propria concezione attraverso le parole, mentre l'attore le dà vita e concretezza attraverso i gesti e le azioni, sulla scena<sup>153</sup>. L'attore quindi, come il parassita o il cortigiano, pur rimanendo se stesso, deve aderire al grande modello che l'autore o la società hanno prodotto e che, di volta in volta, gli impongono; le Neveu, parlando del modo perverso attraverso il quale ricava insegnamenti ed esempi morali dalle grandi opere di Molière infatti, afferma:

Garde des vices qui te sont utiles; mais n'en aie ni le ton ni les apparences qui te rendraient ridicule. Pour se garantir de ce ton, de ces apparences, il faut les connaître. Or, ces auteurs en ont fait des peintures excellentes. Je suis moi et je reste ce que je suis; mais j'agis et je parle comme il convient.<sup>154</sup>

Ancora una volta allora, è centrale l'importanza del lavoro mimetico dell'attore.

A colui che imita un determinato carattere sarà quindi possibile riproporre il grande modello ideale dipinto dall'autore, solo evitando di inserire nella

---

specialmente le questioni trattate nel *Troisième entretien* di *Entretiens sur le fils naturel*. (Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, ed. cit., pp. 1273-1303).

153 Cfr. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit., pp. 1043-1044: «Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre *être vrai*. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien.»

154 Diderot, *Le Neveu de Rameau*, ed. cit., p. 626.

recitazione anche solo una parte del piccolo, individuale, e particolare “modello” che è in lui, nella sua sensibilità. Diderot infatti, aggiungendo un'ansa al labirinto del dialogo sul modo di recitazione dell'attore, asserisce:

- Je vous entends; il y aura toujours, entre celui qui contrefait la sensibilité et celui qui sent, la différence de l'imitation à la chose. - Et tant mieux, tant mieux, vous dis-je. Dans le premier cas, le comédien n'aura pas à se séparer de lui-même, il se portera tout à coup et de plein saut à la hauteur du modèle idéal. - Tout à coup et de plein saut! - Vous me chicanez sur une expression. Je veux dire que, n'étant jamais ramené au petit modèle qui est en lui, il sera aussi grand, aussi étonnant, aussi parfait imitateur de la sensibilité que de l'avarice, de l'hypocrisie, de la duplicité et de tout autre caractère qui ne sera pas si sien, de toute autre passion qu'il n'aura pas. La chose que le personnage naturellement sensible me montrera sera petite; l'imitation de l'autre sera forte; ou s'il arrivait que leurs copies fussent également fortes, ce que je ne vous accorde pas, mais pas du tout, l'un, parfaitement maître de lui-même et jouant tout à fait d'étude et de jugement, serait tel que l'expérience journalière le montre, plus un que celui qui jouera moitié de nature, moitié d'étude, moitié d'après un modèle, moitié d'après lui-même.<sup>155</sup>

Ecco che, nel passo sopra citato, si esplicita in tutta la sua forza il carattere maggiormente verosimile, realistico e riconducibile ad un'esperienza comune, di una recitazione delle passioni costruita attraverso un'osservazione della realtà che si potrebbe dire scientifica per la sua minuzia. Come all'osservazione scientifica segue la formulazione delle ipotesi, all'osservazione del mondo segue la costruzione di modelli ai quali l'attore deve un'aderenza che si potrebbe dire spersonalizzante, dal momento che mira a cancellare la marca dell'individuo il quale si fa creta plasmabile sotto le mani del poeta. Il grande attore deve essere

---

155 *Ivi*, p. 75.



capace di spezzare le proprie membra, di riadattare le proprie ossa e di educare le proprie fibre a piegarsi e trasformarsi, ogni volta che sia necessario, in un nuovo organismo perfettamente funzionante che generi in coloro che lo osservano un'impressione di perfetta naturalezza e disinvoltura. Sarà così infatti che Diderot ritrae il tormentato esercizio di ricostruzione di un carattere, di un atteggiamento o di una posizione ne *Le Neveu de Rameau*, quando mostra il Neveu intento a modellare e riposizionare le proprie dita in una postura normalmente innaturale, con quella naturalezza sorprendente che risulta dalla costanza di un esercizio prolungato nel tempo:

LUI: [...] Et puis vous voyez bien ce poignet; il était roide comme un diable. Ces dix doigts, c'étaient autant de bâtons fichés dans un métacarpe de bois; et ces tendons, c'étaient de vieilles cordes à boyau plus sèches, plus roides, plus inflexibles que celles qui ont servi à la roue d'un tourneur. Mais je vous les ai tant tourmentées, tant brisées, tant rompues. Tu ne veux pas aller; et moi, mordieu, je dis que tu iras; et cela sera. Et tout en disant cela, de la main droite, il s'était saisi les doigts et le poignet de la main gauche; et il les renversait en dessus; en dessous; l'extrémité des doigts touchait au bras; les jointures en craquaient; je craignais que les os n'en demeurent disloqués.

MOI: Prenez garde, lui dis-je; vous allez vous estropier.

LUI: Ne craignez rien. Ils y sont faits; depuis dix ans, je leur en ai bien donné d'une autre façon. Malgré qu'ils en eussent, il a bien fallu que les bougres s'y accoutumassent, et qu'ils apprissent à se placer sur les touches et à voltiger sur les cordes. Aussi à présent cela va. Oui, cela va.<sup>156</sup>

Il grande attore che deve necessariamente perdere la propria marca individuale distintiva, nell'esercizio della recitazione, come un individuo in preda ad un accesso di isteria deve moltiplicare innumerevolmente le proprie identità, senza

---

156 Diderot, *Le Neveu de Rameau*, ed. cit., p. 601.

per questo perdere la propria, egli infatti non è «ni un pianoforte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle; il n'a point d'accord qui lui soit propre»<sup>157</sup>. L'attore deve quindi saper piegare le sue fibre, e pizzicare le sue corde per farle aderire alla melodia che il poeta ha costruito, infatti «il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes.»<sup>158</sup>.

È proprio questo che fa Il Neveu il quale, a costo di sudore e di un'eccessiva dispersione di energia fisica, fa prendere al proprio *instrument sensible*, sulla doppia scena sociale e teatrale, mille accordi e toni differenti, plasmando il proprio corpo, metamorfico nelle attitudini e nelle dimensioni, fino a trasformarlo in una vera e propria orchestra:

Mais vous vous seriez échappé en éclats de rire à la manière dont il contrefaisait les différents instruments. Avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons ; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois; précipitant sa voix avec une rapidité incroyable pour les instruments à corde dont il cherchait les sons les plus approchés; il sifflait les petites flûtes, il reculait les traversières, criant, chantant, se démenant comme un forcené; faisant lui seul, les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers, courant, s'arrêtant, avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche.<sup>159</sup>

---

157 *Ivi*, p. 50.

158 *Ibidem*.

159 *Ivi*, p. 643.

## IV

### LA SCRITTURA DEL CORPO TRE PARTICOLARI ACCEZIONI DI CORPO

Come si è potuto constatare dalla discussione sul corpo che fin qui è stata condotta, nella cultura del XVIII secolo, e nell'opera di Diderot in particolare, la potenza del corpo e della sua natura sensibile si fa dirompente e pervasiva. Il corpo come fiume in piena tende continuamente a presentarsi in tutta la sua natura debordante agli occhi di un lettore ora interessato, ora stupefatto o addirittura sconvolto, se non divertito dai *clins d'yeux* che di tanto in tanto l'autore propone alla sua attenzione. Come si è potuto vedere, il corpo si propone sotto aspetti molteplici, diversificando le sue funzioni e accezioni in relazione agli infiniti livelli di comprensione e le svariate possibilità classificatorie dell'opera letteraria. Tuttavia, quello che è certo è che il corpo, rispetto al XVII secolo, perde la marca della concezione dualistica che lo imprigionava in un tipo di analisi pacata e regolamentata dall'andamento esclusivamente scientifico, e ritrova una nuova

unità sotto il segno di quella sensibilità, fisica e psichica a un tempo, che svuota l'anima di assunti ontologici per incarnarla in un corpo capace di pensiero.

Dotato di una nuova sensibilità che diviene la sua matrice e la sua essenza, il corpo complica la natura dell'individuo e dell'essere umano implicando la necessità di una fusione e, per meglio dire, di una con-fusione fra la sfera della ragione e quella della sensibilità, divenendo così estremamente individuale e al contempo estremamente universale. È così che l'interesse per il corpo, nel XVIII secolo, marca l'incontro fra la sfera pubblica e quella privata, determinando la formazione progressiva dell'individuo. Questa “privatizzazione” del corpo si manifesta attraverso una nuova scrittura romanzesca che, mirando sempre più ad una trasposizione fedele della speculazione introspettiva, sposta completamente l'attenzione su quell'arcano da decifrare, studiare, scomporre e poi ricomporre, che è l'elemento somatico. Usando le parole di Peter Brooks, nel corso del XVIII secolo, “the body is made a signifier, or the place on which the messages are written [...] the result is what we might call narrative aesthetics of embodiment, where meaning and truth are made carnal”<sup>160</sup>. Il fatto che il significato e la verità vengano resi carnali, attraverso un nuovo tipo di scrittura che si potrebbe dire “somatizzata”, implica naturalmente alcune problematiche che si presentano da un lato, allo scrittore il quale deve dare risonanza attraverso lo strumento limitato del linguaggio ai significati e ai messaggi che il corpo debordante emana e produce, e d'altro lato, al lettore il quale si fa infine destinatario, custode e responsabile della

---

160 Peter Brooks, *Body Work: Objects of desire in modern narrative*, Cambridge, Harvard University press, 1993, p. 21.

comprensione dei messaggi che il corpo produce.

Una simile doppia responsabilità implica principalmente due conseguenze. Se il lettore si fa destinatario dello spettacolo da “decifrare” che il corpo incarnato nelle parole propone ai suoi occhi, quel corpo che si era detto sempre più privato ed individuale, per esistere come tale, diviene oggetto di speculazione ed indagine e, in un certo qual modo si trasforma in oggetto estremamente pubblico, socializzato e teatralizzato perché sia possibile instaurare una comunicazione empatica e analogica con lo spettatore-lettore. In questo senso allora il corpo che si presenta come un vero e proprio fiume in piena all'analisi “scientifica” dell'autore, dev'essere in qualche misura arginato per poter essere racchiuso in un codice espressivo comunicante al quale tuttavia tende a sfuggire senza sosta.

Il compito infausto dell'artista è rendere la *chair* di questo corpo che zampilla vitalità da tutte le sue parti, attraverso i mezzi della scrittura o della pittura che per la loro natura finita e codificata incontrano sempre nuovi ostacoli che si frappongono ad una rappresentazione quanto più realistica della vita dell'organismo. Si dovrà quindi sacrificare qualche parte di quella razionalità codificata che appartiene al linguaggio per poter rappresentare il corpo, ed ecco che quindi i «*je ne sais quoi*» e i «*que sais-je*» del corpo protagonista che narra, si moltiplicano, per esempio, nel corso di quella narrazione sospesa tra il *journal-mémoire* e la scrittura sintomatica ed introspettiva di un romanzo come *La Religieuse*.

In questo senso, le lacune del discorso che si presentano lungo la narrazione e la

teatralità delle *défaillances hystériques*, differentemente dall'utilizzo che ne fanno Marivaux o Richardson, non rispondono tanto ad un silenzio imposto dalle *bienséances*, ma piuttosto si fanno carico di rappresentare quell'indicibile appartenente al corpo che il discorso non riesce a pronunciare<sup>161</sup>. Del resto, però, il corpo dovrà rinunciare ad una parte della propria tracimante carnalità per aderire in qualche misura ad un codice semiotico più o meno codificato e universalmente comprensibile, facendosi di fatto sistema retorico nel romanzo del XVIII secolo.

Il corpo allora, rinuncerà talvolta alla sua unità, apparendo frammentato nelle sue parti e quindi metonimico agli occhi indagatori del lettore, oppure dovrà aderire, senza per questo perdere il suo carattere molteplice e individuale, ad un linguaggio più o meno codificato che si manifesta attraverso la ripetizione quasi ossessiva di determinati *clichés* atti alla resa di tale o tal'altra manifestazione passionale<sup>162</sup>, dovrà infine scendere a patti con una residuale concezione

---

161 Roger Kempf in *Diderot et le romans*, parlando del linguaggio attraverso il quale Diderot cerca di rendere grazia al corpo, afferma: «Diderot la [la phrase] met à la torture en la coupant d'expressions «naturelles» (interrogations, exclamations, interruptions, répétitions, points de suspension), en multipliant les cris, les mots inarticulés, les voix rompues, les monosyllabes. Jamais, en effet, le discours n'affronte le corps sans dommage. Les phrases hachées, haletantes, sont le tribut payé à l'émotion et au mouvement. Diderot désorganise le discours et il l'humilie, puisque tout, désormais, peut accéder à la dignité d'un langage: les silences, l'oubli, la distraction, la disposition des objets, le moindre battement des cils, le désordre du corps et du vêtement.» (R. Kempf, *Diderot et le romans ou le démon de la présence*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 106-107).

162 Specialmente la manifestazione del dolore, della sofferenza e della disperazione presentano la marca della codificazione fisiognomica, e questo perché, come sosteneva l'Abbé Du Bos nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), la rappresentazione della sofferenza offre al lettore-spettatore la possibilità di identificarsi maggiormente nell'altro, in colui che soffre, favorendo un rapporto di compassione benevola fra gli uomini. Per far sì che questo rapporto di unione e identificazione abbia luogo allora, il corpo, che si trovi sulla scena di un teatro o sul bianco e nero del foglio, deve parlare in modo trasparente a colui che lo osserva. Naturalmente, anche le passioni violente del grande teatro tragico del XVII secolo

fisiognomica che compone ancora i volti e gli atteggiamenti dei personaggi. Insomma, se la scrittura ricondiziona e spezza le membra del corpo per farle parlare, il corpo impone autorevolmente alla scrittura i silenzi del proprio linguaggio.

Questo corpo semiotizzato prima dalla ricerca scientifica, poi dalla rappresentazione artistica, opponendo continue resistenze alla tendenza regolatrice che lo vorrebbe aderente al filtro di rappresentazione, incarna quella dialettica dell'Illuminismo professata da Orlando<sup>163</sup> e fornisce un esempio delle resistenze che la forza pulsionale istintuale, appena riscoperta nel corpo, esercita sulla tendenza alla sistematizzazione della Ragione illuministica che pure rispetta e professa la natura sensibile del corpo.

Alla resistenza che l'elemento somatico oppone sempre nuovamente al linguaggio, come si è già accennato e come si vedrà attraverso l'argomentazione che si svilupperà nelle prossime tre parti, risponde il lavoro dello scrittore, del romanziere in particolare, il quale cerca, tramite un esercizio tormentato, di aderire alla materia sfuggente che si è proposto di narrare. Ecco che quindi, lo stile franto e duttile di Diderot assieme alla sua tendenza a quello che in arte pittorica si chiamerebbe il “non finito”, si fa preziosa formazione di compromesso fra la mobilità che appartiene all'oggetto da rappresentare, e la rigidità “scientifica” che appartiene a quel linguaggio che tende in uno *streben*

---

francese, incidono in qualche misura sulla predilezione per un tipo di scene *larmoyantes* che egemonizzano gran parte dei romanzi, specialmente nella prima metà del XVIII secolo.

163 F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, ed. cit.

esponenziale alla rappresentazione del corpo in tutta la sua variabilità vitale.

Occorre forse precisare che lo sforzo alla rappresentazione fedele, concreta e materiale del corpo non risponde ad un esercizio estetico auto-celebrativo dello scrittore che si compiace nell'ammirazione dell'aderenza realistica della propria scrittura alla realtà, ma mira a coinvolgere il lettore che permette a quel corpo di rivivere attraverso le parole dello scrittore e che contribuisce in questo modo a riabilitare quel genere che rinasce, nel XVIII secolo, dalle proprie macerie. Diderot esalta a tal punto l'importanza del lettore da indirizzare sempre la propria opera ad un interlocutore che dovrà avere la forza di seguire un ragionamento esteso, oppure desistere dalla lettura<sup>164</sup>. Così, il lettore si pone come il detentore dell'ultima verità sull'opera in genere e in particolare sul romanzo di Diderot, il quale affida sempre all'altro la lettura, la valutazione e la comprensione dell'opera e del messaggio veicolato dal corpo che in essa si muove e prende forma. Il corpo stesso che incarna e riduce l'individuo alla sua dimensione fisiologica, richiede sempre di uscire da sé e di far intervenire l'altro per potersi vedere e comprendere nella propria totalità. Già l'osservazione del funzionamento “normale” della percezione sensoriale, attraverso un corpo “mostruoso”, quello dei sordi e dei ciechi, era spia di questa basilare necessità di straniamento che il corpo-soggetto deve esercitare da se stesso per potersi comprendere, e se colui che vuol indagare

---

164 Diderot, nel *Discours préliminaire* alla sua traduzione dell'opera del filosofo inglese Shaftesbury, l' *Essai sur le mérite et la vertu*, scrive: «Quiconque n'a pas la force ou le courage de suivre un raisonnement étendu, peut se dispenser d'en commencer la lecture» (Diderot, *Philosophie morale réduite à ses principes ou essai de M. S\*\*\* sur le mérite et la vertu*, Venise, La Société des Libraires, 1751, p. XX.).



il funzionamento del proprio *esprit* sogna di possedere due teste una delle quali monitori l'altra, il personaggio del romanzo affida al lettore o a più lettori la possibilità di essere compreso. Suzanne, Mangogul e Jacques sono caratterizzati in modo evidente da una natura monologante che esprime il piacere legato alla comprensione della natura del *sé*, attraverso una sorta di fuoriuscita da se stessi.

La natura monologante facilita anche l'osservazione dell'altro, come Diderot fa notare quando afferma: «Quand on a un peu l'habitude de lire dans son propre cœur, on est bien savant sur ce qui se passe dans le cœur des autres»<sup>165</sup>. Il romanzo di Diderot allora si trasforma in una sorta di gioco di specchi che richiamando vagamente alla memoria Lacan, permette al corpo e al soggetto di vedere e di vedersi, prendendo coscienza di *sé* solo dopo essersi riflesso in uno specchio. Il *récit* introspettivo del corpo di Suzanne Simonin, avvicinando l'atto della scrittura a quello della lettura, fino quasi a farli coincidere, si offre allora continuamente agli occhi delle compagne per lasciarsi comprendere, il discorso dei *bijoux* dev'essere sollecitato e ascoltato da un osservatore che, in silenzio, cerca la verità nascosta all'interno di quello *charivari qui va toujours en augmentant*<sup>166</sup> e Jacques necessita sempre di guardare a *ce qu'il était écrit là-haut*, o al massimo di interrogare la propria borraccia, per comprendere in realtà quanto sta scritto *ici-bas*. Del resto Diderot si assicura la presenza di un lettore inserendolo nell'opera come accade in *Jacques le fataliste et son maître*, dove il narratore che è a sua volta lettore di un manoscritto ritrovato e mutilo, interrompe frequentemente la

---

165 Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, ed. cit., vol. II, p. 106.

166 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 123.

narrazione per imporre la propria autorità su un certo *Lecteur* che avrebbe l'ardire di voler comandare lo svolgersi delle vicende, e come accade anche e soprattutto in *Ceci n'est pas un conte* dove si annuncia la presenza di «un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur»<sup>167</sup>. Se certamente l'espedito mira a portare avanti una critica metaletteraria che mira a rendere realmente veridica e realistica l'opera d'arte narrativa, testimonia inoltre di una preoccupazione legata all'accoglienza e all'ascolto dell'opera, anche proiettata in un tempo a venire<sup>168</sup>.

Cercando di rispettare le volontà di Diderot allora, ci si è proposti di farsi lettori della sua opera, e dell'opera romanzesca in particolar modo, per cercare di interpretare questa scrittura del corpo che talvolta si fa esercizio di potenza da parte di un autore che tenta di imbrigliare, per renderla universalmente comprensibile, la forza dirompente del corpo, mentre talaltra gli fa delle concessioni, allentando il laccio e abbandonandosi alla sua contemplazione.

Come già si è annunciato, riconoscere una divisione netta tra i generi all'interno del variegato corpus di opere di Diderot è una questione certamente non di facile risoluzione, quindi, a sostegno della scelta di opere appartenenti al genere romanzo o meno, si farà riferimento alla suddivisione operata all'interno del volume *Contes et romans*<sup>169</sup> della Bibliothèque de la Pléiade, curata da Michel

---

167 Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, ed. cit., p. 499.

168 Diderot, in una lettera indirizzata a Falconet risalente al gennaio dell'anno 1766, afferma: «Malgré que nous en ayons, nous proportionnons nos efforts aux temps, à l'espace, à la durée, au nombre des témoins, à celui des juges; ce qui échappe à nos contemporains n'échappera à l'œil du temps et de la postérité». (Diderot, *Correspondance*, ed. cit., vol. VI, p. 15.).

169 Diderot, *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004.

Delon.

L'indagine sul corpo si addentra e si concentra quindi sulla dialettica che si istituisce fra il corpo e la sua rappresentazione all'interno di tre opere principali di Diderot appartenenti al dominio più strettamente romanzesco: *Les Bijoux indiscrets*, *La Religieuse* e *Jacques le fataliste et son maître*.

Si è scelto di concentrare l'attenzione su tre tipologie di corpo che non sono state trattate, o sono state trattate solo marginalmente, nell'analisi precedente e quindi si evidenzieranno i tre discorsi tematici che percorrono contemporaneamente, ognuno con le sue peculiarità, i tre romanzi. Dopo un'analisi attenta, si sono imposte all'indagine letteraria tre tipologie di corpo: 1) un tipo di corpo erotico o meglio erotizzato che resta sempre più o meno implicito, facendo di orecchie, ginocchia e mani allusioni agli organi genitali, mentre d'altro lato, si mettono in scena organi genitali che, dotati per un momento della parola, parlano e ragionano attraverso un linguaggio che non gli è proprio; 2) un corpo sofferente, malato e battuto che se da un lato presenta la malattia in tutta la sua sintomatologia strettamente patologica e fisica, dall'altro, manifesta lo sviluppo di una progressiva malattia psicofisica, spesso generata da un qualche tipo di repressione sulle pulsioni naturali del corpo la quale causa un'alienazione del soggetto da se stesso; 3) un corpo che in ogni suo elemento tende alla *jouissance* intesa in senso eroticamente e non-eroticamente caratterizzato e, approdando spesso ad uno stato di estasi, risponde attraverso vari espedienti a quell'imperativo di felicità che chiude con un sentore testamentario *Les Éléments de physiologie*.

## 1. Il corpo erotico.

*La favorite se couchait de bonne heure et s'endormait fort tard. Pour hâter le moment de son sommeil, on lui chatouillait la plante des pieds et on lui faisait des contes... Sa tête était mollement posée sur son oreiller, ses membres étendus dans son lit et ses pieds confiés à sa chatouilleuse, lorsqu'elle dit «Commencez»...*

(Diderot, *Oiseau blanc: conte bleu*)

Il discorso relativo al corpo erotico poggia su un sottofondo teorico che muove dalla discussione relativa alla liberalizzazione della passione e della pulsione sessuale, in nome di un principio di natura inalienabile che viene costantemente pervertito dalle barriere e dai limiti imposti dalle leggi morali, sociali e religiose, per arrivare alla questione gravitante attorno all'erotizzazione dell'atto della scrittura, della lettura e dell'ascolto.

Nel IV capitolo della terza parte di *Éléments de physiologie*, Diderot afferma «Il n'y a qu'une seule passion, celle d'être heureux»<sup>170</sup>, e per essere felice l'essere umano, come individuo, deve poter seguire «le pur instinct de la nature»<sup>171</sup>.

---

170 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 317.

171 Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, in *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, p. 547.

La condizione dell'essere umano allora, nel secolo della ragione, si prospetterebbe come una condizione di sostanziale infelicità dato che, la società in cui l'uomo e la donna vivono, con le sue leggi e le sue istituzioni, perverte continuamente la legge di natura soppiantata da una legge artificiale che mira a limitare la libertà costitutiva dell'uomo e della donna, specialmente in campo sessuale.

Non a caso il luogo in cui la sessualità appare libera da giudizi morali e liberata nella sua pulsionalità naturale è sempre lontano dalla civiltà in genere e dalla civiltà occidentale in particolare. È così che lo stato di natura e quindi di felicità si potrà ritrovare in un altrove come la Tahiti del *Supplément au voyage de Bougainville* o al massimo nello spazio del sogno filosofico all'interno del quale è possibile dialogare dei temi gravitanti attorno alla sessualità proclamando la liceità di tutto ciò che esiste in natura.

La critica più aspra alla perversione delle leggi di natura si sviluppa, in nome di una ragione universale, attraverso le parole di Orou, il “selvaggio” tahitiano al quale è permesso guardare agli usi e costumi occidentali scorgendo nel codice civile e in quello religioso, la limitazione e la castrazione continua del codice della natura. La discussione che Orou intraprende con un missionario si scaglia contro quel codice morale che proscrive la libertà essenziale dell'essere umano, specialmente in materia sessuale, facendo derivare da queste limitazioni disastrose conseguenze. La storia *de la Gaine et du Coutelet*<sup>172</sup> e il discorso di Orou mirano a

---

172 La favola raccontata come fosse un racconto per bambini esce dalla bocca di Jacques come una vera e propria dimostrazione dell'assurdità delle leggi “artificiali” rispetto alle sagge leggi di natura: «C'est la fable de la Gaine et du Coutelet. Un jour la Gaine et le Coutelet se prirent de querelle; le Coutelet dit à la Gaine: « Gaine, ma mie, vous êtes une friponne, car tous les

rendere evidente l'assurdità dell'istituzione matrimoniale che vorrebbe limitare «la plus capricieuse des jouissances à un même individu»<sup>173</sup>, e rendono ancor più evidente il carattere ridicolo e fallace del giuramento di immutabilità che due esseri umani fatti di carne si scambiano «à la face d'un ciel qui n'est pas un instant le même, sous des antres qui menacent ruine, au bas d'une roche qui tombe en poudre, au pied d'un arbre qui se gerce, sur une pierre qui s'ébranle»<sup>174</sup>.

Una legge che si oppone a quella naturale, secondo la visione di Orou, non potrà mai essere rispettata e, oltre a causare l'infelicità dell'essere umano, produrrà quasi sempre un effetto contrario a quello desiderato, «en échauffant l'imagination et en irritant les désirs»<sup>175</sup>. Forgiando una sentenza freudiana Orou afferma infatti che «partout où il y a défense il faut qu'on soit tenté de faire la chose défendue et qu'on la fasse.»<sup>176</sup>. Ad ogni tabù corrisponde un'infrazione e la nascita di una conseguente perversione rispetto alla legge di natura; del resto la regola rigida e

---

jours, vous recevez de nouveaux Coutelets... La Gaine répondit au Coutelet : Mon ami Coutelet, vous êtes un fripon, car tous les jours vous changez de Gaine... Gaine, ce n'est pas là ce que vous m'avez promis... Coutelet, vous m'avez trompée le premier... » Ce débat s'était élevé à table; Cil, qui était assis entre la Gaine et le Coutelet, prit la parole et leur dit : « Vous, Gaine, et vous, Coutelet, vous faites bien de changer, puisque changement vous séduisait; mais vous eûtes tort de vous promettre que vous ne changeriez pas. Coutelet, ne voyais-tu pas que Dieu te fit pour aller à plusieurs Gains; et toi, Gaine, pour recevoir plus d'un Coutelet? Vous regardiez comme fous certains Coutelets qui faisaient vœu de se passer à forfait de Gains, et comme folles certaines Gains qui faisaient vœu de se fermer pour tout Coutelet ; et vous ne pensiez pas que vous étiez presque aussi fous lorsque vous juriez, toi, Gaine, de t'en tenir à un seul Coutelet; toi, Coutelet, de t'en tenir à une seule Gaine.» (Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, in *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, pp. 753-754).

173 Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, ed. cit., p. 556.

174 *Ibidem*, cfr. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 753.

175 *Ivi*, p. 575.

176 *Ivi*, p. 568.

severa che il Père Hudson istituirà per riportare l'ordine all'interno del monastero in cui Richard prende l'abito, sarà continuamente infranto proprio da colui che l'ha istituita, il marquis des Arcis infatti racconta: «Mais cette austérité à laquelle il [le Père Hudson] assujettissait les autres, lui, s'en dispensait; ce joug de fer sous lequel il tenait ses subalternes, il n'était pas assez dupe pour le partager»<sup>177</sup>, se infatti in pubblico, il Père Hudson, mostra l'amore per il lavoro, per l'ordine e per le cose oneste che si addicono alla sua condizione, detiene « [...] les passions les plus fougueuses, [...] le goût le plus effréné des plaisirs et des femmes, [...] le génie de l'intrigue porté au dernier point, [...] les mœurs les plus dissolues, [...] le despotisme le plus absolu dans sa maison.»<sup>178</sup>.

Come si può immaginare, in un mondo in cui la passione amorosa è ridotta ad un *simple appétit physique*<sup>179</sup> che mira a soddisfare la pulsione sessuale finalizzata alla procreazione, il celibato e la continenza imposti dall'istituzione religiosa diventano abiti morali del folle o dell'ipocrita che pecca non solo contro la natura, ma anche contro le leggi sociali. Se in altri luoghi, come ne *La Religieuse*, l'ipocrisia del monaco o della suora è resa attraverso toni cupi e mortiferi, nel *Supplément au voyage de Bougainville*, l'ipocrisia dell'*aumônier* è trattata con i toni di un'ironia sorniona che mostra un missionario che dovrebbe essere dilaniato tra il rispetto della promessa fatta a Dio e l'abbandono alle tentazioni della carne, limitarsi a dire a più riprese «mais ma religion! Mais mon état!»<sup>180</sup>

---

177 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 806.

178 *Ivi*, p. 805.

179 Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, ed. cit., p. 572.

180 *Ivi*, pp. 554; 551.

abbandonandosi alla fine ad acconsentire, per ben quattro notti di fila, ad onorare l'omaggio sessuale delle figlie e della moglie di Orou.

Poiché è impossibile resistere alle leggi di natura, e rispettare perennemente un voto di castità che peraltro corrompe il corpo e la mente<sup>181</sup>, Diderot suggerisce, nell'atmosfera orientaleggiante de *Les Bijoux indiscrets*, un sistema di controllo attuato nell'isola di Cyclophile che sottopone gli uomini e le donne in giovane età alla misurazione del grado di passione sessuale che detengono, attraverso un termometro, e, ironicamente, solo colui che «fera monter la liqueur à un degré dont aucune femme ne peut approcher est obligé de se faire moine, comme qui dirait carme ou cordelier»<sup>182</sup>.

In *Jacques le fataliste et son maître* poi, la vicenda di Richard mostra quanta prudenza i genitori dovrebbero usare nei confronti dei giovani figli che «tombent dans la mélancolie»<sup>183</sup> e credono di poter trovare la salvezza dal loro stato nella solitudine claustrale. Il padre di Richard infatti, dopo i due anni di noviziato del figlio, chiede di lasciar trascorrere altri due anni di prova, per far sì che l'ultima risoluzione di prendere i voti e rinunciare alle leggi di natura sia certa e non generi rimpianti nel figlio.

---

181 A proposito delle suore di clausura infatti l'Aumônier afferma: «Plus renfermées, elles sèchent de douleur, périssent d'ennui.» (Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, ed. cit., p. 571). Il marquis des Arcis nel preambolo alla vicenda di Richard dichiara che per i giovani che abbracciano un genere di vita contrario alle leggi di natura «L'erreur ne dure pas; l'expression de la nature devient plus claire; on la reconnaît, et l'être séquestré tombe dans les regrets, la langueur, les vapeurs, la folie ou le désespoir...» (Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 804).

182 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 55.

183 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 804.



La critica contro la castità volontaria che la religione impone a coloro i quali intraprendono la vita ecclesiastica e quindi la necessità di assecondare tutto ciò che risponde alle leggi di natura, è sostenuta nel *Rêve de d'Alembert* da argomentazioni quantomeno sorprendenti: anche la masturbazione e i rapporti omosessuali servirebbero il codice della natura, rispondendo alla massima Oraziana “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci”<sup>184</sup>. Se le *actions solitaires*<sup>185</sup>, rispondendo ad un bisogno, rendono almeno piacere all'individuo e possono anche contribuire a ristabilire un equilibrio umorale all'interno dell'organismo, scongiurando la follia, l'amore omosessuale, in un'ottica determinista secondo la quale «tout ce qui est ne peut être ni contre nature ni hors de nature»<sup>186</sup>, messo al confronto con la masturbazione, risulta certamente più utile dal momento che «partage avec un être semblable mâle ou femelle»<sup>187</sup> quel piacere dettato dal bisogno di natura.

Da questo preambolo risulta evidente quanto la sessualità e il carattere, si potrebbe dire voluttuoso, della natura umana abbia preso particolare risonanza nel secolo in cui in nome della ragione si tenta di liberare il corpo da tutte le costrizioni che fin'ora l'hanno posto sotto silenzio. Tuttavia la sessualità, in un autore per il quale sono i bisogni primari a determinare anche l'assetto fisico dell'organismo, non si limita ad una sfera puramente genitale, e piuttosto pervade in modo sorprendente tutto il sistema di pensiero, fino a coinvolgere l'atto della scrittura. Diderot rende

---

184 Orazio, *Ars poetica*, v. 343.

185 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p 405.

186 *Ivi*, 407.

187 *Ibidem*.

evidente il carattere fisico, materiale, “erotizzato” della scrittura, in quell'espressione attraverso la quale descrive l'arte dello scrivere in una lettera di data sconosciuta, indirizzata a Mme de Maux, quando afferma:

«On serre toujours contre son sein celui qu'on aime et l'art d'écrire n'est que l'art d'allonger ses bras»<sup>188</sup>.

L'atto dello scrivere allora, è capace di realizzare il desiderio del cieco delle *Lettres sur les aveugles* il quale sognava di avere due braccia lunghissime, accorcia e annienta di fatto le distanze fra il mittente e il destinatario, divenendo una sorta di tatto. Le *Lettres à Sophie Volland* sono ricolme di riferimenti alla fisicità della scrittura che permette ogni volta di far rincontrare i due amanti proprio su quella pagina scritta che si fa quasi feticcio del corpo, transcendendone l'assenza. Il passo che più significativamente esplicita questo carattere fisico e sensuale, vagamente feticistico, della scrittura, lo si può trovare in una lettera che Diderot invia a Sophie Volland il 31 agosto 1760, dove si legge:

Je baise tes deux dernières lettres. Ce sont les caractères que tu as tracés, et à mesure que tu les traçais, ta main touchait l'espace que les lignes devaient remplir, et les intervalles qui devaient les séparer. Adieu, mon amie. Vous baiserez au bout de cette ligne, car j'y aurais baisé aussi. Là, là. Adieu.<sup>189</sup>

Diderot dice di aver baciato le lettere che Sophie gli ha inviato e così facendo avrà baciato almeno la sua mano che certamente, nell'atto materiale della scrittura,

---

188 Diderot, *Correspondance*, ed. cit., vol. IX, pp. 160-161.

189 Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, ed. cit., vol I, p. 98.

avrà toccato il foglio. Poi, da vero amante appassionato, bacia la lettera che ha appena terminato di scrivere alla fine dell'ultima riga e invita l'amata a fare altrettanto quando la riceverà, così, attraverso la scrittura materiale e non, i due amanti potranno trascendere la distanza che li separa e potersi nuovamente incontrare tra le parole del testo scritto. La scrittura si fa tatto e acquisisce un potere sorprendente sostituendo la presenza del corpo.

Adesso, l'atto dello scrivere per Diderot è strettamente connesso all'atto dell'ascoltare e del leggere. Scrivere alla fine, non è altro che leggere se stessi, e leggere non è altro che ascoltare qualcun altro. La scrittura, data l'attenzione pressante alla necessaria presenza di un lettore, è concepita come dialogo tra due esseri, e, nel momento in cui si fa corpo, nel momento in cui iscrive sul e nel corpo i messaggi che vuole trasmettere, si fa dialogo non solo tra due esseri umani, ma anche fra i loro corpi. Da qui tutti gli espedienti retorici, tutte le variazioni stilistiche, tutte le immagini che Diderot utilizza plasmano la scrittura sopra il corpo che si prefigge di rappresentare, per rendere possibile un tipo di comunicazione analogica fra il corpo del lettore e il corpo del personaggio.

A proposito di questo carattere sensuale della scrittura, che alla fine altro non è che uno scambio, un dialogo con l'altro e quindi un racconto, viene certo alla mente l'opera di pubblicazione postuma, *L'Oiseau blanc: conte bleu* nella quale la messa in scena fornisce alcuni suggerimenti circa la sensualizzazione se non l'erotizzazione dell'atto del racconto e dell'ascolto. Innanzitutto, quello che si può chiamare un romanzo dalle tinte orientalescanti si definisce in modo oppositivo e

analogico rispetto alle *Mille et une nuits*, qui infatti quattro narratori, due uomini e due donne, hanno il compito di indurre una sultana annoiata e afflitta dall'insonnia al sonno, proprio attraverso il loro racconto, disposto su sei sere successive. La cosa curiosa però è che, assieme ai narratori, è presente un'altra figura dal ruolo piuttosto insolito, alla quale è deferito il compito di accarezzare la pianta del piede della sultana, proprio mentre questa ascolta le vicende dell' *Oiseau blanc*.

Fin dalle prime righe del romanzo, si avverte l'atmosfera sensuale nella quale è calata la narrazione, così come si addice ai romanzi di ambientazione orientale:

La favorite se couchait de bonne heure et s'endormait fort tard. Pour hâter le moment de son sommeil, on lui chatouillait la plante des pieds et on lui faisait des contes; et pour ménager l'imagination et la poitrine des conteurs, cette fonction était partagée entre quatre personnes, deux émirs et deux femmes. Ces quatre improvisateurs poursuivaient successivement le même récit aux ordres de la favorite. Sa tête était mollement posée sur son oreiller, ses membres étendus dans son lit et ses pieds confiés à sa chatouilleuse, lorsqu'elle dit «Commencez» et ce fut la première de ses femmes qui débuta par ce qui suit.<sup>190</sup>

Ora, un racconto che induce al sonno, o è particolarmente noioso, oppure la sua dolcezza e il suo carattere piacevole sono in grado di indurre nell'ascoltatore uno stato di tale abbandono e rilassamento del corpo, dei sensi e della mente, da farlo addormentare. La presenza di una persona addetta ad accarezzare il piede della sultana distesa sul proprio letto, per meglio favorire il sopravvenire di un sonno dolce e piacevole che interromperà sei volte quel racconto che si vuole sostituire

---

190 Diderot, *Oiseau blanc: conte bleu*, in, J. Assézat, *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier, 1875-1877, vol. X, p. 381.

ad un sonnifero, certamente determina ancora una volta la connessione fra l'atto del raccontare e quello del toccare e l'atto dell'ascoltare e quello dell'essere toccati. Se lo scrivere, come si è visto, corrisponde all'arte di allungare le proprie braccia e scrivere alla fine significa raccontare qualcosa, allora colui che legge o ascolta un racconto viene toccato da colui che scrive, attraverso le parole e le immagini che produce. La connessione tra la sfera tattile e quella "uditiva" è resa ancor più evidente nel momento in cui il "ritmo" dell'accarezzamento varia coerentemente con il ritmo del racconto, stabilendo un parallelismo tra il piacere epidermico discontinuo determinato dall'accarezzamento e il piacere dell'ascolto di una storia a quattro voci.

Se il racconto dei due emiri e delle due donne si "sensualizza" riuscendo ad indurre il sonno nella sultana, l'atto di accarezzare il piede si intellettualizza caratterizzandosi con un valore di verità qualora la sensazione tattile produca un certo piacere, per dirla con le parole di Starobinski: «cette intellectualisation du plaisir (qui est pleinement conforme à l'esprit du style galant) a pour corollaire une «sensualisation» du discours intellectuel»<sup>191</sup>. La sultana, all'inizio della seconda sera infatti, rivolgendosi alla donna addetta all'accarezzamento, afferma:

Retenez bien ce mouvement-là, c'est le vrai. Mademoiselle, voilà le brevet de votre pension le sultan la doublera, à la condition qu'au sortir de chez moi vous irez lui rendre le même service je ne m'y oppose point, mais point du tout. Voyez si cela vous convient...<sup>192</sup>

---

191 J. Starobinski, *Du pied de la favorite au genou de Jacques*, in J. Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Éditions Gallimard, 2012, p. 90.

192 Diderot, *Oiseau blanc: conte bleu*, ed. cit., p. 386.

Il ritmo dell'accarezzamento genera piacere, e quindi, avvicinandosi vagamente all'idealismo estetico di Shaftesbury, secondo il quale è vero ciò che è bello così come ciò che è bene, acquisisce una caratterizzazione in termini di verità, accezione che solitamente sarebbe riservata al dominio della parola e del discorso. Il fatto che un racconto possa accarezzare le orecchie intese come organo atto a ricevere la sensazione uditiva, e contemporaneamente il corpo nel quale sono diffusi in modo più o meno uniforme i recettori tattili, generando una pari sensazione di piacere, dà vita a molteplici suggestioni: innanzitutto è curioso ed interessante osservare come le orecchie, o meglio l'orecchio, possa, trasformarsi in un organo erogeno, conseguentemente all'erotizzazione dell'ascolto e del racconto. Poi, è interessante notare come proprio il piede e per contiguità la gamba si facciano luoghi prediletti e propagatori di una sensazione di piacere se non erotico almeno sensuale.

Scorrendo le pagine e le vicende de *Les Bijoux indiscrets*, de *La Religieuse* e di *Jacques le fataliste et son maître*, si nota come il corpo, nelle sue accezioni erotiche, appaia innanzitutto parcellizzato e metonimico e quasi mai presentato nella sua totalità agli occhi del lettore. L'impressione è quella di un corpo che manifesta le proprie pulsioni erotiche attraverso un gioco di spostamenti che mira da un lato, a fare il verso ad una letteratura edificante e moralistica che, ancora rispettosa in qualche misura delle *bienséances* classiche, tende ad oscurare tutto ciò che di indecente appartiene al corpo, d'altro lato invece, sembra voler

stuzzicare l'attenzione del lettore e accarezzare la sua immaginazione, spingendolo a prestare maggiore interesse proprio a quelle immagini “erotizzate” che come tali si presentano alla sua mente. Questa è la logica che, portata alle estreme conseguenze, regge il racconto del *bijou* viaggiatore, nel quale le avventure licenziose dalle tinte pornografiche del *bijou* di Cypria appaiono raccontate e scritte in lingue differenti, utilizzando un espediente in voga nel romanzo libertino dell'epoca, cosicché il lettore da un lato, potrà fare come Mangogul che non capendo nulla nel *récit* del *bijou* viaggiatore passa ad altro, oppure, come accadrà molto più spesso, sarà costretto a soffermarsi sulla narrazione, e magari a tradurre i passi in lingua straniera al fine di comprenderli.

Eccezion fatta per qualche raro quadro che sfocia in atmosfere facete dai toni pornografici, come per esempio i racconti del *bijou* viaggiatore di Cypria, o l'iniziazione agli amori di Jacques con Marguerite e Suzanne, assieme alla scena nel fienile con Suzon, con spettatore annesso, se si analizza il corpo nelle sue apparizioni erotiche, si noterà una tendenza generalizzata a ritrarre gesti del corpo o parti anatomiche che hanno, nella normalità, una bassa connotazione sessuale, in un senso invece eroticamente caratterizzato. È così che baci e carezze si poseranno nei luoghi più impensati per lasciare al lettore il gusto di «deviner plutôt que voir, imaginer plutôt qu'épuiser du regard»<sup>193</sup>.

Al meccanismo di “de-erotizzazione” di quanto dovrebbe essere normalmente erotizzato, con conseguente erotizzazione di quanto normalmente non ha quasi

---

193 M. Delon, *Album Diderot*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

nulla a che fare con la sfera sessuale, risponde macroscopicamente la trattazione della materia ne *Les Bijoux indiscrets*. Nel corso del romanzo sono presentate ben trenta dissertazioni dei *bijoux* che, di volta in volta, Mangogul risveglia grazie al potere del suo anello magico e i quali ascolta da spettatore invisibile e silenzioso. Già il fatto che degli organi genitali parlino e, ad eccezione di qualcuno, filosofeggino, dovrebbe apparire come una contraddizione in termini; quanto ci si aspetterebbe essere maggiormente erotizzato lo è ad un grado veramente minimo. Il romanzo orientale nel quale i *bijoux* filosofeggiano e i baci sono quasi sempre manifestazioni di un amore platonico e profondo, allora, si trasforma nella narrazione della ricerca dell'autenticità di una comunicazione dei e tra i corpi che, nella società dalle buone maniere, l'innalzamento del grado del pudore di cui parla Norbert Élias<sup>194</sup> ha reso opachi e non comunicanti. Come suggerisce Jennyfer Vanderheyden, in *The function of the dream and the body in Diderot's works*, muovendo dalla trattazione di Peter Brooks in *Body Work*, il desiderio di conoscenza che nutre la curiosità di Mangogul e lo spinge a collezionare i *récits* dei trenta *bijoux* è un desiderio di tipo epistemofilico<sup>195</sup> le cui origini sono certamente sessuali. Il luogo nel quale allora Mangogul cerca, e solo alla fine trova, una sorta di verità della comunicazione, non a caso, è proprio quella sfera del corpo che «n'a point de [...] chimères»<sup>196</sup>, quella sessuale certo, la quale però

---

194 Norbert Élias, *La civiltà delle buone maniere*, Bologna, il Mulino, 1982.

195 Si veda J. Vanderheyden, *The function of the dream and the body in Diderot's works*, New York, Peter Lang Publishing, 2004, pp. 97 segg. e, per il concetto di epistemofilia, si veda P. Brooks, *Body Work: Objects of desire in modern narrative*, ed. cit., pp. 98-106.

196 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 21.



parla utilizzando un linguaggio che, se non in termini di “verità”, non le è proprio. Se è possibile riscontrare uno spostamento della connotazione erotica a livello macroscopico, se ne potranno esaminare esempi molto più precisi su un piano decisamente più ristretto. Si inizierà quindi dalle orecchie.

Sulla scorta di quanto è stato detto a proposito dell'*Oiseau blanc* e quindi dell'erotizzazione dell'ascolto, si farà subito caso all'attenzione e all'importanza che l'orecchio, come parte anatomica generica, acquisisce nei tre romanzi presi in analisi. Già è curioso assistere ad un rituale preparatorio che almeno tre personaggi eseguono: la *grande guenon* de l'*Oiseau blanc* «se gratta l'oreille et se mit à débiter de la mauvaise prose qu'on prit pour de la poésie céleste»<sup>197</sup>; il genio Cucufa, invece, si gratta l'orecchio in un'attitudine pensierosa, prima di trovare un espediente che accontenti il desiderio prima di svago e, solo in seguito, di verità di Mangogul<sup>198</sup>, ed infine il primo chirurgo di *Jacques le fataliste* si gratterà pensierosamente l'orecchio prima di decidere il costo dei suoi servigi e della sua ospitalità<sup>199</sup>.

Nei romanzi si trovano molte altre occorrenze delle orecchie non esplicitamente caratterizzate in senso erotico o erotizzato, ma, lasciando da parte le frasi fatte o i modi di dire che presentano in primo piano le orecchie dei personaggi come luogo

---

197 Diderot, *Oiseau blanc: conte bleu*, ed. cit., p. 384.

198 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 11: «A ces mots, le génie se grattant l'oreille et peignant par distraction sa longue barbe avec ses doigts, se mit à rêver: sa méditation fut courte. - Mon fils, dit-il à Mangogul, je vous aime; vous serez satisfait. -».

199 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 706: «Le chirurgien dit en se grattant l'oreille : - Pour le logement... la nourriture... les soins... Mais qui est-ce qui me répondra du paiement? -».

del pettegolezzo, si nota subito che l'orecchio di Suzanne nel quale la Superiora Mme\*\*\* fa scivolare parole dolci di seduzione che interrompono ancora una volta, il discorso dell'arcidiacono M. Hébert, si fa ponte tra l'eroticizzazione dell'ascolto e l'eroticizzazione della parte anatomica in sé:

Le grave archidiacre voulut reprendre ses derniers mots; la supérieure l'interrompit encore, en me disant bas à l'oreille: « Je vous aime à la folie; et quand ces pédants-là seront sortis, je ferai venir nos sœurs, et vous nous chanterez un petit air, n'est-ce pas ?... ».<sup>200</sup>

L'orecchio che «est placée proche du cerveau, du centre commun des sensations»<sup>201</sup> è scelto come punto di partenza per i propositi di graduale seduzione della Superiora ed è lo stesso orecchio che si fa protagonista dei preliminari verbali che si svolgono nel soppalco della casa di Bigre, tra Jacques che apparentemente gioca a fare il sadiano e una Justine un tantino civettuola. Attuando una sorta di ritardo della seduzione, che, si sa, in *Jacques le fataliste* risuona nell'intervento di più voci, Justine sviando la bocca dai baci di Jacques, avvicina quella stessa bocca all'orecchio di questi per opporre una flebile resistenza alle sue *avances*, prima di concedersi:

D'abord en détournant sa bouche de mes baisers, elle l'approcha de mon oreille et me dit tout bas: «Non, non, Jacques, non...» À ce mot, je fais semblant de sortir du lit, et de m'avancer vers l'escalier. Elle me retint, et me dit encore à l'oreille: «Je ne vous aurais jamais cru si méchant; je vois qu'il

---

200 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 326.

201 *Encyclopédie*, ed. cit., Jancourt, art. «Oreille», vol. XI (1765), p. 613.

ne faut attendre de vous aucune pitié; mais du moins, promettez moi, jurez moi... – Quoi ? – Que Bigre n'en saura rien.»<sup>202</sup>

L'orecchio subisce un'erotizzazione ancora più marcata quando è la bocca di Mangogul ad avvicinarsi a l'orecchio destro di Mirzoza, non per sussurrare propositi di seduzione, ma per posarvi tre baci:

Mangogul, qui connaissait la favorite pour ennemie de toute contrainte, lui baisa trois fois l'oreille droite, et se retira.<sup>203</sup>

L'orecchio dell'amata, si erotizza e si sostituisce di fatto alla bocca, rendendo certamente più concreta quell'erotizzazione dell'ascolto che si è andata costruendo a partire dalle suggestioni offerte dall'*Oiseau blanc*.

Il processo di erotizzazione dell'orecchio però, raggiunge il suo apice e la sua completezza anche, nella scena che si svolge nella capanna dei contadini, dietro la parete della camera in cui Jacques giace convalescente. In questa scena, si ha una moltiplicazione infinita di orecchie che ascoltano, parlano, prudono e devono essere grattate, dando risonanza consistente al tema sulle orme del quale ci si sta muovendo. Jacques racconta al maître di aver ascoltato da dietro la parete le false resistenze che la moglie del contadino oppone al marito un po' inconsequente che, per consolarsi della miseria in cui si trovano, vorrebbe mettere al mondo un altro figlio la venuta del quale si dovrebbe manifestare, a detta della moglie, proprio

---

202 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., pp. 822-823.

203 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 77. Si noti che Mangogul darà un altro bacio "insolito" a Mirzoza, sull'occhio sinistro, ma praticando una *soi-disant* usanza tradizionale del Congo.

attraverso un prurito all'orecchio avvertito subito dopo la consumazione dell'atto sessuale:

– Oui, voilà qui est fort bien dit et parce qu'on est dans la misère vous me faites un enfant comme si nous n'en avions pas déjà assez. – Oh! que non! – Oh! que si; je suis sûre que je vais être grosse! – Voilà comme tu dis toutes les fois. – Et cela n'a jamais manqué quand *l'oreille me démange après*, et j'y sens une *démangeaison comme jamais*. – *Ton oreille ne sait ce qu'elle dit*. – Ne me touche pas! Laisse là mon oreille! Laisse donc, l'homme; est-ce que tu es fou? Tu t'en trouveras mal. – Non, non, cela ne m'est pas arrivé depuis le soir de la Saint-Jean. – Tu feras si bien que... et puis dans un mois d'ici tu me bouderas comme si c'était de ma faute. – Non, non. – Et dans neuf mois d'ici ce sera bien pis. – Non, non. – C'est toi qui l'auras voulu? – Oui, oui. – Tu t'en souviendras? Tu ne diras pas comme tu as dit toutes les autres fois? – Oui, oui... ». [...] – Ah ! Ah ! – Eh bien, qu'est-ce? – *Mon oreille!*... – Eh bien, ton oreille? – *C'est pis que jamais*. – Dors, cela se passera. – Je ne saurais. *Ah! l'oreille! ah! l'oreille!* – L'oreille, l'oreille, cela est bien aisé à dire... » Je ne vous dirai point ce qui se passait entre eux; mais la femme, après avoir répété l'oreille, l'oreille, plusieurs fois de suite à voix basse et précipitée, finit par balbutier à syllabes interrompues l'o... reil... le, et à la suite de cette o... reil... le, je ne sais quoi qui joint au silence qui succéda, me fit imaginer *que son mal d'oreille s'était apaisé* d'une ou d'autre façon, il n'importe: *cela me fit plaisir. Et à elle donc?*<sup>204</sup>

La scena presenta tutte le caratteristiche dell'erotizzazione dell'ascolto e dell'orecchio che è evidentemente un'allusione sessuale non troppo nascosta. Il ritmo incalzante attraverso il quale si sviluppa il battibecco tra i due coniugi, si costruisce su una sorta di *climax* ritmico ascendente che accorcia esponenzialmente i tempi delle battute scambiate da moglie e marito e quindi si incrocia inevitabilmente con un *climax* verbale di tipo discendente che tende ed ha

---

204 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., pp. 683-684. Il corsivo è mio.

il suo *apex* in un silenzio se non eloquente almeno ambiguo<sup>205</sup>, il quale lascia spazio all'immaginazione di un lettore che resta sospeso su quel «Et à elle donc?» sul quale la scena si chiude. L'allusione si scioglie facendosi ancora più esplicita con la continuazione del discorso fra il maître e Jacques che finiscono a parlare della fedeltà delle donne su una base che si potrebbe dire “acustica”<sup>206</sup>.

A questo punto può essere interessante notare che in tutti i casi fin'ora citati di “orecchie erotizzate”, l'orecchio è sempre uno e uno solo. Quando invece le orecchie sono una parte anatomica il cui grado di erotizzazione è tendente o pari allo zero, sempre facendo eccezione per le espressioni e modi di dire, quando quindi le orecchie sono orecchie che ascoltano, che ronzano o che non ascoltano, la parte anatomica si pluralizza e le orecchie divengono due o più. Questo espediente era già utilizzato all'inverso, nella *tragédie classique*, specialmente da Corneille, il quale attuava una *smorzatura stilistica*<sup>207</sup> pluralizzando e spersonalizzando le mani degli eroi qualora si trovassero a compiere azioni riprovevoli, mentre le sublimava ritraendole come elementi singoli, qualora compissero azioni nobili e valorose, come a voler dire che era proprio quella

---

205 Questo espediente stilistico, come si vedrà più avanti, è utilizzato in più occasioni da Diderot proprio per rappresentare scene erotiche varie anche dipinte su toni meno giovali e ammiccanti e decisamente più tetri.

206 Parlando della moglie del contadino infatti Jacques, rivolgendosi al maître, dice: «Vous croyez apparemment que les femmes qui ont une oreille comme la sienne écoutent volontiers? *Le maître* : Je crois que cela est écrit là-haut. *Jacques* : Je crois qu'il est écrit à la suite qu'elles n'écoutent pas longtemps le même, et qu'elles sont tant soit peu sujettes à prêter l'oreille à un autre. *Le maître* : Cela se pourrait.» (Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 684).

207 Per il concetto di *smorzatura stilistica* si veda L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia, Racine, Saint-Simon*, Firenze, Sansoni, 2004, pp. 94-227.

mano, quella specifica di quell'individuo, ad aver compiuto una determinata impresa. Sembrerebbe allora che il meccanismo attuato da Diderot miri a voler acuire l'attenzione del lettore nel momento in cui questi si trovi ad avere a che fare con un orecchio il cui grado di erotizzazione sia in qualche misura superiore allo zero, concentrando la visione proprio su quell'orecchio che vuol significare qualcosa d'altro.

Nella sua accezione erotica l'orecchio è seguito , come già annunciato, dal piede accompagnato per prossimità dal ginocchio e più estesamente dalla gamba. L'accezione erotica di una simile parte anatomica smetterà di avere un carattere eccessivamente sorprendente nel momento in cui si consideri quale sia la portata di concretezza e di fisicità posseduta dal piede in quanto parte anatomica. Questo infatti è quanto di “più basso”, “morfologicamente” parlando, l'essere umano possiede, implicando quindi un massimo contatto con la dimensione terrestre, materiale. È decisivo allora ricordare come per Mirzoza sia proprio il piede la parte del corpo in cui «l'âme fait sa première résidence»<sup>208</sup>, e quindi il luogo dal quale la vita si propaga gradualmente al resto dell'organismo, senza tra l'altro allontanarsi troppo dal suo fulcro originario. Mirzoza infatti fa salire l'anima alle ginocchia e alle cosce verso i quindici anni e afferma che la parte inferiore del corpo sia, alla fine, il “luogo” in cui l'anima-vita «se manifeste presque uniquement, et où elle éprouve ses sensations les plus agréables»<sup>209</sup>, del resto vi

---

208 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 98.

209 *Ivi*, p. 100.

sono «des hommes et des femmes en qui elle n'a jamais remonté plus haut»<sup>210</sup>.

Come ricorda Starobinski, nell'articolo già citato, i piedi hanno poi una particolare valenza affettiva per Diderot, il quale in una delle rare testimonianze relative alla sua prima infanzia, evoca, in un'atmosfera di dolce malinconia, l'immagine della madre che scalda i piedi freddi di Diderot bambino tra le sue due mani<sup>211</sup>. L'attenzione rivolta a questa parte del corpo, collegata alla quale resta un'idea di piacere, si ritrova nei romanzi, dove per esempio si scorge la Superiora di Arpajon, Mme \*\*\*, intenta, nella convulsione dinamica dei suoi movimenti vitali, a prendersi cura dei piedi di Suzanne la quale, accingendosi a suonare il clavicembalo con *les plus jolis doigt du monde*<sup>212</sup>, racconta la scena in prima persona:

Je m'assis; elle pensa que je pourrais avoir froid; elle détacha de dessus les chaises un coussin qu'elle posa devant moi, se baissa et me prit les deux pieds, qu'elle mit dessus, ensuite elle alla se placer derrière la chaise et s'appuyer sur le dossier.<sup>213</sup>

Dal tono dolce dell'immagine appena proposta dove i piedi di Suzanne sono fatti

---

210 *Ivi*, p. 101.

211 Diderot, *Voyage à Bourbonne et à Langres*, in Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1969-1970, vol. VIII, p. 600 : «De grâce, mes amis, encore un moment. Souffrez que je m'arrête et que je me livre encore un moment à la situation d'âme la plus délicieuse... Je ne sais ce que j'ai. Je ne sais ce que j'éprouve. Je voudrais pleurer... Ô mes parents, c'est sans doute un tendre souvenir de vous qui me touche! Ô toi, qui réchauffais mes pieds froids dans tes mains! Ô ma mère!... Que je suis triste!... Que je suis heureux!».

212 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 331.

213 *Ivi*, p. 336. Si noti che, anche se viene meno la condizione del freddo, la stessa attenzione sarà riservata alle ginocchia di Suzanne, alla quale la Superiora di Arpajon dice: «C'est là que ma petite amie priera Dieu; je veux qu'on lui mette un coussin sur ce marchepied, afin que ses petits genoux ne soient pas blessés.» (Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 328).

oggetto di quella stessa premura materna che aveva cautelato dal freddo i piedi di Diderot, si passa bruscamente ad un'immagine decisamente meno innocente in cui il piede e per la precisione la punta del piede di Suzanne diventa il punto di inizio e di arrivo della mano della Superiora che:

posée sur mon genou se promenait sur tous mes vêtements, depuis l'*extrémité de mes pieds* jusqu'à ma ceinture, me *pressant* tantôt dans un endroit, tantôt en un autre.<sup>214</sup>

Il piede, ancora una volta si fa fulcro dinamico sotto il controllo di una mano che diviene potenza attiva esercitando una pressione che suggerisce la convulsione del movimento febbrile dettato dalla passione e che, in altri luoghi dello stesso romanzo, è tanto pervasiva da poter rappresentare da sola l'interezza della persona di Sœur Ursule<sup>215</sup>. Tuttavia, il carattere erotizzato del piede, sempre collegato ad un'idea di freddo e ad un'attesa piacevole del calore che l'altro potrà restituire, è estrinsecato nella sua pienezza sensuale nella scena dell'incontro notturno tra Suzanne e Mme \*\*\*, la quale, persa dalla passione omosessuale per Suzanne, infreddolita, entra nella cella di Suzanne dove trova rifugio nel letto della monaca

---

214 *Ivi*, p. 338. Il corsivo è mio.

215 Mentre alcune suore vegliano, insieme a Suzanne, attorno al letto di Sœur Sainte-Ursule, caduta in preda ad una malattia che si fa controparte della guarigione di Suzanne, l'interezza del corpo e della coscienza di Ursule è resa attraverso l'immagine della sua mano che si muove cercando la presenza di coloro che la assistono: «lorsqu'il lui restait un peu de sentiment et de connaissance, elle promenait sa main autour d'elle sans ouvrir les yeux. Cette action était si peu équivoque, que quelques religieuses s'étant offertes à cette main qui tâtonnait, et n'en étant pas reconnues, parce qu'alors elle retombait sans mouvement, elles me disaient: « Sœur Suzanne, c'est à vous qu'elle en veut, approchez-vous donc... » Je me jetais à ses genoux, j'attirais sa main sur mon front, et elle y demeurait posée jusqu'à la fin de son évanouissement.» (Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 319).



dicendo, con una premura sempre legata alla tutela dell'amata dal freddo:

«Je suis glacée; j'ai si froid que je crains de vous toucher, de peur de vous faire mal. – Chère mère, ne craignez rien.» Aussitôt elle mit une de ses *mains* sur ma poitrine et l'autre autour de ma ceinture; ses *pieds* étaient posés sous les miens, et je les *pressais* pour les réchauffer; et la chère mère me disait: « Ah! Chère amie, voyez comme mes pieds se sont promptement réchauffés, parce qu'il n'y a rien qui les sépare des vôtres. – Mais, lui dis-je, qui empêche que vous ne vous réchauffiez partout de la même manière? – Rien, si vous voulez. » Je m'étais retournée, elle avait écarté son linge, et j'allais écarter le mien, lorsque tout à coup on frappa deux coups violents à la porte.<sup>216</sup>

Ancora una volta i piedi, sempre contornati dalle mani, e sempre associati ad un movimento di pressione sono resi protagonisti della scena erotica che esclude la presenza “visiva” del corpo nella sua interezza, elusa dai due colpi violenti che Sœur Sainte-Thérèse batte alla porta, costringendo la Superiora a muoversi su altri passi verso la cella di quest'ultima.

Se anche Jacques prende il piede di Denise e lo mette sul bordo del letto per attaccare la giarrettiera alla sua gamba sulla quale posa un bacio, alzerà *ses jupons jusqu'à son genou*<sup>217</sup>. Le ginocchia, a più riprese, rispettando un *cliché* del romanzo *larmoyant*, si fanno il luogo al quale ci si deve gettare per supplicare

---

216 *Ivi*, p. 349. Il corsivo è mio.

217 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 879. Si noti che anche questa scena dall'elevata potenzialità erotica, è interrotta dall'arrivo di Jeanne, la madre di Denise, che entra, probabilmente da una porta. A questo proposito si veda allora l'importanza che R. Kempf attribuisce a porte e finestre nell'organizzazione degli spazi nei quali si muovono i personaggi dei romanzi di Diderot. (R. Kempf, *Diderot et le romans ou le démon de la présence*, ed. cit., pp. 82-87.)

l'amato/a o per dichiarargli il proprio amore su un *bruit des baisers*<sup>218</sup>, oppure diventano seduta privilegiata delle amate, ma non c'è dubbio sulla loro caratterizzazione più spiccatamente erotica, nel momento in cui l'attenzione del lettore è indotta a focalizzarsi sulla mano di Almidasar che, nel tentativo di seduzione di Fanni, «fit des progrès»<sup>219</sup> giungendo «assez rapidement au genou»<sup>220</sup>.

Jacques, ricalcando le parole dell'Uncle Toby del *Tristram Shandy* di Sterne, informa del fatto che proprio nel ginocchio convergono «je ne sais combien d'os, de tendons et d'autres choses qu'ils appellent je ne sais comment»<sup>221</sup> tentando di investire questa parte del corpo di un'irritabilità certamente accentuata, se si ricorda la natura irritabile delle fibre e delle corde vibranti dell'organismo umano,

---

218 Si veda Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., pp. 211-212: «Il trouva Zaïde dans le cabinet de la veille. Zuleïman y était avec elle. Il tenait les mains de sa maîtresse dans les siennes et il avait les yeux fixés sur les siens : Zaïde, penchée sur ses genoux, lançait à Zuleïman des regards animés de la passion la plus vive. Ils gardèrent quelque temps cette situation ; mais cédant au même instant à la violence de leurs désirs, ils se précipitèrent entre les bras l'un de l'autre, et se serrèrent fortement. Le silence profond qui, jusqu'alors, avait régné autour d'eux, fut troublé par leurs soupirs, le bruit de leurs baisers, et quelques mots inarticulés qui leur échappaient... - Vous m'aimez !... Je vous adore !... M'aimerez- vous toujours ?... Ah! le dernier soupir de ma vie sera pour Zaïde... -».

219 *Ivi*, p. 160.

220 *Ibidem*.

221 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 671. Nel testo di Sterne si accentua l'allusione sessuale, che appare invece attenuata da Diderot, infatti l'Uncle Toby afferma: «There is no part of the body, an' please your honour, where a wound occasions more intolerable anguish than upon the knee - Except the groin; said my uncle Toby. An' please your honour, replied the corporal, the knee, in my opinion, must certainly be the most acute, there being so many tendons and what-d'ye-call-'ems all about it. It is for that reason, quoth my uncle Toby, that the groin is infinitely more sensible—there being not only as many tendons and what-d'ye-call- 'ems (for I know their names as little as thou dost) - about it - but moreover \*\*\*» (L. Sterne, *Tristram Shandy*, London, by the temple Press Letchworth, for J.M. Dent and Sons, 1950, p. 418.).

secondo la concezione fisiologica di Diderot<sup>222</sup>. Le ginocchia, in preda a mani che se ne impossessano con sicurezza o imprigionate tra altre due ginocchia<sup>223</sup>, specialmente nell'universo letterario della *Religieuse*, si fanno luogo privilegiato di pressioni spasmodiche che si innervano nello stile cadenzato da ripetizioni ipnotiche<sup>224</sup> le quali mirano a rendere il sopravvenire morboso della *maladie* della Superiora di Arpajon che non tarda a contagiare l'indolente Suzanne:

Je m'aperçus alors, au tremblement qui la saisissait, au trouble de son discours, à l'égarement de ses yeux et de ses mains, à *son genou qui se pressait entre les miens*, à l'ardeur dont elle me serrait et à la violence dont ses bras m'enlaçaient, que sa maladie ne tarderait pas à la prendre. Je ne sais ce qui se passait en moi; mais j'étais saisie d'une frayeur, d'un tremblement et d'une défaillance qui me vérifiaient le soupçon que son mal était contagieux. [...] Je voulais m'éloigner; je le voulais, cela est sûr; mais je ne le pouvais pas. Je ne me sentais aucune force, mes *genoux se dérobaient sous moi*.<sup>225</sup>

Nel momento in cui la passione della Superiora si fa violenta e morbosa e viene quindi caratterizzata come malattia, si comincia ad intravedere il debole confine

---

222 Si nota che, in realtà, il passo citato è una di quelle "dimostrazioni mancate" di cui parla Starobinski nel suo articolo *L'art de la démonstration* (J. Starobinski, *L'art de la démonstration*, in *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Éditions Gallimard, 2012, pp. 277-301). Jacques descrive la costituzione anatomica del ginocchio, proprio per dimostrare l'oggettività non dimostrabile del dolore acuto che una ferita può sprigionare in questa parte del corpo. Diderot inoltre in *Encyclopédie* parla della sensibilità circostanziata ai nervi, mentre le ossa, i legamenti e i tendini non sarebbero in grado di "sentire", è quindi piuttosto alla natura irritabile della fibra che si deve far riferimento.

223 Si veda Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 341: «Elle était si proche de moi, que *mes deux genoux étaient entrelacés dans les siens*, et elle était accoudée sur son lit.» (Il corsivo è mio).

224 Per la questione della riproduzione ritmica e mimetica dell'oggetto trattato, attraverso espedienti retorici, si veda Leo Spitzer, *The Style of Diderot*, Op. Cit., pp.135-191.

225 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 343.

che separa la passione erotica dalla malattia morbosa e quindi il piacere dal dolore. Il confine tra passione erotica e malattia morbosa, nel caso della passione omosessuale per Suzanne dalla quale è travolta Mme \*\*\*, si fa ancora più sottile dal momento che appunto degli incontri notturni e delle attenzioni piene di amore sono protagoniste due donne. La pratica del lesbismo è quasi una normalità all'interno dell'ambiente monastico, dal momento che, come si è visto, le leggi della natura gridano in favore di una libertà incondizionata, specialmente per ciò che riguarda la sfera della sessualità. Dalla gelosia che a più riprese caratterizza gli atteggiamenti di Sœur Thérèse e dal ricordo minaccioso di Sœur Agathe<sup>226</sup>, si capisce che la passione lesbica della Superiora non è una novità ad Arpajon e soprattutto non è la sola. Tuttavia, Diderot non mira a sottolineare il carattere perverso di una passione omosessuale che non sarebbe altro che la risposta ad un bisogno di piacere eluso dal giuramento di castità che la vita di chi prende gli abiti impone, ma piuttosto è nel carattere folle e morboso che scaturisce dalla colpevolizzazione peccaminosa di una simile passione che Diderot instaura un'aspra critica all'istituzione religiosa, tuttavia la questione si approfondirà in seguito.

Per meglio comprendere la variazione sul tema che avvicina l'atto erotico e le parti del corpo in esso coinvolto, all'atto di violenza che martoria piedi, gambe e mani, sarà forse necessario scendere nuovamente anche solo per un momento, dal ginocchio, al piede per ricordare quella lettera indirizzata a Sophie Volland il 17

---

226 *Ivi*, p. 334.

settembre 1760, nella quale Diderot racconta del *petit accident* sopravvenuto proprio al suo piede:

Il vient de m'arriver un petit accident. J'étais allé me promener autour d'une grande pièce d'eau sur laquelle il y a des cygnes. Ces oiseaux sont si jaloux de leur domaine, qu'aussitôt qu'on en approche ils viennent à vous à grand vol. Je m'amusais à les exercer, et quand ils étaient arrivés à un des bouts de leur empire, aussitôt je leur apparaissais à l'autre. Pour cet effet il fallait que je courusse de toute ma vitesse; ainsi faisais-je, lorsque je rencontrai devant un de mes pieds une barre de fer qui servait de clef à ces ouvertures qu'on pratique dans le voisinage des eaux renfermées et que l'on appelle des regards. Le choc a été si violent que l'angle de la barre a coupé en deux, ou peu s'en faut, la boucle de mon souliers; j'ai eu le cou-de-pied entamé et presque tout meurtri. Cela ne m'a pas empêché de plaisanter sur ma chute qui me tient en pantoufle, la jambe étendue sur un tabouret.<sup>227</sup>

Quello stesso piede che era stato oggetto delle cure dolci e affettuose delle mani della madre è adesso *entamé* e *meurtri*, e richiama quasi automaticamente alla memoria quell'*héroïne aux pieds blessés*<sup>228</sup> che è Suzanne, seviziata dalle crudeltà ingiustificate della quasi sadiana Sœur Sainte-Christine che si oppone a Mère de Moni, l'interesse premuroso della quale spinge piuttosto a ricordare la dolcezza di una madre.

I piedi di Suzanne che come si è visto, saranno oggetto delle premure appassionate della Superiora di Arpajon, durante il “regime” di Sœur Sainte-Christine, appaiono quasi sempre nudi, vulnerabili, e quindi *ensanglantés*<sup>229</sup>, quasi

---

227 D. Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, ed. cit., vol. I, p. 111.

228 J. Starobinski, *Du pied de la favorite au genou de Jacques*, ed. cit., p. 102.

229 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., pp. 279; 305; 316.

sempre associati a delle *jambes meurtries*<sup>230</sup> e *dépouillées*<sup>231</sup>; le ginocchia che verranno fatte appoggiare su un cuscino perché non si feriscano erano state, a Longchamp, l'unico appoggio di Suzanne durante tutte le funzioni religiose, e quella mano che sempre, nei momenti di più alta caratterizzazione erotica, si trova se non sopra, almeno, nei pressi delle ginocchia, viene spogliata della carne del palmo, da una molletta arroventata lasciata a posta dalle crudeli compagne:

Un jour que je sortais de ma cellule pour aller à l'église ou ailleurs, je vis une pincette à terre, en travers dans le corridor; je me baissai pour la ramasser, et la placer de manière que celle qui l'avait égarée la retrouvât facilement: la lumière m'empêcha de voir qu'elle était presque rouge; je la saisis; mais en la laissant retomber, *elle emporta avec elle toute la peau du dedans de ma main dépouillée. On exposait, la nuit, dans les endroits où je devais passer, des obstacles ou à mes pieds, ou à la hauteur de ma tête; je me suis blessée cent fois; je ne sais comment je ne me suis pas tuée. Je n'avais pas de quoi m'éclairer, et j'étais obligée d'aller en tremblant, les mains devant moi. On semait des verres cassés sous mes pieds.*<sup>232</sup>

---

230 *Ivi*, p. 279 .

231 *Ivi*, p. 379.

232 *Ivi*, p. 298 (Il corsivo è mio). Si noti che l'immagine di Suzanne che vaga tremante, facendo delle mani i propri occhi, nel buio dei corridoi lungo i quali colpisce tutti gli ostacoli lasciati dalle sue carnefici e si ferisce i piedi nudi con i pezzi di vetro lasciati a terra, è ripresa in un tono decisamente meno grave e quasi parodico, in *Jacques le fataliste*, quando il narratore esterno offre due immagini di un Jacques che vaga ubriaco attraverso la stanza dove alloggia con il maître, presso la locanda del Grand-Cerf: «Et tout en balbutiant, Jacques en chemise et *pieds nus*, avait sablé deux ou trois rasades sans ponctuation, comme il s'exprimait, c'est-à-dire de la bouteille au verre, du verre à la bouche. Il y a deux versions sur ce qui suivit *après qu'il eut éteint les lumières*. Les uns prétendant qu'il se mit à tâtonner le long des murs sans pouvoir retrouver son lit, et qu'il disait: « Ma foi, il n'y est plus, ou, s'il y est, il est écrit là-haut que je ne le retrouverai pas; dans l'un et l'autre cas, il faut s'en passer »; et qu'il prit le parti de s'étendre sur des chaises. D'autres, qu'il était écrit là-haut qu'il s'embarrasserait les *pieds dans les chaises*, qu'il tomberait sur le carreau et qu'il y resterait. De ces deux versions, demain, après demain, vous choisirez, à tête reposée, celle qui vous conviendra le mieux.» (Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 790. Il corsivo è mio.).

Se ne *La Religieuse* sono davvero molte le scene in cui le parti del corpo di Suzanne oggetto di tortura della Sœur-Christine, si fanno oggetto dell'attenzione omosessuale della Superiora, è quell'*exercitium corporale* che richiama in chiave blasfema la pratica religiosa consistente nella visualizzazione dei vari stadi della Passione di Cristo da parte del credente, a riassumere in una splendida formula l'accostamento tra violenza ed eros:

«Les méchantes créatures! Les horribles créatures! Il n'y a que dans les couvents où l'humanité puisse s'éteindre à ce point. Lorsque la haine vient à s'unir à la mauvaise humeur habituelle, on ne sait plus où les choses seront portées. Heureusement je suis douce; j'aime toutes mes religieuses; elles ont pris, les unes plus, les autres moins de mon caractère, et elles s'aiment toutes entre elles. Mais comment cette faible santé a-t-elle pu résister à tant de tourments? Comment tous ces petits membres n'ont-ils pas été brisés? Comment toute cette machine délicate n'a-t-elle pas été détruite? Comment l'éclat de ces yeux ne s'est-il pas éteint dans les larmes? Les cruelles! Serrer ces bras avec des cordes!... » Et elle me prenait les bras, *et elle les baisait*. «Noyer de larmes ces yeux» *Et elle les baisait*. «Arracher la plainte et le gémissement de cette bouche!... » *Et elle la baisait*. «Condamner ce visage charmant et serein à se couvrir sans cesse des nuages de la tristesse!... » *Et elle le baisait*. «Faner les roses de ces joues!... » Et elle les flattait de la main *et les baisait*. «Déparer cette tête! Arracher ces cheveux! Charger ce front de souci!... » Et elle baisait ma tête, mon front, mes cheveux... «Oser entourer ce cou d'une corde, et déchirer ces épaules avec des pointes aiguës!... » Et elle écartait mon linge de cou et de tête; elle entrouvrait le haut de ma robe; mes cheveux tombaient épars sur mes épaules découvertes.<sup>233</sup>

---

233 *Ivi*, pp. 342-43 (il corsivo è mio). Si noti anche che l'immagine sulla quale si chiude il passo dal ritmo litanico, ovvero quella che ritrae i capelli di Suzanne mentre ricadono sulle spalle scoperte, richiama alla mente la scena di una sorta di Passione laica che si era svolta a Longchamp, proprio sullo sfondo musicale di una litania intonata dalle carnefici di Suzanne, che tace subito prima di lasciare gli occhi del lettore posati sulle spalle nude di Suzanne, sulle quali ricadono, per l'appunto, i capelli: «Le soir, lorsque je fus retirée dans ma cellule, j'entendis qu'on s'en approchait en chantant les litanies; c'était toute la maison rangée sur deux lignes. On entra, je me présentai; on me passa une corde au cou; on me mit dans la main une torche allumée et une discipline dans l'autre. Une religieuse prit la corde par un bout, me

In questa scena che culminerà in quella *défaillance tremblante* di mani e ginocchia, già citata sopra, La Superiora è descritta nell'atto di annoverazione progressiva, ipnotica e cadenzata delle parti del corpo di Suzanne che sono state oggetto di tortura, sulle quali si appoggia ripetutamente, sempre secondo la medesima formula *et elle le baisait*, un bacio. Le parti del corpo di Suzanne appaiono quindi al lettore attraverso un *climax* discendente in termini di discorso che tende al silenzio, corroborato da un *climax* ascendente di gesti che culmineranno nella *défaillance* finale.

Certamente, l'accostamento reso tanto necessario da Georges Bataille<sup>234</sup>, della pulsione erotica, omosessuale e non, all'atto di violenza, risiede in un *cliché* libertino e sadico in particolar modo, che rientra grossomodo nella logica di trasgressione dei tabù e dei limiti volta volta imposti dalla società, per aderire ad una non-morale secondo la quale l'essere umano naturale e “selvaggio” libera incondizionatamente quelle che Freud individuerà come pulsioni primarie, e cioè quelle aggressive e quelle sessuali. Le prescrizioni morali, secondo questa logica, anziché limitare e regolamentare le pulsioni naturali, non faranno altro che produrre «souvent un effet contraire en échauffant l'imagination et en irritant le

---

tira entre les deux lignes, et la procession prit son chemin vers un petit oratoire intérieur consacré à sainte Marie: on était venu en chantant à voix basse, on s'en retourna en silence. Quand je fus arrivée à ce petit oratoire, qui était éclairé de deux lumières, [...] on m'ôta la corde, on me déshabilla jusqu'à la ceinture, on me prit mes cheveux qui étaient épars sur mes épaules, on les rejeta sur un des côtés de mon cou, on me mit dans la main droite la discipline que je portais de la main gauche, et l'on commença le *Miserere*.» (Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 315.).

234 G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.



désirs»<sup>235</sup>, fornendo materiale utile al “libertinaggio”. Sade nell'introduzione a *Les Cent-vingt journées de Sodome* scrive infatti: «Rien ne contient le libertinage [...] la vraie façon d'étendre et de multiplier ses désirs est de vouloir lui imposer des bornes.»<sup>236</sup>.

Per motivare l'accostamento delle pulsioni sessuali e aggressive, e specialmente del piacere e del dolore che possono determinare, relativamente all'opera di Diderot, è interessante fare riferimento alla voce «chatouillement» dell'*Encyclopédie*. Proprio qui si esplicita maggiormente quel connubio di piacere e dolore e quindi la sensazione che l'accarezzamento genera sul corpo di chi è accarezzato, può addirittura essere mortale:

CHATOUILLEMENT, s. m. (*Physiolog.*) espèce de sensation hermaphrodite qui tient du plaisir quand elle commence, & de la douleur quand elle est extrême. Le *chatouillement* occasionne le rire; il devient insupportable, si vous le poussez loin; il peut même être mortel, si l'on en croit plusieurs histoires. Il faut donc que cette sensation consiste dans un ébranlement de l'organe du toucher qui soit léger, comme l'ébranlement qui fait toutes les sensations voluptueuses, mais qui soit cependant encore plus vif, & même assez vif pour jeter l'âme & les nerfs dans des agitations, dans des mouvements plus violents, que ceux qui accompagnent d'ordinaire le plaisir; & par-là cet ébranlement approche des secousses qui excitent la douleur. [...] L'organe peut être encore rendu sensible, comme il faut qu'il soit pour le *chatouillement*, par une disposition légèrement inflammatoire: c'est à cette cause qu'il faut rapporter les démangeaisons sur lesquelles une légère friction fait un si grand plaisir; mais ce plaisir, comme le *chatouillement*, est bien voisin de la douleur.<sup>237</sup>

---

235 Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, ed. cit., p. 575.

236 Sade, *Les Cent-vingt journées de Sodome*, in Sade, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1990, vol. I, p. 57.

237 *Encyclopédie*, ed. cit., Jancourt, art. «Chatouillement», vol. III (1753), pp. 250-251.

Le *frictions* e i *frottements* che nella *Réfutation d'Helvétius* causano la morte dell'uomo intemperante<sup>238</sup>, divengono nei romanzi spie di una natura voluttuosa, come è il caso della Superiora d'Arpajon la quale è presentata mentre, lasciata da parte ogni *bienséance*, «lève sa guimpe pour se froter la peau»<sup>239</sup>, oppure segnali di allusioni sessuali poco nascoste come è il caso dell'anello che Mangogul sfrega, a più ripetizioni, per far parlare i *bijoux* più reticenti<sup>240</sup>, fra le padrone dei quali balza certamente all'occhio una certa Fricamone che, oltre a contenere nel proprio nome la *friction*, condivide con Mme \*\*\* la vocazione religiosa e la predilezione per una passione tutta al femminile.

Tuttavia, il caso romanzesco che meglio soddisfa lo sprigionarsi della sensazione voluttuosa, collegata ad una frizione la quale mira ad alleviare un crudele prurito, peraltro generatosi su una cicatrice, è quella di un altro romanzo, del *Tristram Shandy* di Sterne, che Diderot prende in prestito per ritrarre Denise mentre è

---

238 Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, in *Œuvres philosophiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2010, p. 466: «Un homme est sain et vigoureux en apparence. Il lui survient un petit bouton à la cuisse; ce petit bouton est accompagné d'une démangeaison légère. Il se frotte. Voilà le petit bouton écorché; et l'écorchure, qui n'a pas le diamètre d'une ligne, le centre d'une gangrène dont les progrès rapides font tomber en pourriture la cuisse et la jambe, et la machine entière.»

239 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 325.

240 Tutte le citazioni che seguono sono tratte da Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit. (il corsivo è mio): p. 74: « Mangogul, qui désirait s'instruire des particularités du commerce de Thélis avec Zermounzaïd, que le bijou lui dérobait, en ne s'attachant qu'à ce qui frappe le plus un bijou, *frotta* quelque temps le chaton de sa bague contre sa veste, et l'appliqua sur Thélis»; p. 82: « Mangogul, curieux des circonstances de la mort de Zinzoline, ranima la force électrique de son anneau, en le *frottant* contre la basque de son habit, le dirigea sur Haria»; p. 114: « Le sultan attendit la suite; mais la suite ne venant point, il s'en prit à son anneau, qu'il *frotta* deux ou trois fois contre son chapeau, avant que de le diriger sur Églé mais sa peine fut inutile. »; p. 148: « J'ai questionné son bijou: point de réponse. J'ai redoublé la vertu de ma bague en la *frottant* et *refrottant*: rien n'est venu».

intenta a grattare la ferita al ginocchio, ormai rimarginata, di Jacques, chiudendo in un gioco di malintesi e non, la narrazione degli amori di quest'ultimo:

Jacques lui [à Denise] dit qu'il n'avait pas fermé l'œil, qu'il avait souffert, et qu'il souffrait encore d'une *démangeaison cruelle* à son genou. Denise s'offrit à le soulager; elle prit une petite pièce de flanelle; Jacques mit sa jambe hors du lit, et Denise se mit à *frotter* avec sa flanelle au dessous de la blessure, *d'abord avec un doigt, puis avec deux, avec trois, avec quatre, avec toute la main*. Jacques la regardait faire, et s'enivrait d'amour. Puis Denise se mit à *frotter* avec sa flanelle sur la blessure même, dont la cicatrice était encore rouge, *d'abord avec un doigt, ensuite avec deux, avec trois, avec quatre, avec toute la main*. Mais ce n'était pas assez d'avoir éteint la démangeaison au-dessous du genou, sur le genou, il fallait encore l'éteindre au-dessus, où elle ne se faisait sentir que plus vivement. Denise posa sa flanelle au-dessus du genou, et se mit à *frotter* là assez fermement *d'abord avec un doigt, avec deux, avec trois, avec quatre, avec toute la main*. La passion de Jacques, qui n'avait cessé de la regarder, s'accrut à un tel point, que, n'y pouvant plus résister, il se précipita sur la main de Denise... et la baisa.<sup>241</sup>

Il ritmo ipnotico che regna in questa scena di seduzione dove sedotti e seduttori si confondono irrimediabilmente, ripete l'ossessione ascensionale che già si era trovata nell' *exercitium corporale* della Superiora d'Arpajon, con la sola differenza che la “vittima” Jacques è decisamente attiva e spera nel raggiungimento del risultato. La ripetizione asindetica e ordinata dei gesti sempre uguali a loro stessi che Denise esercita per alleviare il prurito alla ferita di Jacques, segue uno spostamento ascensionale che sposta lo sguardo del lettore dall' *esprit corrompu*<sup>242</sup>, in direzione di quelle *autres choses*<sup>243</sup> che il narratore non dice.

---

241 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 883 (il corsivo è mio).

242 *Ivi*, p. 884.

243 *Ivi*, p. 671.

È interessante a questo punto notare come il cerchio si chiude su un'immagine che riassume nella loro caratterizzazione erotica e il ginocchio e la sensazione di piacere prossima al dolore e l'erotizzazione dell'ascolto. La scena è la capanna dei due contadini che si è già incontrata più sopra, dove Jacques convalescente ascolta, dietro alla parete, la discussione che si svolge tra i due coniugi i quali a letto discutono di mettere al mondo un nuovo figlio in modo piuttosto concitato. Mentre Jacques ascolta piuttosto compiaciuto le parole e i silenzi dei coniugi, parla a se stesso a proposito del piacere legato all'atto sessuale che non costa niente e che è la sola consolazione che durante la notte, coloro che come i contadini sono poveri, possono avere delle disgrazie che gli sono accadute durante il giorno, quando ecco che al nuovo filosofo sopravviene un dolore violento al ginocchio:

JACQUES: Un enfant de plus n'est rien pour eux, c'est la charité qui les nourrit. Et puis c'est le seul plaisir qui ne coûte rien; on se console pendant la nuit sans frais des calamités du jour... [...]. Tandis que je me disais cela à moi-même, je ressentis une douleur violente au genou, et je m'écriai: « Ah! Le genou! ».

Il sopravvenire del dolore al ginocchio fa da spia a quel cortocircuito che si è visto scattare tra dolore e piacere, concentrati qui proprio sul ginocchio; fa da richiamo all'erotizzazione dell'atto dell'ascolto che passa per le orecchie la quale in questo luogo, tra l'altro, fa da sottofondo eccitato e allusivo; infine, menziona l'erotizzazione del racconto, che in questo caso Jacques fa a se stesso, richiamando alla mente quella speculazione filosofica sulla generazione del *Rêve de d'Alembert*

culminante in un orgasmo non detto.

Tuttavia qui è un dolore violento al ginocchio che interrompe la riflessione di Jacques e lascia che la discussione tra i due coniugi prosegua (quasi) indisturbata.

## 2. Il corpo sofferente, malato e battuto.

*Pas de livres que je lise plus volontiers, que le livres de médecine, pas d'hommes dont la conversation soit plus intéressante pour moi, que celle des médecins; mais c'est quand je me porte bien.*

(Diderot, *Éléments de physiologie*.)

L'interesse di Diderot per la medicina e le concezioni mediche del tempo, è attestato in *Éléments de physiologie*, dove Diderot stesso afferma: «Pas de livres que je lise plus volontiers, que le livres de médecine, pas d'hommes dont la conversation soit plus intéressante pour moi, que celle des médecins»<sup>244</sup>.

La conversazione con gli uomini di medicina è interessante, certo, ma non tutti i medici sono dei buoni medici, da qui la denuncia alla ciarlataneria, all'impostura, e all'eccessiva prudenza di alcuni medici che spicca all'interno delle opere di Diderot. Se Desbrosses, il medico turco di *Mystification*, è un bravo medico perché si dedica all'osservazione della paziente, tentando di curare il malato e non di sputare sentenze troppo prudenti su una malattia astratta e libresca, allo stesso tempo non è un buon medico perché fa rientrare tra i suoi metodi di indagine

---

244 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 351.

quell'*onéirotique* e quella *chiromancie* che, alieni ad una scienza quale dev'essere la medicina, riemergono da una tradizione superstiziosa e arretrata.

Il caso dei tre chirurghi che si incontrano presso la capanna dei contadini per curare il ginocchio di Jacques fa da eco sardonica alla critica delle dispute senza fine tra i sapienti e medici del tempo che aveva iniziato i suoi schiamazzi a Banza, ne *Les Bijoux indiscrets*. I tre *Esculapes de campagne* preferiscono interrogare la bottiglia, o meglio le quattro bottiglie messe sul conto del malato, piuttosto che fare riferimento a Jacques il quale, mentre i chirurghi vengono alle mani litigando sulla necessità o meno di amputare la parte del corpo ferita<sup>245</sup>, con aria sconsolata, fa i suoi ultimi saluti alla propria gamba.

Questa scena, assieme alla indebita attribuzione che Orcotome fa a se stesso circa la guarigione di Zélaïs, rientra nel quadro di denuncia di una medicina ciarlatana, dai risvolti mistici e astratti, da opporre invece a quel nuovo tipo di medicina “sperimentale” che si sforza di trovare prudenti, ma efficaci, rimedi finalizzati alla guarigione del malato. La medicina e il medico, devono quindi sforzarsi di mantenere l'attenzione focalizzata sul malato per poter rinvenire, attraverso i segni

---

245 Nella *Lettre d'un citoyen zélé, qui n'est ni chirurgien ni médecin* (1748) Diderot denuncia una delle *querelles* del tempo che vedeva opporsi i chirurghi ai quali era riservato di trattare le malattie attraverso operazioni manuali, ai medici i quali si astenevano da questo tipo di operazioni e, di conseguenza, disprezzavano i chirurghi. Diderot, mettendosi nei panni del malato, incita *M. D. M., maître en chirurgie*, al quale la lettera è indirizzata, a placare le proprie dispute con i medici, quando afferma: «et quand j'appellerai le chirurgien et le médecin, ce qui sera bientôt, je désirerai très sincèrement que, laissant à part toute discussion étrangère à mon état, ils ne soient occupés que de ma guérison. Eh quoi! N'est-ce donc pas assez d'être malade? Faut-il encore avoir autour de soi des gens acharnés à ne se point entendre, et à se contredire ?» (Diderot, *Œuvres complètes de Diderot*, sous la direction de J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, tome IX, p. 214.).

del corpo, nei suoi occhi e sulla sua pelle, i sintomi della malattia e quindi adattare le tecniche di guarigione al singolo individuo che si trovano di fronte.

È proprio attraverso una visione di tipo esclusivo sul malato e sui sintomi della malattia che il corpo sofferente, malato e battuto, prende forma e dà forma alla scrittura, spesso oltrepassando il discorso e imponendo alla narrazione romanzesca i propri silenzi carichi di significazione semiotica.

La malattia del corpo, in Diderot, assume una tale rilevanza “letteraria” da determinare in *Jacques le fataliste et son maître* l'esistenza e la durata della narrazione: la ferita al ginocchio di Jacques è il motivo di esistenza di una narrazione presa in prestito da Sterne che si amplifica progressivamente a causa di interruzioni costanti le quali sono necessarie a lasciare il tempo alla ferita di Jacques di rimarginarsi e alla materia narrativa presa in prestito da Sterne di esaurirsi. Se il primo chirurgo non riesce a curare la ferita al ginocchio, è perché il tempo del racconto degli amori di Jacques necessita di maggiore dilatazione, se il raffreddore di Jacques arriva improvvisamente, è la mano del destino che gli stringe la gola impedendogli di parlare, per rispondere a quella stessa logica di ritardo della fine. Solo dopo che quella narrazione dall'espansione centrifuga si sarà in qualche modo esaurita, Jacques potrà terminare il racconto della storia dei propri amori, il secondo chirurgo interverrà a curare nel modo corretto la ferita al ginocchio di Jacques dalla quale finalmente estrarrà *la pièce du drap*<sup>246</sup>, che è «l'analogue, l'homologue, presque l'allégorie de l'inclusion du texte de Sterne dans

---

246 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 877.



celui de Diderot»<sup>247</sup>, il racconto potrà terminare e Jacques sarà libero di sposare Denise e di addormentarsi cullato dal racconto che il narratore, fattosi lettore, legge sul manoscritto interpolato.

Allo stesso modo, il tono patetico attraverso il quale la presenza del corpo malato, battuto, martoriato e represso si impone nel *journal-mémoire* di Suzanne è quanto decreta la riuscita dello scopo prefisso: persuadere il *marquis de Croisemare* ad interessarsi al suo caso per permetterle di abbandonare il carcere conventuale. Anche ne *La Religieuse* alla fine, la conclusione della narrazione è un “caso di gambe”, saltando dal muro del convento, Suzanne si ritrova con «les jambes dépouillées»<sup>248</sup> e al servizio della *blanchisseuse* che le offre cure e riparo, mentre la sua salute peggiora, scrive a Croisemare: «La douleur de ma chute se fait sentir; mes jambes sont enflées, et je ne saurais faire un pas: je travaille assise, car j'aurais peine à me tenir debout.»<sup>249</sup>. Il racconto di Suzanne termina su una speranza di guarigione proprio di quelle gambe sulle quali in un andirivieni, si è costruita la narrazione<sup>250</sup>, affidando il proprio scritto alle mani del lettore.

Ne *Les Bijoux indiscrets*, infine, l'intreccio si ordisce grazie al discorso dei *bijoux*, manifestazione sintomatica di una malattia isterica che implica una non corrispondenza tra essere e apparire. Anche *Les Bijoux indiscrets* alla fine, si fa storia di un'affezione e di un risanamento: la menzogna e la costrizione della

---

247 J. Starobinski, *Du pied de la favorite au genou de Jacques*, ed. cit., p. 109.

248 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 377.

249 *Ivi*, p. 379.

250 *Ivi*, p. 381: «quand mes jambes seront guéries j'aurai plus de force qu'il n'en faut pour suffire à l'occupation».

naturalità del corpo in quelle maschere che la società e la civiltà impongono, divengono malattia che andrà incontro ad una progressiva guarigione, attraverso le pagine del romanzo, proprio grazie agli esempi di Églé, vittima della calunnia mondana, e Zaïde esempio di vero amore per Zuleiman. Solo alla fine del romanzo però, quella ferita aperta tra realtà e apparenza potrà rimarginarsi completamente grazie alla confessione del *bijou* di Mirzoza, la quale, svenuta a causa di un pomposo epitaffio pieno di menzogne, dichiara fedeltà a Mangogul «jusque dans la nuit du tombeau»<sup>251</sup>. Il corpo, liberato dalle costrizioni e dalle maschere che le istituzioni gli fanno indossare, ha potuto esprimersi *du bas-ventre*<sup>252</sup>, la coerenza tra apparenza ed essenza è stata ristabilita e la verità ritrovata, l'anello magico che come un filtro medicamentoso è intervenuto a favore dei diritti del corpo determinandone la guarigione, può essere restituito al genio Cucufa e il racconto può chiudersi su un “e vissero felici e contenti (e guariti)” in un augurio di gloria e amore a Mangogul e Mirzoza.

La malattia del corpo, piuttosto pervasiva all'interno dell'opera di Diderot, si iscrive nei luoghi più impensati, ma non sempre la patologia rappresentata è dello stesso tipo e non sempre è motivata da fattori univoci: la malattia può essere puramente fisica o psichica e molto più spesso interessa al contempo le due sfere, che come si è visto, superato il dualismo cartesiano, si condizionano vicendevolmente per il tramite dei nervi.

Dato il condizionamento reciproco tra psiche e soma, le malattie del corpo

---

251 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 220.

252 *Ibidem*.

possono essere provocate da fattori esterni e possono svilupparsi attraverso un particolare tipo di contagio, come appare nella disquisizione sul carattere soggettivo del dolore e sul carattere contagioso della sua manifestazione dibattuta in *Jacques le fataliste et son maître*.

Jacques, in viaggio verso una meta non definita, pretende di dimostrare in maniera oggettiva al suo maître l'inesistenza di una «blessure plus cruelle que celle du genou»<sup>253</sup>. La dimostrazione su base anatomica, non è sufficiente e neppure l'intervento del chirurgo che prende parte al tentativo di dimostrazione a spese della donna che porta con sé, servirà a convincere il maître. Solo l'esperienza soggettiva e concreta del dolore può essere compresa, ed ecco che allora, poco più avanti, il caso vorrà che il cavallo del maître inciampi e, cadendo, disarcioni il cavaliere il ginocchio del quale «va s'appuyer rudement sur un caillou pointu»<sup>254</sup> tra grida di dolore e disperazione. Solo dopo aver sperimentato sulla propria pelle l'intensità del dolore al ginocchio, il maître dà ragione a Jacques che si spinge alla formulazione di un'improbabile e fallimentare “metafisica” del dolore: come il pirroniano sarà convinto della propria esistenza solo se battuto da un bastone, allo stesso modo il maître si potrà convincere del carattere del dolore solo dopo averlo sperimentato.

Nella XVII delle *Pensées philosophiques*, Diderot denuncia il carattere debole e fallace dell'astrazione metafisica in relazione all'esperienza diretta e concreta, quando afferma:

---

253 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 671.

254 *Ivi*, p. 680.

Toutes les billevesées de la métaphysique ne valent pas un argument *ad hominem*. Pour convaincre, il ne faut quelquefois que réveiller le sentiment ou physique ou moral. C'est avec un bâton qu'on a prouvé au pyrrhonien qu'il avait tort de nier son existence.<sup>255</sup>

Il concetto di dolore in sé è *sans idée*<sup>256</sup> e non prende un significato concreto fino a quando non richiami «à notre mémoire une sensation que nous avons éprouvée»<sup>257</sup>. Ma non è sempre necessario cadere da cavallo e colpire un sasso appuntito per comprendere quanto possa essere crudo il dolore di una ferita al ginocchio, Jacques amplia infatti il discorso affermando la possibilità di comprensione del dolore proprio a partire dai segni del corpo e quindi la possibilità di una comprensione semiotica del corpo di colui che soffre, con una conseguente compassione di questi, fondata sulla base di una comunicazione analogica:

Je plains ceux ou celles qui se tordent les bras, qui s'arrachent les cheveux, qui poussent des cris, parce que je sais par expérience qu'on ne fait pas cela sans souffrir; mais pour le mal propre à la femme qui accouche, je ne le plains pas: je ne sais ce que c'est, Dieu merci!<sup>258</sup>

---

255 Diderot, *Pensées Philosophiques*, in Diderot, *Œuvres philosophiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2010, p. 8.

256 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 681.

257 *Ibidem*.

258 *Ivi*, pp. 681-682. Oltre alle teorie sulla recitazione dell'attore esposte in *Paradoxe sur le comédien*, si ricorda l'argomentazione che Diderot sviluppa in conclusione al capitolo I della III parte di *Éléments de physiologie*, nella quale si legge «Il y a des personnes dans lesquelles le signe réveille la sensation, aussi puissamment que la chose. J'ai connu un homme qu'on aurait fait sauter par la fenêtre, peut-être mourir, par le seul signe du chatouillement. Je ne sais si ce signe réveillait en lui la sensation même du chatouillement, ou si ce n'était que la menace d'une chose qu'il craignait à l'excès.» (Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 286).

Così un'innamorata Mlle de la Chaux tenterà invano di poter muovere a compassione un insensibile Gardeil proprio mostrandogli lo “spettacolo” del suo dolore, intento che avrà invece una migliore riuscita nelle manifestazioni di disperazione e pentimento di Mlle d'Aisnon che, strisciando sulle ginocchia, coperta di lacrime, riesce ad ottenere il perdono del marchese des Arcis<sup>259</sup>.

Se “vedere” la manifestazione del dolore di qualcuno può risvegliare un sentimento compassionevole nell'osservatore, quell'empatia che si viene a stabilire tra osservatore e osservato sofferente può talvolta causare, attraverso il “contagio”, la concretizzazione della malattia o della sofferenza anche in chi osserva. Si è già notato quanto sia doloroso per Diderot assistere alla malattia di Mme Le Gendre, una *défaillances* della quale è sufficiente a «bouleverser la tête et l'estomac, troubler toute la digestion»<sup>260</sup>, dello spettatore astante. La reazione di Diderot allora, ricorda molto da vicino quelle *digestions dérangées*<sup>261</sup> con le quali ha inizio la malattia mortale di Sœur-Ursule la quale, dopo aver tanto diligentemente assistito alla malattia di Suzanne, e dopo essersi a tal punto interessata al suo caso, si ammala proprio quando lo stato di malattia che affligge

---

259 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., pp. 784-784: «Dès la porte, elle se jeta à genoux. «Levez-vous», lui dit le marquis... Au lieu de se lever, elle s'avança vers lui sur ses genoux; elle tremblait de tous ses membres: elle était échevelée; elle avait le corps un peu penché, les bras portés de son côté, la tête relevée, le regard attaché sur ses yeux, et le visage inondé de pleurs.»

260 Diderot, *Lettre à Sophie Volland*, ed. cit., vol. II, p. 133.

261 Cfr. Diderot, *La Religieuse*, ed. Cit., p. 319: «Lorsque je commençais à prendre des forces, les siennes se perdirent, ses digestions se dérangèrent, elle était attaquée l'après-midi de défaillances qui duraient quelquefois un quart d'heure.»

Suzanne, a seguito dei maltrattamenti ai quali è stata soggetta, sta cominciando a guarire. Sebbene la malattia di Sœur-Ursule, ha un'origine che si potrebbe dire “psichica”, perché in qualche modo nasce dalla compassione del destino di Suzanne, la sua manifestazione è prettamente fisica: quei disturbi digestivi che tormentavano tanto Diderot e condizionavano il tono della sua filosofia<sup>262</sup>, come si sa da molte delle *Lettres à Sophie Volland*<sup>263</sup>, sono accompagnate da uno stato di assenza e di alienazione, durante il quale le funzioni vitali a tratti manifeste di Sœur-Ursule sono rappresentate dal movimento della mano che cerca a tastoni le compagne intorno a lei. Suzanne racconta così la convalescenza di Sœur-Ursule:

---

262 Si veda *Infra*, pp. 49-50.

263 Si citano alcuni passi delle *Lettres a Sophie Volland* che, fra molti altri, sembrano aver maggiore rilevanza al fine di dare un'idea della pervasività quasi ossessiva del riferimento ai disturbi digestivi, descritti talvolta in maniera anche cruda, dai quali Diderot era spesso tormentato. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dal già citato Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, Paris, Gallimard, 1938, 2 volumi; per brevità si indicherà quindi il volume e la pagina alla quale fa riferimento la citazione: vol. I, p. 176: «j'ai l'estomac tout à fait dérangé»; vol. I, p. 197: «j'ai eu les intestins brouillés; des envies de vomir, de la fièvre, de l'insomnie»; vol. I, p. 232: «depuis plusieurs jours j'ai supprimé toute nourriture solide: et il ne me reste pas la moindre impureté; car où serait-elle encore?[...] j'ai souffert des tranchées bien cruelles.»; vol. II, p. 43: «Si je souffre! Plus que jamais et je le mérite bien. Je mangeai comme un louveteau [...] et puis une indigestion abominable qui m'a tenu sur pied toute la nuit, et qui m'a fait passer la matinée entre la théière et un autre vaisseau qu'il n'est pas honnête de nommer. Dieu merci, me voilà purgé pour dix ans; et peut-être que cette débâcle emportera le rhumatisme que j'appellerai ma goutte, quand il me plaira; car quand la poitrine est bien j'ai un pouce à la main gauche qui me fait un mal de diable.»; vol. II, p. 51: «l'estomac et les intestins sont dans un état misérable. Le potage le plus léger passe tout de suite. Je ne saurais digérer un jaune d'œuf. Heureusement je dors, et le sommeil répare tout. Mais comment se fait-il qu'un fluide qui me cause en sortant la sensation cruelle d'un fer rouge, puisse séjourner dans un canal du tissu le plus délicat, sans le blesser; car je n'ai pas la plus petite colique. Pour des forces, je les ai bien entièrement perdues. Je sens mes jambes se dérober sous moi.»; vol. II, p. 80: «j'ai fait l'indigestion la mieux conditionnée mais avec de l'eau chaude, de la diète, des clystères, la médecine de maman, on guérit tout.».

Lorsque je commençais à prendre des forces, les siennes se perdirent, ses digestions se dérangèrent, elle était attaquée l'après-midi de défaillances qui duraient quelquefois un quart d'heure: dans cet état, elle était comme morte, sa vue s'éteignait, une sueur froide lui couvrait le front, et se ramassait en gouttes qui coulaient le long de ses joues; ses bras, sans mouvement, pendaient à ses côtés. [...] Quelquefois même, lorsqu'il lui restait un peu de sentiment et de connaissance, elle promenait sa main autour d'elle sans ouvrir les yeux.<sup>264</sup>

Nella malattia prossima alla morte, il corpo perde il suo carattere vitale, vario e mutevole eppure, si fa protagonista del discorso sul quale indubbiamente si impone. Ecco che allora la degenerazione della malattia di Sœur-Ursule corrisponde ad una perdita progressiva in termini di presenza non del corpo, ma della totalità del soggetto. Sœur-Ursule, rimanendo come “distratta”, deferisce nuovamente la quasi totalità delle funzioni vitali alla stessa mano che prima cercava a tastoni le compagne:

Cependant elle était comme distraite, elle ne m'entendait pas; et une de ses mains se reposait sur mon visage et me caressait; je crois qu'elle ne me voyait plus, peut-être même me croyait-elle sortie, car elle m'appela.<sup>265</sup>

La resa che si potrebbe definire clinica per la sua esattezza, della manifestazione del dolore, del malessere e della malattia, nell'economia del romanzo si fa sintomatologia di un male che è quasi sempre di natura psichica e si manifesta attraverso le contorsioni, le lacrime, i tremori, i pallori e le *défaillances* di un corpo la cui presenza, imprigionata in un involucro asettico che lasciava primato

---

264 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 319.

265 *Ivi*, p. 320.

assoluto all'anima, si fa debordante, rivendicando i propri diritti sulle costrizioni imposte dalla società, dalle istituzioni e anche dal discorso.

Grazie o a causa di quel rinsaldarsi di corpo e anima, nel XVIII secolo, cresce l'attenzione riservata alle malattie legate alla sensibilità, ai nervi e alle passioni in generale. In *Éléments de physiologie* Diderot parla degli effetti funesti attraverso i quali le passioni si manifestano sul corpo: non solo il delirio della follia è sintomo di qualunque passione esclusiva e repressa, ma le crisi delle passioni si manifestano «par des éruptions, des diarrhées, les sueurs, des défaillances, les larmes, par le frisson, le tremblement, la transpiration»<sup>266</sup> e spesso conducono alla morte.

A ben vedere, allora, non è un caso il fatto che i sintomi che rendono visibile la malattia attraverso il corpo, permettano di ascriverla tra quelle che Freud chiamerebbe “nevrosi” e non è un caso che siano specialmente personaggi femminili ad esserne affetti. Ad eccezione dei casi maschili de *le pauvre Tanié* che muore di una febbre terribile scoppiata dopo che l'amata Mme Reymer lo respinge ancora, inviandolo a Pétersburg per cogliere «une de ces occasions singulières qui ne se présentent qu'une fois dans la vie»<sup>267</sup>, e del Capitano di Jacques il quale sembra essere «tombé dans une mélancolie qui l'avait éteint au bout de quelques mois»<sup>268</sup>, e ad eccezione di Jacques, quasi tutti gli altri personaggi dei quali la sofferenza o la malattia psicofisica viene rappresentata con

---

266 *Ivi*, p. 322.

267 Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, ed. cit., p. 503.

268 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 703.



precisione clinica, sono personaggi femminili.

La serie di malattie che lungo la narrazione romanzesca si dipingono sul corpo dei personaggi specialmente femminili, quali che siano le cause scatenanti, presentano una manifestazione più o meno simile e rientrano nella sintomatologia di quella malattia alla moda nel XVIII secolo, i *vapeurs*, che colpiva specialmente le donne oltreché «les gens oisif de corps, qui fatiguent peu par le travail manuel, mais qui pensent & rêvent beaucoup [...] les gens de lettres, les personnes de qualité, les ecclésiastiques, les dévots, les gens épuisés par la débauche ou le trop d'application»<sup>269</sup>. Nell'articolo «Vapeurs» de l'*Encyclopédie* si parla dell'origine psichica di questo tipo di malattia che «attaque l'esprit plutôt que le corps, & que [...] gît dans l'imagination»<sup>270</sup>, ma sebbene «sa première cause est l'ennui & une folle passion, [...] à force de tourmenter l'esprit [la maladie] oblige le corps à se mettre de la partie; soit imagination, soit réalité, le corps en est réellement affligé.»<sup>271</sup>. La malattia dei vapori consiste quindi in un condizionamento psicofisico che si sviluppa e manifesta attraverso un “movimento dal basso”:

---

269 *Encyclopédie*, ed. cit., Anon., art. «Vapeur», vol. XVI, p. 837. Se l'inattività del corpo e la vita sedentaria ed un'attitudine meditativa che sfocia spesso nell'immaginazione sono la causa prima dei vapori, si rimotiva quella denuncia del carattere statico che la vita dell'uomo ha acquisito e che Diderot porta avanti specialmente in *Éléments de physiologie* e in *Rêve de d'Alembert*. Inoltre si giustifica anche il “*tronchinisme*” di Diderot che prediligeva come regole igieniche, piuttosto che le cure medicamentose, le passeggiate e l'attività fisica, così come raccomandava il medico Tronchin. Nella lettera del 23 febbraio 1765, indirizzata a Sophie Volland, Diderot esprime la sua preoccupazione relativa alla cicuta che Sophie deve prendere per curare il suo «bobo» esprimendo così la preoccupazione che destavano in lui simili rimedi: «il est impossible que je me rassure, et que je voie tranquillement celle que j'aime prendre tous les matins une pincée de poison.» (Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, ed. cit., vol. II, p. 40.).

270 *Ibidem*.

271 *Ibidem*.

On croit qu'elle [la maladie] provient d'une *vapeur* subtile qui s'élève des parties inférieures de l'abdomen, surtout des hypocondres, & de la matrice au cerveau, qu'elle trouble & qu'elle remplit d'idées étranges & extravagantes, mais ordinairement désagréables.<sup>272</sup>

Questo movimento dal basso che suggerisce quello sconvolgimento dell'equilibrio dell'organismo che in *Éléments de physiologie* era attribuito alla sovranità dei nervi sul cervello, fa certamente pensare all'appellativo di «Engastrimuthes»<sup>273</sup> con il quale Manimonbanda chiama tutte coloro che, sotto il potere dell'anello di Mangogul, hanno liberato il proprio corpo dalle costrizioni che il pudore gli ha imposto, lasciando parlare, in una sorta di scissione da se stesse, il proprio *bijoux* che appunto svela «des choses qui viennent de la région inférieure»<sup>274</sup>. Il confine tra la malattia dei vapori e l'accesso isterico è sottilissimo ed in effetti queste due forme di nevrosi finiscono per coincidere quando la loro origine ha sede nella *matrice*.

Se è vero che «dans la maladie la femme est sans pudeur»<sup>275</sup> allora la *passion* o *affection hystérique* minaccia in qualche modo le leggi e l'antitesi imposta tra passione e ragione, scindendo momentaneamente la totalità di quel corpo femminile che da un lato, si fa involucro statico e silenzioso rispetto alla libera esecuzione musicale di quel *charivari qui va toujours en augmentant*<sup>276</sup> e d'altro

---

272 Ivi, p. 836.

273 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 31.

274 Ivi, p. 16.

275 Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, ed. cit., p. 578.

276 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 123.

lato, permette, attraverso una rappresentazione metonimica un tantino maliziosa, di alzare la *feuille de figuier*<sup>277</sup>, per rappresentare le ragioni del corpo in tutto il loro carattere dissonante.

Quel *son extraordinaire*<sup>278</sup> che esce da *sous les jupes*<sup>279</sup> ne *Les Bijoux indiscrets*, allora altro non è che la manifestazione concreta della natura del corpo il quale, liberandosi momentaneamente dalle maschere istituzionali, chiede che la sua denuncia venga raccolta da uno spettatore affinché il carattere sincopato e spezzato del suo discorso possa essere ricostruito. Ecco che allora la figura di Mangogul, facendosi carico della funzione dello spettatore-lettore che si fa qui quasi analista, funge, secondo l'interpretazione di Jennifer Vanderheyden<sup>280</sup>, da interprete che, silenzioso ed invisibile, ha il compito di osservare e ricomporre le manifestazioni involontarie di un corpo che, scisso tra passione e ragione, si abbandona alla sua istintualità.

Il carattere scisso e involontario del discorso dei *bijoux* risiede naturalmente in quel *concert fou*<sup>281</sup> composto di trenta atti, che si apre con il discorso del *bijou* di Alcina e si chiude con la confessione strappata al *bijou* di Mirzoza, ma all'interno del romanzo si possono trovare alcune manifestazioni concrete della malattia

---

277 Diderot, *Sur les femmes*, in Diderot, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 957: «La seule chose qu'on leur [aux femmes] ait apprise, c'est à bien porter la feuille de figuier qu'elles ont reçu de leur première aïeule. Tout ce qu'on leur a dit et répété dix-huit à dix-neuf ans de suite se réduit à ceci: Ma fille, prenez garde à votre feuille de figuier; votre feuille de figuier va bien, votre feuille de figuier va mal.»

278 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 19.

279 *Ivi*, p. 16.

280 J. Vanderheyden, *The function of the dream and the body in Diderot's works*, ed. cit.

281 B. Didier, *L'Opéra fou des bijoux*, in «Europe: Revue Littéraire Mensuelle», 1984, n° 661, p. 144.

isterica che materializza quella contraddizione interiore tra virtù e natura propria alle donne che, tanto spesso, pensano «peut-être le contraire de ce qu'elles disent»<sup>282</sup>.

È così che il dialogo sincopato e quasi inconscio tra Ismène e il suo *bijoux*, manifesta in modo esplicito il contrasto interiore di pulsioni opposte che non trovano conciliazione in una singola espressione. L'ironia attraverso la quale è reso il discorso del *bijou* di Salica che si annoia a morte e si lamenta del fatto che «madame s'est mis en tête d'avoir des vapeurs!»<sup>283</sup>, mette in evidenza la scissione interna al soggetto. Quando poi Mangogul, risveglia il *bijou* di Arsinoé, anch'essa affetta dai vapori, lo spettacolo di contraddizione è ancora più profondo: il *bijou* di Arsinoé che ride a perdifiato, «passa brusquement de ses ris immodérés à des lamentations ridicules sur l'absence de Narcès, à qui il conseillait en bon ami de hâter son retour, et continua sur nouveaux frais à sangloter, pleurer, gémir, soupirer, se désespérer, comme s'il eût enterré tous les siens»<sup>284</sup>.

Ma le immagini di un'alienazione che ha il suo sintomo in una scissione tra corpo e ragione, tra volontà e azione non si incontrano solo ne *Les Bijoux indiscrets*. Se Suzanne appare più volte immobilizzata in una volontà alla quale non consegue alcuna possibilità di azione, è anche nella forma del suo “discorso” che si deve cercare e trovare la manifestazione della malattia nervosa. Per dirlo con le parole di Roger Kempf: « Le corps ému et défaillant s'affirme comme langage, soit qu'il

---

282 Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, ed. cit., p. 581.

283 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 72.

284 *Ibidem*.

relaie le discours, soit qu'il y réplique par ses propres moyens»<sup>285</sup>.

La narrazione del corpo alienato di Suzanne, aderisce alla patologia facendosi contraddittoria proprio a causa della registrazione puntuale, quasi ossessiva dell'evoluzione degli stati fisici del corpo che la caratterizza<sup>286</sup>. Se da un lato la precisione clinica con la quale il personaggio rappresenta i sintomi della propria malattia psicofisica farebbe pensare ad un *récit* che viene *de la région inférieure*<sup>287</sup>, è in quella stessa precisione che si ritrova ogni volta l'astrazione dello sguardo dell'altro che osserva dall'esterno il corpo in preda alla *défaillance*. È proprio in questa dialettica alienata tra esteriorità ed interiorità che giacciono la «lourdeur et opacité du présent»<sup>288</sup> di cui parla Mauzi, che implicano la non comprensione e l'assenza di una rimotivazione della narrazione e delle manifestazioni del corpo da parte di un soggetto narrante che è sempre ignaro rispetto a quanto gli sta accadendo.

Ecco che allora la dipendenza da quello sguardo esterno che grava sul corpo di Suzanne si fa pregnante e costitutivo, gli occhi si trasformano in mani atte a “comporre”, a plasmare il corpo di Suzanne «renversée sur une chaise»<sup>289</sup>:

---

285 Roger Kempf, *Diderot et le roman ou Le démon de la présence*, ed. cit., p. 98.

286 A proposito della contraddittorietà interna alla narrazione de *La Religieuse*, Robert Mauzi fa notare quanto l'utilizzo “ossessivo” del presente, assieme all'assenza di rielaborazione e comprensione degli avvenimenti da parte di Suzanne, mal si concilia con il genere del *roman-mémoires*. È proprio questa contraddittorietà che fa dell'opera un «roman maladroit et imparfait, mais [...] passionné», lasciando il lettore interdetto, dal momento che «on ne sait jamais si elle [l'œuvre] est un récit au passé ou un récit au présent, et s'il faut la lire comme des mémoires ou comme un journal.» (Diderot, *La Religieuse*, édition établie et présentée par Robert Mauzi, Paris, Colin, 1961, p. XIX).

287 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 16.

288 Diderot, *La Religieuse*, édition établie et présentée par Robert Mauzi, ed. cit., p. XVII.

289 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 244.

Elle [Mère de Moni] me composa la tête, les pieds, les mains, la taille, les bras; ce fut presque une leçon de Marcel sur les grâces monastiques: car chaque état a les siennes.<sup>290</sup>

Se le accuse di Sœur-Christine hanno tale pregnanza da essere sufficienti a far assumere a Suzanne l'atteggiamento di chi è posseduto dal demonio<sup>291</sup>, è certamente la scena in cui, dopo la cerimonia dei voti, Suzanne si riflette in uno specchio, ad essere doppiamente eloquente nella costituzione di quel personaggio «physiquement aliénée»<sup>292</sup>: Suzanne, in un risvolto che si potrebbe dire anti-Laciano, non riconosce se stessa nell'immagine riflessa, e piuttosto verifica l'immagine che le compagne e la Superiora hanno di lei:

quand je fus seule dans ma cellule, je me ressouvins de leurs flatteries; je ne pus m'empêcher de les vérifier à mon petit miroir; et il me sembla qu'elles n'étaient pas tout à fait déplacées.<sup>293</sup>

Per Suzanne vedersi riflessa in uno specchio non serve a ricomporre l'immagine

---

290 *Ivi*, p. 245.

291 Alle richieste disperate di Suzanne di lasciare l'abito ed essere finalmente libera da una condizione che gli è stata imposta, Sœur-Christine risponde con quel tono *radouci et faux* che è tanto comune nei religiosi: «Mon enfant, vous êtes possédée du démon; c'est lui qui vous agite, qui vous fait parler, qui vous transporte; rien n'est plus vrai: voyez dans quel état vous êtes ! » (Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 288.) ed ecco che Suzanne rivolgendo gli occhi su di sé aderisce all'immagine che di sé gli è stata data: «Cependant je tâchais de rajuster mon voile; mes mains tremblaient; et plus je m'efforçais à l'arranger, plus je le dérangeais: impatientée, je le saisis avec violence, je l'arrachai, je le jetai par terre, et je restai devant ma supérieure, le front ceint d'un bandeau, et la tête échevelée.» (*Ivi*, p. 289.).

292 *Ivi*, p. 268.

293 *Ivi*, p. 245.

interiore di sé con quella che gli altri proiettano sul suo corpo, ed infatti, alle domande indagatrici dai risvolti “indecenti” della Superiora di Arpajon che chiede a Suzanne se mai sia stata tentata di «regarder avec complaisance»<sup>294</sup> la sua stessa bellezza, Suzanne, estraniandosi ancora una volta da sé, risponde: «Non, chère mère. Je ne sais pas si je suis si belle que vous le dites; et puis, quand je le serais, c'est pour les autres qu'on est belle, et non pour soi.»<sup>295</sup>.

Proprio a causa di questa esistenza in funzione degli altri, sono la solitudine, l'isolamento e la persecuzione all'interno della comunità religiosa, che già è isolamento dalla società, a condurre alle estreme e lugubri conseguenze quella malattia di “dissociazione” da se stessi di cui soffre Suzanne, la quale, chiusa nella cella di isolamento, è travolta da un impulso autodistruttivo che, in un crescendo franto e sincopato, effettivamente giunge ad un annientamento, seppur momentaneo, della forza vitale del corpo:

Mon premier mouvement fut de me détruire; je portai mes mains à ma gorge; je déchirai mon vêtement avec mes dents; je poussai des cris affreux; je hurlai comme une bête féroce; je me frappai la tête contre les murs; je me mis toute en sang; je cherchai à me détruire jusqu'à ce que les forces me manquassent, ce qui ne tarda pas.<sup>296</sup>

Del resto il carattere isterico, scisso, e frenetico del corpo di Suzanne denuncia l'isolamento dal mondo e dalla vita che, in tutti i sensi, l'istituzione religiosa impone e, ormai sfuggita a quell'inferno nel quale le costrizioni ecclesiastiche si

---

294 *Ivi*, p. 346.

295 *Ibidem*.

296 *Ivi*, p. 279.

materializzavano nelle torture reiterate di Sœur-Christine, poco più avanti Suzanne, attraverso parole che potrebbero benissimo uscire dalla bocca di Orou, scrive:

Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société; séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur; des pensées extravagantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore. On sort d'une forêt, on ne sort plus d'un cloître; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître. Il faut peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère; la misère avilit, la retraite déprave.<sup>297</sup>

La depravazione della vita del convento si rivela attraverso tutte quelle manifestazioni di vera e propria follia che fanno da filo rosso lungo tutta la narrazione, ricordando che quando ci si oppone «au penchant général de la nature: cette contrainte la détourne à des affections dérégées»<sup>298</sup>. Così, l'apparizione della suora folle all'inizio del romanzo la quale «cherchait une fenêtre pour se précipiter»<sup>299</sup>, funge quasi da premonizione alla ricerca di Suzanne de «ce puits profond, situé au bout du jardin»<sup>300</sup>, e *ses yeux égarés*<sup>301</sup> sono gli stessi occhi smarriti sui quali, verso la fine del romanzo, si iscriveranno la follia e la perdizione della Superiora di Arpajon<sup>302</sup>.

---

297 *Ivi*, p. 337.

298 *Ivi*, p. 371.

299 *Ivi*, p. 247.

300 *Ivi*, p. 381.

301 *Ivi*, p. 247.

302 *Ivi*, p. 374: «Elle disait tout à coup : « Je n'ai point été à l'église, je n'ai point prié Dieu... Je



Insomma, l'alienazione conoscitiva, fisica o percettiva che sia, nell'economia romanzesca di Diderot risponde ad una costrizione sotto la quale il corpo non vuole e neppure è in grado di vivere e se la non-conciliazione di natura ed istituzione non sfocia nella follia o nell'istinto suicida, la scrittura si abbandona a quelle *défaillances* sensoriali durante le quali il corpo impone la sua presenza anche in termini di linguaggio che si fa sconnesso, spezzato e ricco in avversative e negazioni che aderiscono in maniera metonimica alla passività forzata, determinata dalla privazione dei diritti naturali:

Une sueur froide se répandit sur tout mon corps; je tremblais, je sentais mes genoux plier; [...] je voulus crier; mais ma bouche était ouverte, et il n'en sortait aucun son; j'avançais vers la supérieure des bras suppliants, et mon corps défaillant se renversait en arrière; je tombai, mais ma chute ne fut pas dure. Dans ces moments de transe où la force abandonne, insensiblement les membres se dérobent, s'affaissent, pour ainsi dire, les uns sur les autres; et la nature, ne pouvant se soutenir, semble chercher à défaillir mollement. Je perdis la connaissance et le sentiment; j'entendais seulement bourdonner autour de moi des voix confuses et lointaines; soit qu'elles parlassent, soit que les oreilles me tintassent, je ne distinguais rien que ce tintement qui

---

veux sortir de ce lit, je veux m'habiller; qu'on m'habille...» Si l'on s'y opposait, elle ajoutait: «Donnez-moi du moins mon bréviaire...» On le lui donnait; elle l'ouvrait, elle en tournait les feuillets avec le doigt, et elle continuait de les tourner lors même qu'il n'y en avait plus. Cependant elle avait les yeux égarés.»

Si nota inoltre che le modalità attraverso le quali si manifesta la follia della suora folle che appare a Suzanne verso l'inizio del romanzo, al di là de *les yeux égarés*, si ritrovano ripetute a modellare la follia della Superiora Mme \*\*\*, per cui se la suora folle si presenta «presque sans vêtements» (Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 247. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dalla medesima edizione), la Superiora, fuggita dalla cella nella quale era stata rinchiusa, percorre i corridoi con gli abiti strappati e «toute nue» (p. 376); la suora folle poi «traînait des chaînes de fer» (p. 247) ed, in risposta, la Superiora viene ritratta nel suo delirio ornata solo di «deux bout de corde rompue»(pp. 376-377 ) che pendono dalle sue braccia; infine è l'accompagnamento sonoro a rendere ancora più simili le due rappresentazioni di follia, dal momento che la suora folle «hurlait» (p. 247) e la Superiora impazzita «criait» (p. 377).

durait. Je ne sais combien je restai dans cet état, mais j'en fus tirée par une fraîcheur subite qui me causa une convulsion légère, et qui m'arracha un profond soupir. J'étais traversée d'eau; elle coulait de mes vêtements à terre; c'était celle d'un grand bénitier qu'on m'avait répandue sur le corps. J'étais couchée sur le côté, étendue dans cette eau, la tête appuyée contre le mur, la bouche entrouverte et les yeux à demi morts et fermés; je cherchai à les ouvrir et à regarder; mais il me sembla que j'étais enveloppée d'un air épais, à travers lequel je n'entrevois que des vêtements flottants, auxquels je cherchais à m'attacher sans le pouvoir. Je faisais effort du bras sur lequel je n'étais pas soutenue; je voulais le lever, mais je le trouvais trop pesant; mon extrême faiblesse diminua peu à peu, je me soulevai; je m'appuyai le dos contre le mur; j'avais les deux mains dans l'eau, la tête penchée sur la poitrine; et je poussais une plainte inarticulée, entrecoupée et pénible.<sup>303</sup>

Se Suzanne viene risvegliata dal proprio annullamento, pur senza essere salvata, dalla sensazione di freschezza provocata dall'acqua santa che le viene rovesciata addosso, Zélaïs tornerà a respirare grazie all'intervento del medico Orcotome e di Mangogul che, alla fine, avrà pietà di lei e rivolgerà il suo anello magico altrove.

Gli svenimenti di Suzanne e le grida che non riesce a soffocare, non sono altro che una variazione *larmoyante* e certamente più tetra di quel «Ahi...ahi...J'ét...j'ét...j'étouffe. Je n'en puis plus... Ahi... ahi... J'étouffe»<sup>304</sup> che il *bijou* di Zélaïs costretto nella museruola, esclama a fatica, ma ben distintamente.

Nel romanzo in cui, sotto un velo di satira sardonica e maliziosa, si narra una liberazione progressiva del corpo dalle ipocrisie della società, il silenzio imposto

---

303 *Ivi*, pp. 299-300.

304 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 70.

Si noti che nell'articolo «Vapeurs» si trova anche una definizione della malattia di questo tipo: «Les vapeurs des femmes que l'on croit venir de la matrice, sont ce qu'on appelle autrement *affection ou suffocation hystérique ou mal de mère.*» (*Encyclopédie*, ed. cit., Anon., art. «Vapeurs», vol. XVI (1765), p. 836.); il soffocamento di Zélaïs può essere quindi avvicinato anche dal punto di vista sintomatico alla malattia dei *vapeurs*.

alle ragioni del corpo si paga con la morte, e la museruola con cui Zélaïs tenta di chiudere la bocca al suo *bijou* rischia di fatto di ucciderla. I segni che si inscrivono sul corpo di Zélaïs sono quelli che si trovano su molti altri corpi sofferenti e spesso prossimi alla morte<sup>305</sup>: «son visage pâlit, sa gorge s'enfla, et elle tomba, les yeux fermés et la bouche entrouverte, entre les bras de ceux qui l'environnaient.»<sup>306</sup>. Se la museruola che ingabbia il discorso dei *Bijoux* rischia di causare la morte del corpo nella sua interezza, si sceglierà la vergogna piuttosto che l'apoplezia e, sebbene con qualche resistenza, alla fine, i diritti del corpo saranno rispettati e i *bijoux* saranno lasciati liberi di far risuonare più o meno senza impedimenti quel «bruit d'une espèce nouvelle»<sup>307</sup> che fino ad adesso era stato messo sotto silenzio.

La museruola che dovrebbe ingabbiare la natura di Zélaïs, facendo tacere il *caquet*<sup>308</sup> del suo *bijou*, richiama un'altra questione di linguaggio del corpo messo

---

305 Si cita il caso del quadro che descrive la morte di Sœur-Ursule, nel quale gli occhi chiusi e la bocca semiaperta, accompagnati dalla testa inclinata sul cuscino, dipingono in pochi tratti il senso di abbandono del corpo: «Elle était étendue sur son lit, toute vêtue, la tête inclinée sur son oreiller, la bouche entrouverte, les yeux fermés, et le christ entre ses mains.» (Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 321.); si fa notare però l'ambiguità che risiede nella descrizione di un simile atteggiamento del corpo che si ritrova variato lievemente, ma con la stessa coppia di occhi chiusi e bocca semiaperta, con *défaillance* finale, per descrivere, secondo un *topos* del romanzo pornografico dell'epoca, la sintomatologia delle "piccole morti" orgasmiche, tra le quali la più interessante è forse, in questo senso, quella della Marguerite di *Jacques le fataliste et son maître*: «En prononçant ces « Je rêve », sa poitrine s'élevait, sa voix s'affaiblissait, ses membres tremblaient, ses yeux s'étaient fermés, sa bouche était entrouverte; elle poussa un profond soupir; elle défaillit» (Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 829).

306 *Ivi*, p. 70.

307 *Ivi*, p. 20.

308 In questo modo è definito a più riprese, il chiacchiericcio indiscreto dei *bijoux* in *Bijoux indiscrets*.

sotto silenzio, ovvero quel bavaglio con il quale Jacques, che è «né bavard»<sup>309</sup>, è costretto a correre per la casa dei nonni durante i primi dodici anni della sua vita.

La compressione della loquacità compulsiva che fa parte del suo essere, tra l'altro nel periodo formativo dell'infanzia, causerà freudianamente, nell'età adulta, una “malattia”, non il soffocamento, ma quella «rage de parler»<sup>310</sup> che lo caratterizza<sup>311</sup>. Jacques dichiara il carattere necessario che per lui hanno il discorso e l'espressione che diventano manifestazione della liberazione da una repressione che ha tenuto, a lungo, sottomessa la sua natura:

Jacques prétendit que le silence lui était malsain; qu'il était un animal jaseur; et que le principal avantage de sa condition, celui qui le touchait le plus, c'était la liberté de se dédommager des douze années de bâillon qu'il avait passées chez son grand-père, à qui Dieu fasse miséricorde.<sup>312</sup>

Se la parola è l'elemento costitutivo di Jacques, necessaria a leggere ciò che sta scritto *là-haut*, attraverso la narrazione e la “dimostrazione” di ciò che si svolge ed accade *ici-bas*, allora il silenzio è sintomo di malattia e il mal di gola che tarda la conclusione del racconto dev'essere curato con tisana e vino.

Si potrebbe dire allora che anche il filosofare di Jacques, che rientra certamente

---

309 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 794.

310 *Ivi*, p. 754.

311 A proposito delle esperienze che condizionano il carattere dell'individuo, si ricorda quanto Diderot scrive in una lettera indirizzata a Mme \*\*\* : «Plus je m'examine moi-même, plus je reste convaincu qu'il y a dans notre jeunesse un moment décisif pour notre caractère.» (Diderot, *Correspondance*, ed. cit., vol. XVI, p. 64.).

312 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 791.

nel rango di coloro «qui pensent & rêvent beaucoup»<sup>313</sup>, alla fine, è un discorso che viene *du bas-ventre*<sup>314</sup>, un po' come quello del Neveu de Rameau, perché appunto esprime la soddisfazione di un desiderio primario ed essenziale che è anche quello sessuale, considerato che la materia della narrazione di Jacques dovrebbe essere proprio il racconto del nascere, dell'avvicinarsi e del finire dei suoi amori.

Il discorso di Jacques scomposto nella sua forma dalle continue interruzioni, digressioni e dai passaggi di parola, tende a restituire materialmente, attraverso i suoi «mouvements convulsifs ou spasmodiques»<sup>315</sup>, l'idea di un soggetto in agitazione costante il quale cerca una forma di adesione e contemporaneamente di imposizione sulla regola di quel mondo che «commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin»<sup>316</sup>.

La necessità di parola che il bavaglio prima, e il mal di gola poi, ostacolano, è allora anche volontà e necessità di affermazione della propria esistenza, condivisa peraltro in parte anche dal maître<sup>317</sup>, dall'*hotesse* della locanda del Grand-cerf e dal

---

313 *Encyclopédie*, ed. cit., Anon., art. «Vapeurs», vol. XVI (1765) p. 837.

314 *Ibidem*.

315 *Ivi*, Anon., art. «Hystérique, (*passion ou affection.*)», vol. VIII (1765), p. 420.

316 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 370.

317 In realtà il maître che «se laisse exister» (Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 686. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dalla medesima edizione), presenta una sorta di nevrosi materializzata nella ripetizione ossessiva di due gesti sempre fatti assieme: «[il] prend sa prise de tabac et regarde à la montre l'heure qu'il est» (p. 698 *et passim*). La ripetizione di gesti sempre costanti all'interno di un mondo che cambia continuamente, si fa spia del bisogno di qualche costanza ricercata dall'individuo che aspira a determinare la propria identità. Tuttavia, il soggetto deve accettare di appartenere al tutto che cambia e dunque, il tentativo di fermare l'identità una volta per tutte è sempre vano e si risolve, in questo caso, nella vuota ripetizione di gesti che, moltiplicati nella loro fissità, perdono significato e quindi, ad un certo punto, il maître viene ritratto mentre: «regardait à

marchese des Arcis, che, a turno, si fanno narratori o ascoltatori. La libertà di parola che segue l'andamento di un pensiero sconnesso e interrotto, è insomma uno dei mezzi attraverso i quali ci si può imporre, con la narrazione delle proprie azioni, sul destino di cambiamento perpetuo che sta scritto nel *grand rouleau*<sup>318</sup>, ed in qualche modo è quanto permette di rinsaldare, in modo sempre provvisorio, la frattura aperta tra determinismo e libertà individuale.

Del resto, se la malattia isterica implica talvolta una sorta di scissione del soggetto in bilico tra natura e ragione, tra interiorità ed exteriorità, tra qui e altrove, permette anche la liberazione dai freni che sono imposti alla natura e, ponendo il soggetto al di fuori di sé, non fa altro che riportarlo in qualche modo a cercare e trovare momentaneamente l'unità perduta.

Diderot nel suo *Sur les femmes* fornisce uno spunto interessante al carattere che si potrebbe dire “salvifico” della nevrosi per coloro le quali «plus civilisées que nous [les hommes] en dehors, [...] sont restées des vraies sauvages en dedans»<sup>319</sup>. Il delirio isterico permetterebbe paradossalmente di rinsaldare in concreto l'unità di ragione e fisicità, determinando un'espansione fisica e temporale del soggetto con importanti risvolti sulla capacità di comprensione del reale.

Aggiungendo ancora un'“ansa” al discorso relativo alla materia pensante e alla gravidanza fisica delle facoltà razionali, Diderot afferma:

---

sa montre l'heure qu'il était sans le savoir, ouvrait sa tabatière sans s'en douter et prenait sa prise de tabac sans le sentir.»(p. 836).

318 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., p. 673 et passim.

319 Diderot, *Sur les femmes*, ed. cit., p. 957.

La femme porte au dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élance dans l'avenir, que tous les temps sont lui présents. C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires.<sup>320</sup>

---

320 *Ivi*, p. 952.

### 3. Il corpo in estensione verso la *jouissance*.

*J'existe comme en un point; je cesse presque d'être matière, je ne sens que ma pensée; il n'y a plus ni lieu, ni mouvement, ni corps, ni distance, ni espace pour moi: l'univers est anéanti pour moi, et je suis nulle pour lui. Il m'a semblé plusieurs fois en rêve... Que mes bras et mes jambes s'allongeaient à l'infini, que le reste de mon corps prenait un volume proportionné... Et que j'escaladais le ciel, et que j'enlaçais les deux hémisphères.*

(Diderot, *Le rêve de d'Alembert*.)

Prima di intraprendere l'argomentazione, merita forse precisare che la scelta del termine *jouissance* è stata fatta alla luce di un recupero del termine non in senso semplicemente erotico. Si parlerà qui, infatti, di *jouissance* intesa come godimento erotico e come pulsione che spinge a perpetuare la vita, ma anche includendo nel significato del termine ogni godimento in senso più esteso e non necessariamente eroticamente caratterizzato. Si è scelto quindi di utilizzare il termine *jouissance* per definire le diverse forme di godimento fisico, dal momento che, all'interno della concezione filosofica che si potrebbe dire alla fine sensualista oltreché materialista di Diderot, sono strettamente connesse tra loro e presentano quasi



sempre gli stessi “sintomi”.

Il ritratto di un corpo che tende, o meglio si estende progressivamente, superando i limiti prima spaziali e poi temporali, al fine di raggiungere la *jouissance* sensoriale, si interseca inevitabilmente con il discorso relativo alla felicità e all'estasi. Ora, felicità e *jouissance* sono certamente due elementi differenti, innanzitutto per il fatto che la felicità è uno stato durevole, mentre la *jouissance* è più che altro questione di un istante che può divenire durevole solo nel caso in cui, attraverso la sospensione della dimensione temporale, si sconfini nel naufragio dell'estasi. È vero però anche che, mentre è difficile individuare manifestazioni sintomatiche della felicità sul corpo dei personaggi dei romanzi, se non in negativo, la *jouissance* si dipinge istantaneamente sul volto e sul corpo.

Con la ricomposizione del dualismo anima-corpo e con la conseguente rivalutazione della vita materiale, terrena, il diritto dell'essere umano alla felicità diviene una prerogativa fondamentale. Tralasciando di approfondire il discorso relativo alla rivalutazione della felicità nel XVIII secolo e alle modalità di conseguimento di questa, che meriterebbe una esauriente trattazione a parte, si rimanda, per un approfondimento più preciso, al testo di Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIème siècle* (1965)<sup>321</sup>.

A conclusione di *Éléments de physiologie*, Diderot indica all'essere umano quello che è il suo primo dovere: essere felice e rendere la propria vita su questa terra il più piacevole possibile. Per essere felice, come si è già visto, l'individuo deve

---

321 R. Mauzi, *L'idée du bonheur dans la pensée et la littérature françaises au XVIII siècle*, Paris, Armand Colin, 1965.

seguire la legge di natura e quindi le pulsioni primarie: se alla legge di natura sono posti dei limiti oggettivi o istituzionali, come si è potuto vedere nel capitolo precedente, le conseguenze sul corpo e sull'organizzazione della vita possono essere terribili.

Come si può vedere in più punti di *Éléments de physiologie*, la felicità getta le sue radici nell'assetto che si potrebbe dire prima biologico e poi sensoriale dell'essere umano: un organismo all'interno del quale il *désir* abbia determinato la buona organizzazione di tutte le parti, ha un buon funzionamento e, dal buon funzionamento della macchina intera dipende la felicità dell'individuo. Affermando che il desiderio e, nello specifico, il desiderio di felicità, sta alla base dell'esistenza stessa dell'individuo, Diderot afferma:

L'on dit que le désir naît de la volonté; c'est le contraire; c'est du désir que naît la volonté. Le désir est fils de l'organisation, le bonheur et le malheur, fils du bien-être ou du mal-être. On veut être heureux.<sup>322</sup>

L'essere umano come singolo e come soggetto appartenente ad una determinata specie, trova quindi la prima fonte e manifestazione di felicità all'interno del proprio corpo che si impegna a conservare e mantenere, assecondando l'istinto di autoconservazione e la perpetuazione della vita, secondo la legge di natura sostenuta dal tahitiano Orou.

L'articolo «Jouissance» dell'*Encyclopédie*, attribuito a Diderot, allora, riassume

---

322 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 317.

perfettamente il connubio esistente fra la soddisfazione del piacere del singolo, che ha la sua origine nella *volupté* e il suo culmine nella *jouissance*, e l'utilità di quel piacere che permette la perpetuazione della specie. Fin dalle prime righe dell'articolo, si esplicita l'inserimento della *jouissance* in una dimensione che oltrepassa le barriere del singolo e, proiettandolo fuori di sé, apre le porte alla conoscenza. Si legge infatti:

JOUISSANCE, s. f. (*Gram. & Morale.*) jouir, c'est connaître, éprouver, sentir les avantages de posséder.<sup>323</sup>

Poco dopo, si esplicita la valenza più strettamente erotica del termine, e quindi la *jouissance* diviene quella «volupté qui perpétue la chaîne des êtres vivants»<sup>324</sup>. A questo punto allora, il godimento in quanto coronamento della pulsione atta alla perpetuazione della “catena degli esseri viventi” funziona come una pulsione centrifuga, che fa sì che il soggetto cerchi e trovi al di fuori di sé completamente e soddisfazione alla propria pulsione. L’“oggetto” che può condurre l'essere umano ad una condizione di massimo godimento, consentendogli di raggiungere una felicità che si perpetuerà nel tempo, è il proprio simile che permette di prolungare quel momento di felicità e piacere, dando vita, attraverso una sorta di fusione dei due organismi, ad un nuovo essere:

Entre les objets que la nature offre de toutes parts à nos désirs; vous qui avez

---

323 *Encyclopédie*, ed. cit., Diderot, art. «Jouissance», vol. VIII (1765), p. 889.

324 *Ibidem*.

une âme, dites-moi, y en a t-il un plus digne de notre poursuite, dont la possession & la *jouissance* puissent nous rendre aussi heureux, que celles de l'être qui pense & sent comme vous, qui a les mêmes idées, qui éprouve la même chaleur, les mêmes transports, qui porte ses bras tendres & délicats vers les vôtres, qui vous enlace, & dont les caresses seront suivies de l'existence d'un nouvel être qui sera semblable à l'un de vous, qui dans ses premiers mouvements vous cherchera pour vous serrer, que vous élèverez à vos côtés, que vous aimerez ensemble, qui vous protégera dans votre vieillesse, qui vous respectera en tout temps, & dont la naissance heureuse a déjà fortifié le lien qui vous unissait?<sup>325</sup>

Il concorso del proprio simile, ma di sesso differente, appare dunque fondamentale al fine di esercitare quella *possession* e quella *jouissance* che si espande nel tempo proiettata al futuro, grazie a quella nuova creatura alla quale *les caresses* danno la vita.

Diderot prosegue quindi descrivendo l'atto e l'istante di *jouissance* che si manifesta, di fatto, come una pienezza pulsionale nella quale la funzione razionale viene quasi elusa facendosi un tutt'uno con la sensazione. Alla ragione si riserva al massimo il compito di alimentare l'istinto con le immagini che riesce a produrre e la *jouissance*, in una corsa frenetica dal ritmo spezzato e affannoso, fa nascere il delirio, apparentandosi in qualche misura con una sorta di follia produttiva:

Un individu se présente-t-il à un individu de la même espèce & d'un sexe différent, le sentiment de tout autre besoin est suspendu; le cœur palpite; les membres tressaillent; des images voluptueuses errent dans le cerveau; des torrents d'esprits coulent dans les nerfs, les irritent, & vont se rendre au siège d'un nouveau sens qui se déclare & qui tourmente. La vue se trouble, le délire naît; *la raison esclave de l'instinct se borne à le servir*, & la nature est

---

325 *Ibidem*.

satisfaite.<sup>326</sup>

Solo verso la fine dell'articolo però, la *jouissance* si delinea più precisamente come una tensione dinamica verso l'altro, implicando un annullamento dell'individuo che si fonde in una continuità con l'altro da sé, con l'“oggetto” del suo desiderio, nell'anima del quale perde la propria, in uno slancio al di fuori di sé:

Combien le jour n'eut-il pas d'instants heureux, avant celui où *l'âme toute entière chercha à s'élaner & à se perdre dans l'âme de l'objet aimé!* On eut des *jouissances* du moment où l'on espéra. Cependant la confiance, le temps, la nature & la liberté des caresses, *amenèrent l'oubli de soi-même*; on jura, après avoir éprouvé la dernière ivresse, qu'il n'y en avait aucune autre qu'on pût lui comparer; & cela se trouva vrai toutes les fois qu'on y apporta des organes sensibles & jeunes, un cœur tendre & une âme innocente qui ne connût ni la méfiance, ni le remords.<sup>327</sup>

Questo oblio del soggetto che, nell'*apex* della *jouissance*, si perde nell'altro, assieme alla fusione della sfera razionale con la sfera più propriamente sensoriale del corpo, determina una nuova esistenza del soggetto che, dotato di una nuova unità interiore, fluisce indistintamente nell'altro. Lo slancio al di fuori di sé e la nuova unità tra interiorità ed esteriorità del soggetto, raggiunta in un momento di estremo piacere, farebbero di fatto pensare all'estasi, anche solo per il significato della parola greca che significa appunto stare, esistere al di fuori (di sé).

Se però il soggetto, nel momento estensivo del godimento erotico, si slancia al di

---

326 *Ibidem* (il corsivo è mio).

327 *Ibidem* (il corsivo è mio).

fuori di sé per formare una nuova unione con l'altro, lo stato di estasi, in questo caso, più che un'estraniamento dal proprio corpo, determina un'abolizione dei confini tra il sé e l'altro, approdando di fatto ad uno stato sommario di felicità. L'unione in un tutt'uno con l'altro e con ciò che sta al di fuori dei confini dell'essere, suggerisce l'approdo a quella regressione freudiana dell'individuo ad uno stadio arcaico della propria esistenza, nel quale non vi è distinzione netta tra sé e mondo, e nel quale la funzione razionale del soggetto è ridotta alla pura sensibilità. Il soggetto, nel momento della *jouissance*, diviene di fatto pura sensazione di piacere.

All'interno dei romanzi non si trova una descrizione esplicita e univocamente determinata di questo tipo di estasi che si potrebbe definire "erotica", dal momento che, come si è visto, esclusi gli incontri erotico-pornografici dal tono semi-comico che non giustificherebbe la trattazione del godimento in termini di serietà estatica, non si trova quasi mai la descrizione esplicita dell'atto erotico finalizzato alla creazione di un nuovo essere.

Tuttavia, ne *La Religieuse* compare un esempio di estasi che è, in fondo, un'estasi mistica, ma condivisa, la quale di fatto mostra i "sintomi" di una comunione di anime, e si fa quindi in un certo senso "erotica". La scena si svolge a Longchamp quando ancora la Superiora è la Mère de Moni che in un momento di preghiera consola, nella sua cella, Suzanne dopo la presa dell'abito. Durante la sua preghiera, la Superiora raggiunge uno stato di estasi che seduce e coinvolge Suzanne:

Alors elle se prosternait et priait haut, mais avec tant d'onction, d'éloquence, de douceur, d'élévation et de force, qu'on eût dit que l'esprit de Dieu l'inspirait. Ses pensées, ses expressions, ses images pénétraient jusqu'au fond du cœur; d'abord *on l'écoutait*; peu à peu *on était entraîné, on s'unissait à elle*; l'âme tressaillait, et *l'on partageait ses transports*. Son dessein n'était pas de séduire; mais certainement c'est ce qu'elle faisait: *on sortait de chez elle avec un cœur ardent, la joie et l'extase étaient peintes sur le visage; on versait des larmes si douces!* C'était une impression qu'elle prenait elle-même, qu'elle gardait longtemps, et qu'on conservait.<sup>328</sup>

Certamente, lo stato di condivisione delle due anime non coincide con la volontà destinata a perpetuare la vita, ma implica comunque una disindividualizzazione del soggetto narrante e spettatore che, sedotto, finisce per unirsi alla Superiora.

Si potrebbe dire inoltre che l'abdicazione del soggetto dalla propria individualità, in questa scena, è rimarcata a livello stilistico dall'uso dell'*on* disindividualizzante che si innesca a partire dal momento in cui Suzanne comincia a raccontare il suo coinvolgimento nell'estasi della Superiora.

Dopo la morte della Mère de Moni, e il subentro di Sœur Sainte-Christine, Suzanne, ancora a Longchamp, rievoca un altro momento di estasi condivisa in passato con la Mère de Moni, la cui gravidanza lascia materialmente dei segni sul volto delle due. Durante questa nuova condivisione mistica di esistenza Suzanne prende la parola e, quasi possedendo la mente della Superiora, ne segue il filo dei pensieri, anticipandone talvolta le orazioni:

---

328 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., pp. 263-264 (Il corsivo è mio).

Il est sûr que j'éprouvais une facilité extrême à partager son extase; et que, dans les prières qu'elle faisait à haute voix, quelquefois il m'arrivait de prendre la parole, de suivre le fil de ses idées et de rencontrer, comme d'inspiration, une partie de ce qu'elle aurait dit elle-même. Les autres l'écoutaient en silence ou la suivaient, moi je l'interrompais, ou je la devançais, ou je parlais avec elle. Je conservais très longtemps l'impression que j'avais prise; et il fallait apparemment que je lui en restituasse quelque chose, car, si l'on discernait dans les autres qu'elles avaient conversé avec elle, on discernait en elle qu'elle avait conversé avec moi.<sup>329</sup>

Ne *La Religieuse*, si trova almeno un altro momento di estasi, maggiormente caratterizzato in senso erotico, perché il contesto lo giustifica, ma che più che prevedere una comunione tra due anime, è definito da un abbandono, quasi un annientamento del soggetto che esperisce la *jouissance*. È la *petite mort*<sup>330</sup> della Superiora Mme \*\*\* che fornisce il ritratto di un corpo in atteggiamenti che, si vedrà, non sono né nuovi né unici:

La main qu'elle avait posée sur mon genou se promenait sur tous mes vêtements, depuis l'extrémité de mes pieds jusqu'à ma ceinture, me pressant tantôt dans un endroit, tantôt en un autre; elle m'exhortait en bégayant, et d'une voix altérée et basse, à redoubler mes caresses; je les redoublais; enfin il vint un moment, je ne sais si ce fut de plaisir ou de peine, où elle devint pâle comme la mort, ses *yeux se fermèrent*, tout son corps s'étendit avec violence, ses lèvres se fermèrent d'abord, elles étaient humectées comme d'une mousse légère; puis sa *bouche s'entrouvrit*, et elle me parut mourir en poussant un *profond soupir*.<sup>331</sup>

Si fa notare, per tenerlo a mente, che i sintomi del culmine massimo di piacere, in questo caso erotico e paragonato alla morte del soggetto, sono gli occhi chiusi, il

---

329 *Ivi*, p. 284.

330 G. Bataille, *L'Érotisme*, ed. cit., p. 182.

331 *Ivi*, pp. 338-339 (il corsivo è mio).



corpo *étendu*, la bocca socchiusa e un profondo sospiro; lo si fa notare perché questi saranno i sintomi attraverso i quali almeno altre due estasi si delineano all'interno dell'opera di Diderot, quella di d'Alembert e quella di Mlle de l'Espinasse. Prima di proseguire ad individuare anche questi altri due esempi di estasi, è necessario ampliare la definizione di *jouissance* così come viene presentata nell'articolo sopracitato.

Fin'ora la manifestazione della *jouissance* e quindi del raggiungimento della felicità estatica si è delineata attraverso un movimento dinamico e quasi convulso del corpo che manifesta più o meno esplicitamente quel flusso di emozioni culminante nell'entusiasmo finale. Si può dire che, in questo senso, l'estasi è prevalentemente edonistica, ma d'altro lato, si fa in un certo senso speculativa, poiché la comunione con l'altro e il possesso che ne deriva, implica un qualche tipo di “guadagno” in termini di conoscenza.

Tuttavia, la *jouissance* si può manifestare anche in una condizione che si potrebbe dire, se non di inattività, almeno di riposo o di movimento calibrato del corpo, nella quale il soggetto, solo, si perde in una sorta di *quiétisme délicieux*<sup>332</sup> nel quale la percezione della propria esistenza coincide con la sensazione di piacere esperita. Se certamente questa sorta di annullamento nel fluire dei sensi evidenzia la valenza edonistica di quella che si potrebbe chiamare un'estasi del soggetto, non ne esclude la dimensione speculativa se si ricorda che per Diderot le funzioni del pensiero sono fortemente radicate nella conformazione fisica del corpo ed in un

---

332 *Encyclopédie*, ed. cit., Diderot, art. «Délicieux», vol. IV (1754), p. 784.

certo qual modo esperire significa pensare<sup>333</sup>.

Nell'articolo «Délucieux» dell'*Encyclopédie* si reperiscono alcuni elementi che ampliano la portata del significato di *jouissance* così com'era descritta nell'articolo omonimo. Se con il termine *délucieux* si indica propriamente il piacere estremo della sensazione del gusto, l'applicabilità e l'accezione del termine viene ampliata e quindi si descrivono le caratteristiche di un riposo delizioso il quale esplicita alcuni elementi che si fanno spie di un certa condizione di felicità e godimento estatico:

Le repos a aussi son *délice*; mais qu'est-ce qu'un repos *délucieux*? Celui-là seul en a connu le charme inexprimable, dont les organes étaient sensibles & délicats; qui avait reçu de la nature une âme tendre & un tempérament voluptueux; qui jouissait d'une santé parfaite; qui se trouvait à la fleur de son âge; qui n'avait l'esprit troublé d'aucun nuage, l'âme agitée d'aucune émotion trop vive; qui sortait d'une fatigue douce & légère, & qui éprouvait dans toutes les parties de son corps un plaisir si également répandu, qu'il ne se faisait distinguer dans aucun. Il ne lui restait dans ce moment d'enchantement & de faiblesse, ni mémoire du passé, ni désir de l'avenir, ni inquiétude sur le présent. Le temps avait cessé de couler pour lui, parce qu'il existait tout en lui-même; le sentiment de son bonheur ne s'affaiblissait qu'avec celui de son existence. Il passait par un mouvement imperceptible de la veille au sommeil; mais sur ce passage imperceptible, au milieu de la défaillance de toutes ses facultés, il veillait encore assez, sinon pour penser à quelque chose de distinct, du moins pour sentir toute la douceur de son existence: mais il en jouissait d'une jouissance tout-à-fait passive, sans y être attaché, sans y réfléchir, sans s'en réjouir, sans s'en féliciter.

Si l'on pouvait fixer par la pensée cette situation de pur sentiment, où toutes

---

333 Questa concezione è espressa in modo particolarmente esaustivo nella *Lettre sur les aveugles*, dove si legge: «je n'ai jamais douté que l'état de nos organes et de nos sens n'ait beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale, et que nos idées les plus purement intellectuelles, si je puis parler ainsi, ne tiennent de fort près à la conformation de notre corps» (Diderot, *Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, ed. cit., p. 139.).

les facultés du corps & de l'âme sont vivantes sans être agissantes, & attacher à ce quiétisme *délicieux* l'idée d'immutabilité, on se formerait la notion du bonheur le plus grand & le plus pur que l'homme puisse imaginer.<sup>334</sup>

Rispetto alla situazione di godimento che veniva descritta nell'articolo «Jouissance» lo stato di quiete e l'assenza di violente perturbazioni dell'animo e del corpo permettono di percepire un dolce piacere che invade in modo uniforme tutte le parti dell'organismo. La condizione di atarassia e di aponia di stampo stoico ed epicureo nelle quali il soggetto esperisce questo nuovo tipo di *jouissance tout-à-fait passive*, certamente preparano la strada alla comprensione della totalità della propria esistenza e si contrappongono all'ebrezza voluttuosa del corpo, proteso nello slancio erotico ad unirsi all'oggetto del proprio desiderio. Mentre la *jouissance* più spiccatamente erotica richiede necessariamente la presenza dell'altro per espletarsi, la *jouissance* che scaturisce dal dolce quietismo presenta un soggetto che, riducendo la propria esistenza alla sensazione di piacere esperita, ha la possibilità di raggiungere una sensazione di felicità anche in maniera autonoma, bastando a se stesso.

Questa condizione di felicità che risiede nella coincidenza dell'esistenza del soggetto, in uno stato di atarassia e aponia, con le proprie funzioni sensoriali con conseguente abdicazione dal pensiero razionale, assieme all'annullamento della dimensione temporale e, in parte, alla solitudine del soggetto, fa certo pensare alla sensazione di piacere estatico descritta da Rousseau nella *Cinquième promenade*,

---

334 Encyclopédie, ed. cit., Diderot, art. «Délicieux», vol. IV (1754), p. 784.

databile al 1777, nella quale questi rievoca il periodo di esilio del 1765, quando, dopo la condanna dell'*Emile*, si rifugia sull'isola di Saint-Pierre, nel lago di Biemme, nel cantone di Berna, dove vive momenti di quiete tali che, alla fine, si potrebbero definire di *quiétisme délicieux*<sup>335</sup>.

Ciò che differenzia la concezione di felicità estatica descritta da Diderot da quella descritta da Rousseau è innanzitutto quel sentimento di contrapposizione al mondo da parte del soggetto che è radicata nello spirito fortemente preromantico di Rousseau, per cui il godimento di una pura e vera felicità non sarebbe possibile se non in una condizione di estrema solitudine dell'individuo ripiegato su se stesso. Per Diderot invece, come si è visto nell'articolo «Jouissance», anche se la presenza dell'altro non è fondamentale al raggiungimento della felicità che risiede in un godimento sensoriale, non è la solitudine ad essere indicata come condizione necessaria al rilascio dell'essere alla propria sensibilità, e come si può vedere nell'articolo «Délicieux», sebbene si può intuire che il soggetto sia solo nel momento di *quiétisme délicieux*, in nessun punto si trovano riferimenti alla necessaria esclusione dell'altro.

Ci sono naturalmente molti altri elementi che differenziano le due estasi di Diderot e di Rousseau, tra i quali si individua l'elemento naturale, ed in particolare quello dell'acqua, che in Rousseau, induce ad una graduale dimenticanza del sé determinando una sorta di fusione panica dell'essere con l'elemento dal moto perpetuo<sup>336</sup>.

---

335 *Ibidem*.

336 J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Livre de poche, 1972, pp. 78-79:

In Diderot non è l'elemento naturale ad indurre l'individuo a perdersi in un momento di felicità estatica, e piuttosto, come si è visto nella descrizione del momento di piacere estatico illustrata nell'articolo «Jouissance», o in quella della *jouissance* della Superiora di Arpajon, sono i gesti del corpo a farsi carico dell'azione ipnotica e cullante dell'acqua, inducendo il soggetto alla fusione del proprio essere con la propria sensibilità e con l'altro, oppure, come si è visto dalla scena di estasi condivisa di Suzanne e della Mère de Moni, sono le parole dell'altro a sedurre e a coinvolgere in un oblio comune. Infine, come si è visto nella situazione descritta nell'articolo «Délicieux» è l'inclusione del soggetto in una dimensione di quiete dalla quale siano escluse coordinate temporali e spaziali, a permettere l'abbandono dell'essere sensibile e dal temperamento voluttuoso alla sensazione della propria *jouissance*. Si potrebbe dire che, in definitiva, l'unica condizione veramente sufficiente e necessaria per l'approdo ad uno stato di estatica felicità consista nell'abdicazione dal pensiero razionale strettamente inteso che viene inglobato in una nuova sfera, favorendo la coincidenza dell'individuo con la sua dimensione corporea e sensibile. Questi momenti in cui l'uomo si fa

---

«Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicate où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image: mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort.»

pura sensibilità e momentaneamente si annienta, non restano isolate e sterili occasioni di godimento ebbro del piacere, e anzi, divengono talvolta luogo prezioso della conoscenza e della speculazione filosofica che viceversa può innescare un tipo di *jouissance* che si potrebbe definire epistemofilica<sup>337</sup>.

Come si è già visto, le parole e la scrittura possono avere un potere di “seduzione” dell'altro e se come Diderot, d'Alembert, Mangogul o Jacques, si ha l'abitudine di parlare a se stessi, la condizione di naufragio dell'essere nella pura sensibilità, può essere addirittura autoindotta.

La passione di conoscenza e di speculazione filosofica che condurrà d'Alembert ad abbandonarsi ed annientarsi nel piacere fisico, certamente rimanda a quel tipo di ricerca epistemofilica della “verità” che Mangogul intraprende in *Les Bijoux indiscrets*. Il sultano è presentato attraverso veloci pennellate come una natura voluttuosa che presenta tutti i presupposti utili ad un abbandono al piacere corroborato da una curiosità costitutiva che gli permette di intraprendere la ricerca di un tipo di verità non certo priva di caratterizzazione “erotica”.

La seduzione che Mangogul mette in atto, esercitando con il suo anello il potere

---

337 L'espressione *jouissance epistemofilica* nasce da una contaminazione tra il concetto di *libido sciendi* di cui parla E. de Fontenay (in E. de Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1981, p. 256.), il concetto di epistemofilia di cui parla P. Brooks (P. Brooks, *Body Work: Objects of desire in modern narrative*, ed. cit.), il fatto che ragionare e pensare, per Diderot, non sia altro che soddisfare un desiderio “erotizzato” di conoscenza, come teorizza E-E. Schmitt (E-E. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997, pp. 295-300.) ed in ultimo, ma non ultimo, dalla definizione di *jouissance* fornita da Diderot nell'articolo «Jouissance» dell'*Encyclopédie* (*Encyclopédie*, ed. cit., Diderot, art. «Jouissance», vol. VIII (1765), p. 889.) che, fin dalle prime righe, accomuna il piacere fisico determinato dal godimento sessuale, alla soddisfazione di un desiderio di conoscenza e quindi di possesso.

supremo che dà o toglie la vita alla totalità del corpo, lo soggioga a sua volta, ed ecco che, mentre ascolta i *récits* dei *bijoux* in qualche modo si fa un tutt'uno con l'esperienza conoscitiva rimanendo invisibile e pressoché silenzioso, fintanto che i *bijoux* esprimono le loro verità. Il silenzio e l'invisibilità di Mangogul durante l'ascolto dei discorsi dei *bijoux*, all'interno dell'economia del romanzo, è deferito ai poteri dell'anello magico donato da Cucufa, ma ascoltare le verità che racconta un *bijoux* peraltro femminile, significa anche esperire quell'*uneimlich* freudiano che, in un misto di piacere e timore, la regressione ad uno stadio superato dell'esistenza restituisce. Insomma, Mangogul, per ascoltare le verità primitive del corpo, deve ritornare, in più sensi, al luogo dal quale tutti gli uomini provengono e quindi a quello stadio prenatale di esistenza in cui non esistono confini interni all'individuo né tra l'individuo e il mondo.

In secondo luogo, la sua ricerca di verità mai soddisfatta, se non forse alla fine del romanzo, lo spinge a reiterare l'esperienza conoscitiva, permettendo di fare riferimento a quella che Brooks chiama *Metaphysical Don Juan Tradition*<sup>338</sup> secondo la quale il bisogno di sedurre un grande numero di donne, manifestato attraverso la ricerca di un "oggetto" sempre nuovo che possa soddisfare il proprio

---

338 P. Brooks, *Body Work*, ed. cit., p. 97. Brooks teorizza in realtà una riflessione del moralista Charles Pinot Duclos che già collega il tema della ricerca della verità alla seduzione di più donne, e scrive: «Je ne sais pas pourquoi les hommes taxent les femmes de fausseté, et ont fait la Vérité femelle. Problème à résoudre. On dit aussi qu'elle est nue, et cela se pourroit bien. C'est sans doute par un amour secret pour la Vérité que nous courrons après les femmes avec tant d'ardeur; nous cherchons à les dépouiller de tout ce que nous croyons qui cache la Vérité; et, quand nous avons satisfait notre curiosité sur une, nous nous détrompons, nous courons tous vers une autre, pour être plus heureux. L'amour, le plaisir et l'inconstance ne sont qu'une suite du désir de connoître la Vérité.» (Charles Pinot Duclos, *Œuvres complètes*, Paris, Colnet et Fains éditeurs, 1808, pp. 332-333.).

desiderio, è strettamente connesso ad un desiderio di conoscenza e verità continuamente frustrato. Mangogul che ama i piaceri, avvia inizialmente la sua ricerca, mossa da un desiderio epistemofilico, per curare la malattia di una noia, non esistenziale in senso stretto, come sarà quella del Don Giovanni di Kierkegaard, ma piuttosto di un disgusto causato dai piaceri vuoti e reiterati dei quali è costellata la sua vita, e solo in un secondo momento l'anello sarà impiegato «à la découverte de la vérité»<sup>339</sup>.

Il clima orientaleggiante nel quale un anello magico che rende invisibile colui che lo porta, è capace di dare voce ai *bijoux* di donne quasi sempre addormentate che gridano scompostamente le ragioni del corpo, permette di tornare allo spazio dell'onirico e quindi a quel momento di *jouissance* epistemofilica al quale d'Alembert si abbandona.

Nel *Rêve de d'Alembert*, il delirio filosofico che ha come argomento la teoria della generazione, del quale è protagonista d'Alembert, culmina in un orgasmo autoindotto. Mlle de Lespinasse racconta le reazioni e i gesti di d'Alembert a Bordeu che si fa spettatore silenzioso:

Alors son visage s'est coloré. J'ai voulu lui tâter le pouls, mais je ne sais où il avait caché sa main. Il paraissait éprouver une convulsion. Sa *bouche s'était entrouverte*, son haleine était pressée; il a poussé *un profond soupir, et puis un soupir plus faible et plus profond encore*; il a *retourné sa tête sur son oreiller* et s'est endormi. [...] Au bout de quelques moments, j'ai vu un léger sourire errer sur ses lèvres<sup>340</sup>

---

339 Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 93.

340 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., pp. 365-366 (Il corsivo è mio).



Certamente la descrizione degli atteggiamenti del corpo di d'Alembert, ed in particolare quella *bouche entrouverte*, accompagnata dal *profond soupir* reiterato per ben tre volte, sono i segni della manifestazione di *jouissance* della Superiora d'Arpajon, prima citata; anche se il lieve sorriso che prende forma sulle labbra di d'Alembert, rispetto alla convulsione che regna sul corpo di Mme \*\*\*, suggerisce il raggiungimento di una situazione in cui regna una dolce quiete. Con le dovute differenze, entrambi i momenti di *jouissance* prendono le mosse dalla presenza o l'assenza pregnante di una mano e si concludono in una convulsione violenta che ha il suo apice nell'esalazione di un sospiro il quale contribuisce a restituire una qualche parvenza di morte che, alla fine, estremizza il momento di abbandono<sup>341</sup>.

Sia la *jouissance* della Superiora di Arpajon che quella di d'Alembert presentano quello che si potrebbe chiamare, forse un po' impropriamente, un "interlocutore" il quale sebbene è diverso, presenta pressappoco le medesime reazioni.

Prima di citare le due reazioni, è interessante definire come tratto fondamentale comune e caratterizzante, il fatto che sia Suzanne che Mlle de l'Espinasse non sono perfettamente coscienti di quanto sta accadendo né al soggetto che stanno osservando e descrivono, né all'interno del proprio corpo, non riuscendo a motivare in modo lucido le proprie reazioni.

---

341 Se Suzanne dichiara esplicitamente il suo timore per la parvenza di morte della Superiora, nella scene del *Rêve*, il segnale "di morte", resta più nascosto ed è da cercare nel momento in cui d'Alembert «a retourné sa tête sur son oreiller» (Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 366) ed è quindi descritto nello stesso atteggiamento che il sopravvenire della morte ha fatto prendere a Sœur-Ursule la quale giace «la tête inclinée sur son oreiller» (Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 321).

Suzanne racconta la sua reazione alla *petite mort* della Superiora con i toni lacrimevoli che sono tipici del suo *récit* di persuasione, in questi termini:

Je ne sais ce qui se passait en moi; je craignais, je tremblais, le cœur me palpitait, j'avais de la peine à respirer, je me sentais troublée, oppressée, agitée, j'avais peur; il me semblait que les forces m'abandonnaient et que j'allais défaillir; cependant je ne saurais dire que ce fût de la peine que je ressentisse.<sup>342</sup>

Il cuore che palpita cui fa da corollario l'eccessiva agitazione del corpo che si trova al limite del totale abbandono, spaventa Suzanne, ma non per questo la “vittima” di Mme \*\*\* è sicura di poter associare la reazione del proprio corpo ad una sensazione di dolore. Sebbene l'elemento dello spavento resta fuori dalla reazione di Mlle de Lespinasse che definisce la propria reazione in negativo, il cuore che palpita e il fatto di essere *tout émue* senza sapere perché, permettono di supporre, anche in questo caso, una condivisione o un coinvolgimento, sommariamente disteso e solare, nella *jouissance* che ha soggiogato colui che si fa oggetto di osservazione:

Je le regardais avec attention, et j'étais tout émue sans savoir pourquoi, le cœur me battait, et ce n'était pas de peur.<sup>343</sup>

Certamente sia la scena che ritrae Mme \*\*\* e Suzanne, che quella che ritrae d'Alembert e Mlle de Lespinasse, presentano due *jouissances* di tipo erotico più o

---

342 Diderot, *La Religieuse*, ed. cit., p. 339.

343 Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 366.

meno condivise con l'altro e più o meno culminanti in un momento di *défaillance* fisica o razionale che coinvolge in diversa misura i presenti.

Tuttavia, è anche nel divario sussistente tra le due scene di *jouissance* che risiede il carattere interessante del paragone, è questo divario che permette di arricchire ulteriormente il significato e il valore di un momento di abbandono estatico del soggetto alla propria sensibilità. La *jouissance* della Superiora d'Arpajon determinata da un crescendo di gesti ed azioni, si definisce come una pura ebrezza che ha la sua manifestazione in un movimento culminante nel suo opposto, nella stasi spossata. La *jouissance* di d'Alembert invece, è indotta da un crescendo speculativo che, un momento prima dell'approdo all'*apex* del piacere sensibile, trasporta il soggetto in una dimensione in cui il tempo e lo spazio si annientano, infatti, le parole pronunciate quasi a conclusione della riflessione sulla generazione sono: «tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin»<sup>344</sup>. L'attenzione allora si sposta solo per un attimo alla dimensione biologica dell'individuo, la cui vita consiste in «boire, manger, vivre, aimer et dormir»<sup>345</sup> ed evoca la presenza dell'altro, Mlle de Lespinasse, subito prima di allentarsi permettendo a d'Alembert l'abbandono alla *jouissance*.

La speculazione filosofica può quindi sfociare in una *jouissance* che nelle sue manifestazioni di fatto è erotica, ma che, in qualche modo, perde almeno una parte del suo carattere erotizzato poiché è indotta da un crescendo speculativo che

---

344 *Ivi*, ed. cit., p. 365.

345 *Ibidem*.

muove da quel desiderio epistemofilico che riassume in sé la pulsione erotica e l'amore per un tipo di conoscenza che si spinge sempre oltre i limiti del possibile. Non è un caso che l'annientamento delle coordinate temporali e spaziali e l'abbandono del corpo alla percezione sensoriale e speculativa a un tempo, avvenga proprio nel momento del sonno e del sogno. Diderot in *Éléments de physiologie*, definisce il momento del sonno come un torpore che sospende talvolta l'attività dell'organismo nella sua natura composita e lo trasforma in pura percezione, ma è nel *Rêve de d'Alembert* che Diderot affida a Bordeu il compito di spiegarne più precisamente il funzionamento:

BORDEU: Le sommeil, cet état où, soit lassitude, soit habitude, tout le réseau se relâche et reste immobile; où, comme dans la maladie, chaque filet du réseau s'agite, se meut, transmet à l'origine commune une foule de sensations souvent disparates, décousues, troublées; d'autres fois si liées, si suivies, si bien ordonnées que l'homme éveillé n'aurait ni plus de raison, ni plus d'éloquence, ni plus d'imagination; quelquefois si violentes, si vives, que l'homme éveillé reste incertain sur la réalité de la chose... [...] Est un état de l'animal où il n'y a plus d'ensemble: tout concert, toute subordination cesse. Le maître est abandonné à la discrétion de ses vassaux et à l'énergie effrénée de sa propre activité.<sup>346</sup>

Bordeu prosegue poi spiegando che le sensazioni che il corpo esperisce durante il sonno, attraverso il sogno, sono emanazioni interiori del soggetto<sup>347</sup>, mentre le

---

346 Diderot, *Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 396. In *Éléments de physiologie* si dà un ulteriore chiarimento affermando che «Il arrive certainement, à l'homme qui veille, de rêver comme s'il était endormi. Tel est son état lorsqu'il s'abandonne à l'action des organes intérieurs.» (Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 310. )

347 In *Les Bijoux indiscrets* Diderot affida a Bloculocus il compito di esporre la teoria dei sogni i quali sarebbero rappresentazioni involontarie che ripropongono durante la notte gli oggetti che hanno lasciato le loro "tracce" nella mente dell'individuo durante il giorno: «Les objets [...]

impressioni che il corpo riceve durante la veglia, dipendono direttamente dagli oggetti esterni, ma l'effetto che le impressioni ricevute in uno stato di veglia o meno hanno sul corpo non sono poi troppo differenti. Così, il momento del sonno e del sogno si fa luogo di un abbandono della facoltà razionale e di una sottomissione dell'organo atto alla riorganizzazione delle informazioni ricevute dall'esterno, ai fasci di nervi. A ben vedere, l'organismo nel quale fossero i nervi a comandare sul cervello veniva definito in *Éléments de physiologie* come un organismo mal funzionante e quindi non sorprenderà più di tanto sapere che l'allentamento dell'attività di organizzazione razionale, avente luogo durante il sonno, venga avvicinato da Diderot allo stato delirante della follia<sup>348</sup>.

Eppure, è proprio nello spazio disordinato e simultaneo del sogno che si mette in scena un dialogo filosofico che tocca le vette più alte in fatto di originalità e approdi conoscitivi, forse perché è questa l'unica forma nella quale la complessità del reale può essere in qualche modo racchiusa nella sua totalità.

La modalità attraverso la quale la speculazione filosofica progredisce, approdando a quella *jouissance* che si è detta epistemofilica allora, ricorda ancora una volta il ritorno dell'individuo a quello stadio prenatale di coestensione rispetto al mondo,

---

qui nous ont vivement frappés le jour occupent notre âme pendant la nuit; les traces qu'ils ont imprimées, durant la veille, dans les fibres de notre cerveau, subsistent; les esprits animaux, habitués à se porter dans certains endroits, suivent une route qui leur est familière; et de là naissent ces représentations involontaires qui nous affligent ou qui nous réjouissent. [...] Nos rêves ne sont que des jugements précipités qui se succèdent avec une rapidité incroyable, et qui, rapprochant des objets qui ne se tiennent que par des qualités fort éloignées, en composent un tout bizarre.» (Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ed. cit., pp. 150-153.)

348 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 313: «Il y a bien de l'affinité entre le rêve, le délire et la folie. Celui qui persisterait dans l'un des premiers serait fou.»

ma stavolta è il delirio di d'Alembert ad avverarsi e quindi «...Tous les êtres circulent les uns dans les autres [...] tout est en un flux perpétuel...»<sup>349</sup> e la conoscenza avviene nel senso della *jouissance* come possesso e come conseguente comunione con l'altro da sé, resa possibile dalla rinuncia fondamentale all'integrità del *moi*.

Ecco che allora, anche il dialogo diviene strumento di conoscenza e di coesistenza quando Bordeu domanda a Mlle de Lespinasse quale sia la sensazione che essa riceve nel momento del sogno, eguagliato peraltro ad un momento di meditazione profonda durante la veglia, e le voci dei due, come nell'*extase partagée* tra Suzanne e la Mère de Moni, divengono una sola, sconfinando l'una nell'altra e completando l'uno il discorso dell'altra.

Il momento della meditazione o del sogno allora, diviene un momento di annientamento e contemporanea espansione dell'individuo che fluisce nel tutto e nel quale il tutto fluisce. Se Mlle de Lespinasse nel momento della meditazione percepisce solo il suo pensiero, esistendo in un punto, sogna di divenire immensa, rompendo di fatto le barriere e i limiti posti tra l'individuo e il mondo, oltrepassando i limiti della propria sensibilità:

J'existe comme en un point; je cesse presque d'être matière, je ne sens que ma pensée; il n'y a plus ni lieu, ni mouvement, ni corps, ni distance, ni espace pour moi: l'univers est anéanti pour moi, et je suis nulle pour lui. [...] Il m'a semblé plusieurs fois en rêve... [...] Que mes bras et mes jambes s'allongeaient à l'infini, que le reste de mon corps prenait un volume proportionné; que l'Encelade de la fable n'était qu'un pygmée; que

---

349 Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, ed. cit., p. 370.

l'Amphitrite d'Ovide, dont les longs bras allaient former une ceinture immense à la terre, n'était qu'une naine en comparaison de moi, et que j'escaladais le ciel, et que j'enlaçais les deux hémisphères.<sup>350</sup>

Nel momento della speculazione filosofica, così come nel sogno, l'individuo appare ripiegato su se stesso, ma solo per percepire le sensazioni che il proprio corpo volta volta riceve e produce, estendendosi di fatto verso una coincidenza con ciò che sta al di fuori degli stretti confini del soggetto. Il momento conoscitivo della meditazione e della speculazione filosofica allora, come la *jouissance* “erotica” che conduce all'annullamento di sé, si fa simulazione momentanea e reversibile della morte, momento nel quale il soggetto smette di essere materia, si fa puro pensiero sensibile preparandosi alla fine, quella vera, della propria esistenza, attraverso una sorta di esorcizzazione. Poche righe prima della conclusione di *Éléments de physiologie*, infatti, quasi ad esplicitare la sensazione descritta da Mlle de Lespinasse, si legge:

Un autre apprentissage de la mort est la philosophie, méditation habituelle et profonde qui nous enlève à tout ce qui nous environne et qui nous anéantit.<sup>351</sup>

L'attitudine meditativa e talvolta monologante di Jacques, sempre fermo nell' *ici-bas*, eppure sempre proiettato alla lettura di ciò che sta scritto nel *grand rouleau*, fornisce in qualche modo un nuovo tipo di *jouissance* conoscitiva che ha il suo *apex* in quanto è per lui naturalmente più piacevole: la produzione verbale, la

---

350 *Ivi*, p. 382.

351 Diderot, *Éléments de physiologie*, ed. cit., p. 361.

manifestazione del soggetto attraverso l'uso della parola.

L'esperienza di Jacques aggiunge un nuovo elemento ai tipi di *jouissances* estatiche incontrate fino ad adesso perché anche questi, come Suzanne, la Superiora d'Arpajon, d'Alembert, Mangogul e Mlle de Lespinasse, è in qualche modo estraneo a se stesso nel momento in cui libera e vive a pieno la propria soggettività, ma stavolta non sono né i gesti rituali ed ipnotici del corpo, né il l'incalzare del ragionamento che raggiunge le sfere più alte dell'infinito, a determinare l'annientamento e l'espansione del soggetto, bensì l'uso di una sostanza che artificialmente modifica l'equilibrio soggettivo: il vino.

A romanzo inoltrato che volge ormai alla conclusione, il narratore avvisa il *Lecteur* di un dettaglio che aveva dimenticato e il parlare di Jacques si identifica con il vaticinare della Pizia di Delfi:

Jacques n'allait jamais sans une gourde remplie du meilleur; elle était suspendue à l'arçon de sa selle. [...] dans les cas qui demandaient de la réflexion, son premier mouvement était d'interroger sa gourde. Fallait-il résoudre une question de morale, discuter un fait, préférer un chemin à un autre, entamer, suivre ou abandonner une affaire, peser les avantages ou les désavantages d'une opération de politique, d'une spéculation de commerce ou de finance, la sagesse ou la folie d'une loi, le sort d'une guerre, le choix d'une auberge, dans une auberge le choix d'un appartement, dans un appartement le choix d'un lit, son premier mot était: «Interrogeons la gourde.» Son dernier était: «C'est l'avis de la gourde et le mien.» Lorsque le destin était muet dans sa tête, il s'expliquait par sa gourde, c'était une espèce de Pythie portative, silencieuse aussitôt qu'elle était vide. À Delphes, la Pythie, ses cotillons retroussés, assise à cul nu sur le trépied, recevait son inspiration de bas en haut; Jacques, sur son cheval, la tête tournée vers le ciel, sa gourde débouchée et le goulot incliné vers sa bouche, recevait son inspiration de haut en bas. Lorsque la Pythie et Jacques prononçaient leurs



oracles, ils étaient ivres tous les deux.<sup>352</sup>

Sia Jacques che la Pizia sono ebbri quando parlano, se la Pizia è però trasportata da un ebrezza che muove dal basso, quella di Jacques arriva dall'alto, dal collo della sua borraccia. L'ebrezza quindi è per Jacques la sola condizione nella quale è possibile “conoscere” il reale, collegare le idee e dare giudizi nelle situazioni più disparate, è il solo strumento attraverso il quale è possibile affermare che tutto ciò che accade *ici-bas* è quanto sta scritto *là-haut* e contemporaneamente è quanto permette di sovvertire questo ordine di dipendenza, rinsaldando le due “dimensioni”. La modificazione artificiale dell'equilibrio dell'organismo non è quindi una sterile ebrezza votata alla semplice disgregazione del soggetto, come sarà in alcuni passi della *Recherche* di Proust, ma piuttosto è quanto determina quella situazione di rilascio del corpo, di disgregazione dell'unità e di superamento dei limiti dell'individuo che sconfina nello spazio, rimanendo in bilico tra il qui e l'altrove, che abolisce il tempo dilatato a piacere nel sistema di rimandi, citazioni e prestiti del racconto e che è sempre proiettato a fecondare l'altro, l'ascoltatore e i lettori, con la propria narrazione.

La desolazione di Jacques che a causa del mal di gola ha dovuto riempire la sua borraccia di tisana, è determinata dal fatto che finché non avrà vino nella borraccia sarà stupido e non riuscirà ad avere idee e così sarà costretto a tacere e ascoltare il racconto degli amori del maître, castrando di fatto la sua natura

---

352 Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, ed. cit., pp. 838-839.

loquace<sup>353</sup>. La parola è necessaria e vitale a Jacques in più sensi, da un lato è l'estrinsecazione piacevole della propria natura, d'altro lato, facendosi strumento del racconto e quindi della scrittura e della lettura di quel *grand rouleau* che, misterioso durante tutto il romanzo, non si rivela contenere altro che la storia che l'individuo ha scritto vivendo, è quanto gli permette di perdersi e contemporaneamente ritrovarsi nell'altro al quale affida il racconto della propria essenza e della propria esistenza che si dilata su più piani, in più tempi e attraverso più voci. In questo senso la produzione verbale, possibile solo in un momento di ebbro delirio, si fa per Jacques la manifestazione tangibile di quella *jouissance* che è epistemofilica ed erotica a un tempo. Alla fine del romanzo, dopo aver raccontato tutto ciò che aveva da raccontare, Jacques ingiunge al tu speculare il sonno e, stemperandosi nell'ordine del mondo che ormai coincide con la storia personale ed individuale del soggetto, affida al prossimo lettore il proprio destino. L'essere umano, in questi momenti di abbandono dei sensi all'esperienza del mondo e alla coincidenza con esso, che sono alla fine anche una sorta di risarcimento per la natura "limitata" dell'individuo, può arrivare a contenere in sé l'intero universo solo lasciando libero sfogo alle proprie potenzialità e alla propria natura, ricreando all'interno di sé l'unità fondamentale di ragione e sensazione. Il momento di massimo piacere che, come si è visto, si configura come una sorta di estasi, è quasi sempre accompagnato da un qualche tipo di guadagno in termini

---

353 *Ivi*, p. 847: «*Jacques* : C'est mon avis de faire une pause, et de hausser la gourde. - *Le maître* : Comment! avec ton mal de gorge tu as fait remplir ta gourde? - *Jacques* : Oui, mais, de par tous les diables, c'est de tisane; aussi je n'ai point d'idées, je suis bête; et tant qu'il n'y aura dans la gourde que de la tisane, je serai bête.».

di conoscenza di se stessi, dell'altro o del reale, perciò non è mai univoco e non è mai definito una volta per tutte. Ma, nell'universo romanzesco e filosofico di Diderot, aver compreso le connessioni che sussistono fra individuo e mondo significa già molto, ed accettare di viverle non determina una regressione irreversibile di un soggetto che si rimescola nella totalità del tutto.

È ad un tipo di memoria “sensibile” che si affida il compito di mantenere l'unità e l'unicità del soggetto organizzando gli oggetti dell'esperienza che scorrono dentro l'individuo perché questi si possa definire attraverso il legame che sussiste tra quei momenti di impressione sensoriale che gli restituisce la percezione istantanea della propria esistenza. La memoria allora, ha una funzione totalizzante dal momento che costruisce la continuità interiore dell'individuo, facendo di fatto coincidere quanto è stato in un determinato istante, a ciò che era nel momento precedente, a quello che sarà nel momento successivo. Se la memoria è capace di far coesistere nell'unicità dell'individuo tutto ciò che questi ha visto, conosciuto, sentito e percepito, può permettergli di “possedere” quel reale che si è inciso nella sua identità ed è in grado di restituirgli realtà e vita attraverso se stesso. Allora, la memoria avrà in un certo senso anche una funzione riparatrice poiché è quanto permette di raccogliere e perpetuare la storia di colui che ha inseminato l'orecchio del suo prossimo.

Nella lettera scritta a Falconet, nel gennaio 1766, Diderot, pur stagliandosi in tutta la sua unicità, si proietta ancora una volta al di fuori di sé, confidando nel carattere sensibile della materia, inganna il tempo e, attraverso la sua scrittura “sensibile”,

feconda il futuro dove una nuova lettura e una sempre nuova comprensione da parte della posterità gli permetterà forse di guadagnare «cette espèce d'immortalité [qui] est la seule qui soit au pouvoir de quelques hommes»<sup>354</sup>.

---

354 Diderot, *Correspondance*, ed. cit., vol. VI, p. 15.

## CONCLUSIONE

...Esso può molto aiutare gli uomini affinché, [...] «connettano a tal punto la loro vita a quella degli altri, riescano ad identificarsi con gli altri così intimamente, che l'accorciamento della durata vitale propria risulti sormontabile». Se questo in particolare è vero, il piacere procurato dalla letteratura ha un'utilità ben più durevole per gli uomini che non le scappatoie infime del lapsus, le difese penose del sintomo e gli appagamenti allucinatori del sogno.

(F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura.*)

Alla sua conclusione, l'analisi condotta attraverso l'opera eterogenea di Diderot mostra come alla cesura tra dogmatismo razionalistico e relativismo conoscitivo, avvenuta nel clima culturale europeo del XVIII secolo, risponda effettivamente una sostituzione del corpo macchina misurabile, regolato dall'equilibrio degli umori e imprigionato in un netto dualismo costitutivo, con il corpo come fascio di nervi sensibili atti a garantire la comunicazione costante tra le due sfere di psiche e soma, riunite in un organismo ordinato ed inscindibile nelle sue parti.

Se l'essere umano, per Diderot, si definisce come un organismo in cui la nuova unità di corpo sensibile e di anima privata di valore ontologico, diviene fondamento della conoscenza empirica della complessità del reale e del sé, a

quella stessa unità interiore consegue una possibilità di condizionamento tra le due sfere, psichica e somatica. Da un lato, allora, i sensi e la conformazione del corpo si fanno fondamento delle idee, anche di quelle più puramente intellettuali, dall'altro, le passioni dell'anima condizionano la conformazione di un corpo che diviene schermo semiotico sul quale scrivere messaggi e attraverso il quale comunicare determinati contenuti.

Nel periodo di piena crisi dei generi letterari, dei quali si assottigliano ulteriormente i confini in un autore eccentrico come Diderot, la scrittura, ed in particolare quella del romanzo che sta rinascendo dalle proprie macerie, rinuncia in parte alla propria "razionalità" costitutiva e si somatizza aderendo agli atti e alle movenze di un corpo sfuggente e mutevole che, per parte sua, cede a qualcuno degli attacchi regolatori e si semiotizza per aprirsi ad un dialogo con l'altro.

La scrittura ed il corpo insomma restano sospesi in un equilibrio dialettico nel quale si alternano vicendevolmente vittorie e sconfitte di entrambe le parti che finiscono per abbandonare la lotta di compressione e resistenza e si conciliano in quella che più volte è stata chiamata la scrittura del corpo.

Il corpo appare allora, attraverso il movimento con il quale si impone al discorso. È proprio il movimento che Roger Kempf afferma essersi sostituito al tempo, all'interno delle opere di Diderot nelle quali regna l'ossessione del presente, a produrre quella scrittura del corpo che, con una determinata andatura, accorda il disordine dell'agitazione dei corpi alla disposizione ordinata di un linguaggio comunicante, senza per questo raffreddare, appesantire e rallentare l'opera.

In questa perpetua dialettica tra corpo e linguaggio, le vittorie e le sconfitte si alternano vicendevolmente nell'universo orientaleggiante de *Les Bijoux indiscrets*, tra i cupi corridoi dei monasteri de *La Religieuse* e nel viaggio a cavallo di *Jacques le fataliste et son maître*.

Se un corpo dalla debordante pulsionalità erotica è reso quasi sempre in maniera implicita perché illuminato dal sorriso ammiccante dello scrittore, quello stesso corpo grida perché i suoi diritti vengano rispettati di fronte alla repressione che le istituzioni sociali e religiose esercitano sulla legge di natura. Ecco che allora, la sintomatologia di un corpo malato rompe per un momento l'unità interna di psiche e soma e il corpo alienato impone il proprio ritmo debordante alla narrazione.

Ebbene, se la società impone limiti che castrano la natura pulsionale dell'uomo che sembra possa trovare la propria felicità solo conformandosi alle leggi di natura, i personaggi che si muovono nell'universo romanzesco di Diderot trovano una possibilità di liberazione e di riscatto anche nella relazione e nella comunicazione empatica con l'altro. È in quei momenti di *jouissance* epistemofilica, cui conduce una speculazione filosofica e conoscitiva la quale si erotizza in Diderot facendosi dialogo con l'altro, che si dovrà cercare il raggiungimento di un vero stato di felicità. Questi momenti che si avvicinano tanto all'estasi, sottraendo l'individuo alla dimensione temporale e spaziale, permettono di creare una nuova unità interna al soggetto il quale si definisce come pura percezione sensoriale e quindi razionale, fluendo nel tutto e di fatto facendo scorrere il tutto in lui.

In questo accordo con il movimento del mondo, il soggetto non si annienta irreversibilmente, ma ricerca e trova forse nella parola, nel dialogo con l'altro e nella scrittura, oltreché quella che si potrebbe chiamare una materializzazione della *jouissance* epistemofilica, una forma di definizione e registrazione della seppur complessa, mutevole e frammentaria identità del *moi* che, attraverso la produzione letteraria in senso lato, connette la propria vita con quella degli altri e si proietta verso il futuro rendendo sormontabile “l'accorciamento della durata vitale”<sup>355</sup>.

In una delle ultime lettere che Diderot invia all'amico scultore Falconet, il 29 dicembre 1766, si trovano riassunti in una forma davvero esauriente molti dei cardini del sistema di pensiero letterario e filosofico di Diderot.

Il potere creatore di una scrittura somatizzata che accorcia e annienta di fatto le distanze fra il mittente e il destinatario, sostituisce quasi il corpo dell'interlocutore e crea una connessione inscindibile fra il sé e l'altro da sé; passato, presente e futuro si rinsaldano per il tramite della memoria della quale la scrittura, emanazione dell'individuo, si fa prezioso scrigno; il tutto scorre nell'individuo che si compiace della sensazione che la percezione del sé e quindi dell'altro gli restituisce, e alla fine, si identifica nella sua natura di essere umano con l'universo intero:

Nous existons dans le passé par la mémoire des grands hommes que nous imitons; dans le présent où nous recevons les honneurs qu'ils ont obtenus ou

---

355 F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, ed. cit., p. 89.



mérités; dans l'avenir, par la certitude qu'il parlera de nous comme nous parlons d'eux. Mon ami, ne rétrécissons pas notre existence. Ne circonscrivons point la sphère de nos jouissances. Regardez-y bien, tout se passe en nous. Nous sommes où nous pensons être; ni les temps ni les distances n'y font rien. À présent vous êtes à côté de moi; je vous vois; je vous entretiens; je vous aime. [...] Et lorsque vous lirez cette lettre, sentirez-vous votre corps? Songerez-vous que vous êtes à Pétersbourg? Non, vous me toucherez. Je serai en vous, comme à présent vous êtes en moi, car, après tout, qu'il y ait hors de nous quelque chose ou rien, c'est toujours nous que nous apercevons, et nous n'apercevons jamais que nous. Nous sommes l'univers entier. Vrai ou faux, j'aime ce système qui m'identifie avec tout ce qui m'est cher. Je sais bien m'en départir dans l'occasion.<sup>356</sup>

---

356 Diderot, *Correspondance*, ed. cit., vol. VI, p. 376.

## BIBLIOGRAFIA

### TESTI:

#### 1. Testi di Diderot:

- Diderot, *Philosophie morale réduite à ses principes ou essai de M. S\*\*\* sur le mérite et la vertu*, Venise, La Société des Libraires, 1751.
- Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts des sciences et des métiers, par une société des gens de lettres*, Paris, chez Briasson; David; Le Breton; Durand, 1751-1772, vol. III-IV-VIII-XI.
- Diderot, *Oiseau blanc: conte bleu*, in, J. Assézat, *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier, 1875-1877, tome X.
- Diderot, *Lettre d'un citoyen zélé, qui n'est ni chirurgien ni médecin*, in Diderot, *Œuvres complètes de Diderot*, sous la direction de J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, tome IX.
- Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, Paris, Gallimard, 1938, 2 volumi.
- Diderot, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951.
- Diderot, *Correspondance*, Paris, les Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 volumi.
- Diderot, *Voyage à Bourbonne et à Langres*, in Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1969-1970, vol. VIII.
- Diderot, *Salon 1765, Essais sur la peinture*, Paris, Hermann Éditeurs,

1984, tome XIV.

- Diderot, *Ruines et paysages Salons 1767*, Paris, Hermann Éditeurs, 1995, tome III.
- Diderot, *De la poésie dramatique*, in Diderot, *Œuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1996, tome IV.
- Diderot, *Éléments de physiologie*, texte établi, présenté et commenté par Paolo Quintili, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Diderot, *Contes et romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004.
- Diderot, *Œuvres philosophiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2010.

## 2. Testi di contemporanei di Diderot:

- Buffon (G-L. Leclerc de), *Histoire Naturelle*, in Buffon, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007.
- Condillac (Étienne Bonnot de), *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984.
- Crébillon (Claude de), *Le Sopha*, in *Romanciers libertins du XVIIIème siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000, vol. I.
- La Mettrie (Julien Offray de), *L'Homme-Machine*, in *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, 1987, vol. I.
- Laclos (P-A-F. Choderlos de), *Les liaisons dangereuses*, in P-A-F. Choderlos de Laclos, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951.
- Le Brun (Charles), *Méthode pour apprendre à deviner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière par M. Le Brun, premier peintre du roi, chancelier et directeur de V Académie*

*royale de peinture et de sculpture, enrichie d'un grand nombre de figures très bien dessinées*, Amsterdam, chez François Van Der Plaats, Marchand Libraire dans le Gapersteeg, 1702.

- Locke (John), *An essay concerning human understanding*, Oxford, Clarendon Press, 1924.
- Marivaux (P-C. de Chamblain de), *La Vie de Marianne ou Les aventures de Madame la comtesse de \*\*\**, in Marivaux, *Romans – Récits, contes et nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949.
- Marivaux (P-C. de Chamblain de), *Le Paysan parvenu ou Les mémoires de \*\*\**, in Marivaux, *Romans – Récits, contes et nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949.
- Montesquieu (C-L. De Secondat de), *Lettres persanes*, in Montesquieu, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949, vol. I.
- Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, in *Romanciers du XVIIIème siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960.
- Rousseau (Jean-Jacques), *Émile ou de l'éducation*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969.
- Rousseau (Jean-Jacques), *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Livre de poche, 1972.
- Sade (D-A-F. de), *Justine ou les malheurs de la vertu*, in Sade, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, vol. II, 1995.
- Sade (D-A-F. de), *Les Cent-vingt journées de Sodome*, in Sade, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1990, vol. I.
- Saint-Pierre (J-H. Bernardin de), *Études de la nature, Étude deuxième*, in J-H. Bernardin de Saint-Pierre *Œuvres complètes*, Paris, Armand-Aubré éditeur, 1834, vol III.
- Sterne (Laurence), *Tristram Shandy*, London, by the temple Press

Letchworth, for J.M. Dent and Sons, 1950.

- Tissot (S-A.), *De la santé des gens de lettres*, Paris, Paris Éditions de la Différence, 1991, p. 67.
- Voltaire, *Candid*, in Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979.
- Voltaire, *L'ingénu*, in Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979.
- Voltaire, *Micromégas*, in Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979.
- Voltaire, *Zadig*, in Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979.

### 3. Altri:

- Castiglione (Baldassarre), *Il libro del Cortegiano*, Firenze, Sansoni Editore, 1929.

## STUDI:

### 1. Studi di carattere generale e metodologico:

- Auerbach (Erich), *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, PBE Einaudi, 1977, vol. II.
- Bataille (Georges), *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

- Freud (Sigmund), *Il disagio nella civiltà*, Torino, Einaudi, 2010.
- Freud (Sigmund), *Il motto di spirito*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- Hazard (Paul), *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Éditions Gallimard, 1935.
- Iotti (Gianni), a cura di, *La Civiltà letteraria francese del Settecento*, Bari, Laterza, 2009.
- Mauron (Charles), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel introduction à la psychocritique*, Paris, J. Corti, 1962.
- Mauzi (Robert), *L'idée du bonheur dans la pensée et la littérature françaises au XVIII siècle*, Paris, Armand Colin, 1965.
- Orlando (Francesco), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, PBE Einaudi, 1997.
- Orlando (Francesco), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, G. Einaudi, 1973.
- Pratz (Mario), *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Sansoni editore, 1999.

## 2. Studi relativi al tema del corpo:

- Baertschi (Bernard), *Les rapports de l'âme et du corps. Descartes, Diderot et Maine de Biran*, Paris, Vrin, 1992.
- Brooks (Peter), *Body Work: Objects of desire in modern narrative*, Cambridge, Harvard University press, 1993.
- Corbin (Alain), Courtine (Jean-Jacques), Vigarello (Georges) (sous la direction de), *Histoire du corps: de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, tome I.
- Deneys-Tunney (Anne), *Écritures du corps: de Descartes à Laclos*, Paris,

Presses universitaires de France, 1992.

- Iotti (Gianni) e Porcelli (Maria Grazia) (a cura di), *Il corpo e la sensibilità morale. Letteratura e Teatro nella Francia e nell'Inghilterra del XVIII secolo*, Pisa, Pacini Editore, 2011.

### 3. Studi relativi a Diderot:

- Bonnet (Jean-Claude), *Diderot*, Paris, Le Livre de Poche, 1984.
- Daniel (Georges), *Le style de Diderot. Légende et structure*, Genève, Droz, 1986.
- Delon (Michel), *Album Diderot*, Paris, Gallimard, 2004.
- *Diderot. La Pensée et le corps*, a cura di G. Iotti, «Cahiers de Littérature française», XIII, 2013.
- Didier (Béatrice), *L'Opéra fou des bijoux*, in «Europe: Revue Littéraire Mensuelle», 1984, n° 661, pp. 142-150.
- Fontenay (Élisabeth de), *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1981.
- Ida (Hisashi), *La «pantomime» selon Diderot. Le geste et la démonstration morale*, in «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 1999, n° 27, pp. 24-42.
- Joly (Morwena), *L'obsession du «dessous»: Diderot et l'image anatomique*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 2008, n° 43, pp. 57-70.
- Kempf (Roger), *Diderot et le romans ou le démon de la présence*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- Le Ru (Véronique), *La Lettre sur les aveugles et le bâton de la raison*, in «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 2000, n° 28, pp. 25-37.

- Lecourt (Dominique), *Diderot: passions, sexe, raison*, Paris, presses universitaires de France, 2013.
- Mauzi (Robert), *Introduction*, in Diderot, *La Religieuse*, édition établie et présentée par Robert Mauzi, Paris, Colin, 1961, pp. IX-XXXVII.
- Mauzi (Robert), *La Parodie romanesque dans Jacques le fataliste*, in «Diderot Studies», 1964, n° 6, pp. 89-132.
- Proust (Jacques), *Diderot et la physiognomonie*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1961, n°13, pp. 317-329.
- Schmitt (Éric-Emmanuel), *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997.
- Spitzer (Leo), *The Style of Diderot*, in L. Spitzer, *Linguistic and Literary history. Essays on stylistics*, Princenton, Princenton University Press, 1948, pp. 135-191.
- Starobinski (Jean), *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.
- Tourneux (Maurice), *Diderot et Catherine II*, Paris, Calmann-Lévy, 1899.
- Vanderheyden (Jennifer), *The function of the dream and the body in Diderot's works*, New York, Peter Lang Publishing, 2004.
- Vartanian (Aram), *Érotisme et philosophie chez Diderot*, in «Cahiers de l'association internationale des études françaises», 1961, n°13, pp. 367-390.
- Wall (Anthony), *Le bavardage du corps ou Les bijoux indiscrets de Denis Diderot*, in «Neophilologus», 1994, n° 78, pp. 351-359.