

The only Posture Possible: Hunger and Subjugation in Diderot's *Le neveu de Rameau*

Rita Messori

rita.messori@unipr.it

Le neveu de Rameau is a novel that provided many stimuli to philosophers. The dialogue between the two main characters, the philosopher and the servant, inspired the Hegelian reflections on the dialectic between servant and master. *Le neveu de Rameau* is a remarkable representation of the relationships of dependence and negation between those who have power and those who are affected by it. The servant is represented as a hungry man, with a knot in his stomach and his mouth open and awaiting; he assumes strained postures that show his subaltern position regarding the master. These bodily figures and behavioural schemes have a relevant ethical and social meaning within the novel: they express the reduction of the complex human unity to a mere condition of need.

L'uomo ridotto a una sola posizione. Fame e asservimento ne *Le neveu de Rameau* di Diderot

di Rita Messori
rita.messori@gmail.com

Le neveu de Rameau is a novel that provided many stimuli to philosophers. The dialogue between the two main characters – the philosopher and the servant, the buffoon of the rich and powerful – inspired the Hegelian reflections on the dialectic between servant and master. *Le neveu de Rameau* is a remarkable representation of the relationships of dependence and negation between those who have power and who is affected by it. The servant is represented as a hungry man, with a knot in his stomach and his mouth open and awaiting; he assumes strained postures which show his subaltern position regarding the master. These bodily figures and behavioral schemes have a relevant ethical and social meaning within the novel: they express the reduction of the complex human unity to a mere condition of need.

1. Rameau nipote e il linguaggio della disgregazione

Le neveu de Rameau, tra le maggiori opere di Diderot, è uno dei romanzi che più ha esercitato la sua forza provocativa all'interno della storia della cultura e che più ha dato da pensare ai filosofi. Agli occhi di *Moi*, personaggio che incarna il filosofo moralmente integro, Rameau è «un po' di lievito che fermenta, e che restituisce a ognuno qualche goccia della sua individualità naturale. Scuote, agita, induce ad approvare o a biasimare, fa venir fuori la verità, fa riconoscere le persone oneste, smaschera i furfanti»¹. Come ricorda Starobinski, «pour Diderot, la fermentation est l'opération fondamentale de la nature. La fermentation, c'est l'acte même de la puissance active à l'origine du monde et des êtres vivants»². Cercheremo, in questo breve saggio, di sottolineare il nesso, strettissimo, tra la verità che Rameau fa uscire in ciascuno dei suoi lettori e le modalità attraverso cui tale scaturigine avviene.

Le vicissitudini della prima edizione de *Le neveu de Rameau* sembrano anch'esse tratte da un romanzo. Trafugato dalla biblioteca di S. Pietroburgo,

¹ D. Diderot, *Il nipote di Rameau* (1891), tr. it. di A. Beretta Anguissola, Marsilio, Venezia 2013, p. 53.

² J. Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Gallimard, Paris 2012, pp. 132-133.

dove furono trasferiti i libri di Diderot insieme al *corpus* delle opere, il manoscritto fu venduto in Germania e finì nelle mani di Schiller prima e di Goethe poi. Fu Goethe stesso a tradurlo e a pubblicarlo col titolo di *Rameau's Neffe* (1805). Questa prima edizione, tedesca, segnò profondamente la filosofia dell'Ottocento in Germania e possiamo dire che gettò le premesse della riflessione filosofica, sociologica e politica intorno al rapporto conflittuale tra servo e padrone. Come si vedrà in seguito, Hegel cita a più riprese il *Rameau's Neffe* nella sua *Phänomenologie des Geistes* (1807), e Marx nel 1869 invia una copia del romanzo a Engels, con una entusiastica lettera di accompagnamento che fa esplicito riferimento ai rimandi al romanzo di Diderot contenuti nella *Phänomenologie*³.

Una prima fortuna tutta tedesca quindi, che ci spinge a cogliere gli stretti rapporti culturali di quegli anni tra Francia e Germania, al di là di ogni specialismo, e al di là di ogni steccato disciplinare. Espressione dell'eclettismo del suo autore, protagonista indiscusso dell'Epoca dei Lumi, *Le neveu de Rameau* è innanzitutto un testo che ha fatto la storia della cultura dell'Europa moderna. Al di là di questioni filologiche e ricostruzioni storiografiche, occorre da subito rimarcare che l'interpretazione data dai suoi primi autorevoli lettori si concentra sul conflitto tra i due protagonisti *Moi* e *Lui*, e tra *Lui* e il suo padrone. Nella *Phänomenologie des Geistes* Hegel tende a vedere in *Moi*, personaggio, e insieme voce narrante, la coscienza morale nobile e integra a cui si opporrebbe la coscienza disgregata, alienata e vile del nipote del celebre musicista Rameau⁴.

³ R. Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1850)* (1954), Slatkine Reprints, Genève-Paris 1986, pp. 283 e sgg.

⁴ All'interno della vastissima bibliografia mi limito a segnalare gli studi a cui ho fatto maggiormente riferimento. Cfr. P. Quintili, "Le problème de l'individualité biologique et historique dans *Le neveu de Rameau*", in M. Mazzocut-Mis, R. Messori (a cura di) *Actualité de Diderot. Pour une nouvelle Esthétique*, Paris, Mimesis France, 2016; R. Mortier, "Diderot et la fonction du geste", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, XXIII, 1997, pp. 79-87; R. Mortier, "Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique", in *Le Coeur et la Raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Voltaire Foundation-Ed. de l'Université de Bruxelles-Universitas, Oxford-Bruxelles-Paris 1990, pp. 268 e sgg.; J. D'Hont, *Diderot. Raison, philosophie et dialectique, Suivi du Neveu de Rameau*, éd. par E. Puisais e P. Quintili, l'Harmattan, Paris 2012; Y. Sumi, *Le neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, France Tosho, Tokyo 1975.

Come è noto, la *Phänomenologie des Geistes* costituisce l'esposizione del movimento storico e determinato dello Spirito: «la serie delle figurazioni percorse dalla coscienza lungo il proprio cammino costituisce la storia dettagliata della formazione della coscienza stessa nel suo elevarsi a scienza»⁵. All'interno di tale esposizione "figurata", che assume l'aspetto di un romanzo, non è un caso che l'opera diderotiana *Le neveu de Rameau* venga tenuto da Hegel ben presente, soprattutto in alcuni decisivi passaggi. Il nipote di Rameau costituisce una importante figura nel percorso di formazione della coscienza, quella in cui l'io diviene cosciente di sé stesso, della propria essenziale disgregazione, mediante il linguaggio, che assume qui caratteristiche specifiche.

Occorre precisare subito che il concetto di figura va per Hegel distinto da quello di figurazione. Mentre la figurazione (*Gestaltung*) è un momento storico e concettuale dello spirito assoluto, e si colloca dunque su di un piano speculativo, la figura (*Gestalt*) rappresenta il momento concreto, finito del movimento dello spirito, e si colloca su di un piano esperienziale e storico. Ciascun momento speculativo (coscienza, autocoscienza, ragione e spirito),

si differenzia a sua volta in un suo proprio processo e si dà delle figure diverse; nella coscienza, per esempio, si differenziavano la certezza sensibile e la percezione. Questi ultimi lati si separano l'uno dall'altro nel tempo e appartengono a un *Tutto particolare*. Lo Spirito, infatti, discende dalla sua *universalità* alla *singularità* mediante la *determinazione*. La determinazione, cioè il termine medio, è a sua volta *coscienza*, *autocoscienza*, ecc. La singularità, invece, è costituita dalle figure di questi momenti. Tali figure presentano perciò lo Spirito nella sua singularità, nella sua realtà, e si differenziano nel tempo in modo tale che, tuttavia, la figura successiva contenga in sé le precedenti.⁶

Cercheremo di cogliere, nei suoi tratti essenziali, l'essere-figura del nipote di Rameau all'interno della *Phänomenologie des Geistes*, al fine di sottolineare alcuni essenziali punti di forza, ma anche alcuni limiti, della lettura hegeliana del romanzo di Diderot. Lettura che ha segnato fortemente la ricezione del romanzo all'interno della vivacissima cultura filosofica e

⁵ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito* (1807), tr. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2000, p. 155.

⁶ Ivi, pp. 899-901.

letteraria tedesca del XIX secolo, e la cui autorevolezza è riconosciuta ancor oggi⁷.

Si tratta in definitiva di chiedersi quale ruolo gioca Rameau nipote, e in particolare il suo linguaggio, recitato e dunque messo concretamente in scena, all'interno dell'essere-figura, o, ancor meglio, del divenire-figura di Rameau che, ricordiamolo, diversamente da altri esempi di figura descritti da Hegel, è un personaggio letterario; personaggio per di più costruito dal suo autore, Diderot, come un personaggio teatrale, dunque difficilmente separabile dalla sua messa in scena al cospetto di un pubblico⁸.

Tale "teatralizzazione" del personaggio è una sorta di "presentazione", concreta, reale, descritta dal filosofo *Moi*, personaggio e voce narrante dello stesso romanzo dialogico: «faire sortir la vérité, faire connaître, démasquer; c'est le triomphe même de l'extériorisation. Celle-ci ne se limite plus aux bonnes ou mauvaises qualités de Neveu; c'est une société entière que l'on aperçoit à découvert. Le Neveu n'est donc pas seulement celui qui *se montre* effrontément, innocemment; il est de surcroît celui qui *donne à voir*»⁹.

A dover essere sottolineato è che Rameau rivela, mediante la descrizione di *Moi*-spettatore, una essenziale dimensione corporea, espressiva e mimetica del suo essere figura, tanto più sottolineata da Diderot, quanto meno considerata da Hegel.

In definitiva a essere in gioco sono sia la concezione del linguaggio, che ne *Le Neveu de Rameau* non si riduce all'aspetto verbale poiché viene pronunciato e "agito" da un soggetto corporeo, sia la funzione del linguaggio stesso all'interno del processo figurativo. La recitazione di Rameau è in gran parte, anche se non sempre, una pantomima, una messa in scena dei rapporti

⁷ Chi voglia affrontare l'opera di Diderot in questione da una prospettiva filosofica, non può fare a meno di confrontarsi con la lettura hegeliana, anche nel tentativo di evidenziarne i limiti e di proporle un superamento. Cfr. Y. Sumi, *Le neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, cit., pp. 9-14. Secondo Sumi è possibile superare il paradigma interpretativo hegeliano, fondamentalmente dualistico, riconoscendo nell'opera di Diderot tre livelli: uno biologico, uno sociologico e uno estetico.

⁸ Un altro personaggio letterario a cui Hegel fa ampio riferimento è Antigone, così come viene tratteggiata da Sofocle. Anche in questo caso Hegel non considera la differenza tra il piano della realtà storica e quello della rappresentazione artistica. Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 601 e sgg.

⁹ J. Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, cit., p. 134.

irrigiditi e convenzionali che caratterizzavano il sistema sociale del tempo; rapporti rappresentati per mezzo di posture corporee (*positions*) fisse e ripetibili, meccanicamente eseguite, tra le quali spicca quella assunta dal protagonista, servo-buffone affamato, la cui bocca è sempre pronta ad aprirsi¹⁰.

Ma procediamo con ordine. Hegel fa diretto riferimento a *Le neveu de Rameau* nel corso dell'ampia e articolata trattazione di due figure della coscienza, quella nobile e quella vile. Mentre la coscienza nobile, durante il feudalesimo si rapporta allo stato e alla ricchezza in termini di uguaglianza, la coscienza vile si rapporta allo stato e alla ricchezza in termini di disuguaglianza. La coscienza nobile si mette al servizio del potere pubblico ed è riconoscente e grata nei confronti del proprio signore e benefattore, perché nel potere pubblico e in quello economico trova sé stessa, riconosce la propria essenza.

La coscienza vile, per contro,

nel potere sovrano essa vede dunque una catena e un'oppressione dell'essere-per-sé, e odia perciò il sovrano: la sua obbedienza cela una malignità sempre pronta all'insurrezione. Analogamente, anche nella ricchezza mediante cui perviene al godimento del proprio essere-per-sé, la coscienza vile considera solo la disuguaglianza rispetto all'essenza permanente: infatti, poiché con la ricchezza giunge solo alla consapevolezza della singolarità e del godimento fugace, la coscienza vile ama la ricchezza ma anche la disprezza, e quando il godimento dilegua, quando cioè dilegua ciò che è in sé dileguante, essa considera dileguato anche il proprio comportamento verso chi è ricco.¹¹

Non è difficile riconoscere nella figura della coscienza vile alcuni aspetti del comportamento del protagonista de *Le neveu de Rameau*. Nei confronti del proprio signore e padrone, Rameau si sente oppresso, giungendo a opporsi a lui, e a ribellarsi agli schemi comportamentali convenzionali. Ciò diviene ancor più evidente quando Hegel prende in esame il linguaggio della coscienza nobile e il linguaggio della coscienza vile. Il linguaggio è in generale il luogo dell'estraniamento della coscienza, e del formarsi dell'autocoscienza; in particolare tale movimento di estraniamento raggiunge il suo più alto

¹⁰ Y. Sumi, *Le neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, cit., pp. 220-221.

¹¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 675.

livello, cioè il suo significato più proprio, nel linguaggio della coscienza vile che si ribella contro il potere pubblico e contro la ricchezza.

Ora, questa estraniamento accade unicamente nel linguaggio, il quale emerge qui nel suo significato più proprio. Nel mondo dell'eticità, in cui si presenta come *legge e comando*, e nel mondo della realtà, finché vi appare come *consiglio*, il linguaggio ha per contenuto l'essenza e ne costituisce la forma. Adesso invece il linguaggio riceve per contenuto anche la forma che esso stesso è, e ha valore proprio in quanto *linguaggio*: è la forza della parola che attua ciò che è necessario attuare.¹²

Il linguaggio acquista così un carattere spirituale (*geistreich*), soggettivo e animato, tanto che è la parola stessa ad attuare, a portare a compimento l'estrinsecazione della coscienza e dunque il passaggio dalla coscienza all'autocoscienza. Che nel linguaggio verbale l'io dica *Io*, cioè si enunci come soggetto, rende il linguaggio verbale stesso il luogo della sua riflessione.

Oltre al linguaggio non c'è altro luogo in cui l'*Io* esista come *Io puro*. In ogni altra estrinsecazione, l'*Io* è immerso in una realtà e in una figura da cui può ritirarsi in qualsiasi istante: rispetto alla propria azione e alla fisionomia della propria espressione, l'*Io* è riflesso entro sé stesso e lascia esanime questa esistenza imperfetta in cui si trova in cui si trova, di volta in volta, troppo o troppo poco. Il linguaggio, invece, contiene l'io nella sua purezza. Solo il linguaggio enuncia *Io*, l'*Io* stesso.¹³

Ciò che ci preme evidenziare è la capacità che ha il linguaggio di divenire enunciazione dell'*Io*, contenendolo nella sua purezza. L'azione e l'estrinsecazione fisiognomica sono estrinsecazioni in cui l'*Io* è sì immerso ma da cui può uscire¹⁴. Il linguaggio, verbale, è invece una estrinsecazione potremmo dire "pura" dell'*Io* puro, estrinsecazione che contiene perfettamente l'*Io* senza alcuna lacuna e senza alcuna eccedenza.

In generale, lungo il suo percorso storico e determinato, lo spirito può assumere diverse figure, a cui corrispondono determinate forme di linguaggio. Quando dall'età feudale ci si avvicina all'età moderna, cioè al periodo storico in cui si inserisce *Le neveu de Rameau*, il linguaggio dell'adulazione nei confronti del benefattore si trasforma da nobile a ignobile, poiché la ricchezza, a differenza del potere pubblico, viene vista come essenza non essente in sé,

¹² Ivi, pp. 681-683.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, in particolare *Osservazione del rapporto tra l'autocoscienza e la sua realtà immediata. Fisiognomica e frenologia*, p. 427.

ma abbandonata, abietta. Le due figure del benefattore e del cliente sono dunque accomunate dall'abiezione; a distinguerle sono l'arroganza, del benefattore, e la rivolta, del cliente. Non a caso l'atteggiamento volutamente irriverente, di assoluta negazione, prende in Rameau la forma del linguaggio sferzante e provocatorio, che culmina in una battuta volgare, pronunciata in una lingua sì conosciuta al tempo, ma non parlata dagli interlocutori e dagli astanti: l'italiano¹⁵.

Da un lato, infatti, la ricchezza e il suo cliente fanno entrambi che l'*essere-per-sé* è una *cosa* accidentale; dall'altro lato, però, questa accidentalità è la ricchezza stessa, e la personalità è in balia del suo potere. In questa sua arroganza, che con un tozzo di pane crede di tener in pugno l'Io-stesso di un altro e di averne perciò assoggettato l'intima essenza, la ricchezza trascura la ribellione interiore di questo altro, trascura la totale avversione per ogni catena. Nella sua superbia, la ricchezza trascura questa disgregazione pura.

[...] Come l'autocoscienza aveva il proprio linguaggio rivolto al potere dello Stato, e quindi lo spirito emergeva come termine medio reale tra questi due estremi, allo stesso modo l'autocoscienza ha un proprio linguaggio anche rispetto alla ricchezza, nel senso che qui è la propria rivolta interiore a parlare. Il linguaggio che dà alla ricchezza la coscienza della sua essenzialità, e che dunque si impadronisce di essa, è anch'esso adulatorio, ma si tratta stavolta di un'adulazione ignobile.¹⁶

L'adulazione ignobile, pur parlando dell'essenza sapendo bene che essa è l'essenza abbandonata, non ha però per oggetto il proprio sé in quanto tale. Il linguaggio dell'adulazione è quello pronunciato dai tanti servi pezzenti citati da Rameau, ma non il linguaggio di Rameau stesso, la cui impudenza e la cui provocazione si spingono al di là del limite accettato dalle convenzioni della cultura sociale del tempo¹⁷.

Il linguaggio della provocazione è il linguaggio perfetto, è la vera esistenza dello spirito di tutto questo mondo della cultura. Questa autocoscienza, alla quale appartiene la rivolta che rigetta la propria abiezione, è immediatamente l'autouguaglianza assoluta nell'assoluta disgregazione, è la mediazione pura dell'autocoscienza pura con se stessa.¹⁸

Nel linguaggio della disgregazione vengono raccolti e avvicinati pensieri che per la coscienza nobile sarebbero a grande distanza poiché in sé differenti,

¹⁵ A questo proposito Cfr. J. Starobinski, *Le dîner chez Bertin*, in *Diderot, un diable de ramage*, cit., pp. 160-181.

¹⁶ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 695-697.

¹⁷ Cfr. J. Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, cit., pp. 115-243.

¹⁸ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 697-699.

cioè di qualità etica, di valore assai diversi. Per la diretta e impudente esposizione di questa inversione, o trasmutazione continua dell'uno dell'altro dei pensieri, il linguaggio diviene spiritoso (*geistreich*), brillante e arguto, come quello del nipote di Rameau. È a tal punto che Hegel cita, per un paio di volte, il romanzo di Diderot.

La prima citazione riguarda uno degli atti finali della pantomima di Rameau, dove, a essere mimate mediante la voce, sono le arie delle opere francesi e di quelle italiane¹⁹. La seconda citazione riguarda sia la confusione di saggezza e follia, di franchezza e immoralità, di verità e falsità contenuta nel discorso di Rameau, sia la confusione di sentimenti che il discorso stesso provoca nei confronti dell'ascoltatore (*Moi*), il cui discorso appare, agli occhi di Hegel, stentato, impacciato, e per questo monosillabico²⁰.

Nel linguaggio brillante [*geistreichen Sprache*], questo Sé particolare, in quanto sé puro che non appartiene a determinazioni reali né a determinazioni pensate, diviene ai propri occhi il Sé spirituale che ha un'autentica validità universale. Il Sé è la natura autodisgregante e la disgregazione [*Zerissenheit*] consapevole di tutti i rapporti; esso però giunge a sapere questa sua natura solo quando è autocoscienza che si è ribellata, perché mediante tale sapere il Sé si è immediatamente sollevato al di sopra di questa natura. In una tale vanità, ogni contenuto diviene un negativo che non può più essere colto positivamente. L'unico oggetto positivo è lo stesso *Io puro*: e la coscienza disgregata è, *in sé*, questa autouguaglianza pura dell'autocoscienza ritornata presso di sé.²¹

Ciò che può apparire paradossale, tuttavia, è che l'analisi hegeliana del linguaggio della disgregazione non tenga in alcun conto le concrete modalità mediante cui il discorso di Rameau diviene brillante, pieno di spirito (*geistreich*). E come in definitiva l'estrinsecazione del sé raggiunga nel discorso brillante di Rameau il suo livello più alto; il che significa in quale modo l'autocoscienza si forma, cioè figura sé stessa.

L'interpretazione hegeliana de *Le neveu de Rameau* ha in definitiva nel suo punto di forza anche il suo punto di debolezza. Se il rapporto tra linguaggio e disgregazione su cui ruota la lettura hegeliana ha ancor oggi forza interpretativa, non del tutto convincente ci pare l'implicita concezione del linguaggio come pura estrinsecazione che non considera debitamente il

¹⁹ Ivi, pp. 701-703. È lo stesso passo che cita Marx nella sua lettera a Engels.

²⁰ Ivi, p. 707.

²¹ Ivi, p. 709.

suo necessario aspetto formativo e figurativo; e che soprattutto non analizza, pur citandoli, gli aspetti non verbali del linguaggio stesso, decisivi per comprendere il personaggio Rameau. L'attenzione nei confronti della funzione del linguaggio all'interno del movimento storico e determinato dello Spirito, sembra in realtà allontanare Hegel da una analisi delle forme concrete del linguaggio stesso²².

Occorrerà dunque chiedersi *come* il personaggio Rameau viene messo in scena, *come* egli stesso mette in scena la cultura sociale del tempo. In definitiva come avviene il processo della figurazione nel romanzo di Diderot e quali legami vi sono tra la pratica e la teoria della figurazione, cioè tra Diderot artista, nella fattispecie autore del romanzo, e Diderot filosofo dell'arte.

A ben vedere, l'opera presenta una stratificazione molto complessa, irriducibile al solo conflitto tra *Moi* e *Lui*²³. Proprio a partire dalla enfaticizzazione hegeliana della funzione di mediazione del linguaggio, appare chiaro che Diderot non coincide sic et simpliciter con *Moi*. In quanto autore, cioè in quanto scrittore dell'opera in questione, egli utilizza il linguaggio sulla base di una sua teoria del linguaggio stesso, e il discorso che fa pronunciare a Rameau sottintende tale teoria. Che il gesto del pantomimo Rameau, le sue *positions*, non siano di mero accompagnamento ma facciano tutt'uno con le descrizioni, coi racconti, con le affermazioni rivolte a *Moi*, è frutto di una ben precisa posizione teorica di Diderot; senza la quale diviene difficile comprendere l'importanza che riveste l'opera all'interno della presa di coscienza della disgregazione, caratterizzante la società prerivoluzionaria.

Impugnando un noto argomento marxiano, si potrebbe rimproverare a Hegel di non aver colto sino in fondo la concreta e materiale realtà della figura, concretezza e materialità che le vengono intenzionalmente conferite da Diderot. Sia l'opera sia il suo protagonista sono impensabili al di fuori del materialismo sensibile elaborato dal filosofo negli anni della maturità, in cui

²² Se è legittimo chiedersi quali conseguenze può avere la lettura hegeliana de *Le neveu de Rameau* all'interno della ricezione del testo di Diderot, se è legittimo porsi il problema di un vizio interpretativo introdotto da Hegel, è anche legittimo chiedersi se tale vizio interpretativo ha delle ripercussioni all'interno della stessa filosofia hegeliana, e in particolare per ciò che concerne l'estetica; questione assai complessa e ampia che non è certo possibile affrontare in questa sede.

²³ Su questo punto concordiamo con la tesi di fondo del saggio di Sumi.

l'arte gioca indubbiamente un ruolo di primo piano²⁴. In particolare la figurazione linguistica (verbale e non-verbale) è responsabile della costruzione compositiva, cioè dell'unità organica dell'opera dell'arte in generale.

Inoltre, Hegel fa di Rameau una figura all'interno della *Phänomenologie des Geistes*, cioè all'interno del romanzo dello spirito, senza interrogarsi sul fatto che Rameau è il protagonista di un romanzo. Hegel pare essere indifferente alla tipizzazione del personaggio, la quale è frutto di un lavoro formativo, figurativo, linguistico. E soprattutto Hegel si mostra estraneo alla differenza tra il piano della storia e il piano della finzione letteraria, cioè tra l'uomo realmente vissuto e il personaggio letterario.

La mancata considerazione delle modalità linguistiche ed espressive da parte di Hegel, comporta anche una disattenzione nei confronti del rapporto tra teatralizzazione del discorso e funzione dell'esperienza dello spettatore; rapporto che potrebbe aiutarci a spiegare la stratificazione dell'opera in questione. L'essere dentro e l'essere fuori da parte di Diderot, cioè la funzione che ha il suo essere spettatore e compositore, crea una serie di sdoppiamenti. Sdoppiamenti in cui, a ben vedere, risiede la possibilità di prendere le distanze dalla realtà sociale e di esercitare uno sguardo critico nei confronti di essa.

Paradossalmente, se si segue alla lettera l'interpretazione hegeliana, nella pantomima di Rameau viene allo scoperto una "tensione antifigurativa". È come se nel suo movimento processuale la coscienza, che è ora cosciente di sé, avvertisse l'urgenza di superare lo stesso processo figurativo, nel suo aspetto più concreto e determinato (la figura in quanto *Gestalt*); come se in questo movimento figurativo e al suo stesso apice, la coscienza superasse se stessa in quanto figurazione.

²⁴ Cfr. J. D'Hont, *Diderot. Raison, Philosophie et Dialectique*, cit., p. 104: quello di Diderot è «un matérialisme sensible, imaginatif, poétique, vitaliste, débordant largement le mécanisme passif et statique du matérialisme traditionnel, matérialisme qui ne réussit à s'exprimer convenablement que dans des dialogues animés et passionnés, tels que *Le Rêve de D'Alembert*». Cfr. P. Quintili, *La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie (1742-1782)*, Champion, Paris 2001; P. Quintili, *Matérialisme et Lumières. Philosophie de la vie, autour de Diderot et quelques autres (1706-1789)*, Champion, Paris 2009; A. Ibrahim, *Diderot. Un matérialisme éclectique*, Vrin, Paris 2010.

In termini diderotiani, invece, la figura di linguaggio (sia esso verbale o non verbale) non è in sé superabile; superabile è semmai un certo modo di usarla, di “agirla”, cioè il modo disgregante, lacerante e conflittuale di cui Rameau è sia attore impudente sia vittima consapevole e consenziente. È nella concatenazione tra le figure, nel processo figurativo (al di là di ogni immediatezza espressiva e di ogni spontaneismo) che va ricercata l’unità dell’uomo; processo figurativo che, riattinando la legge naturale che governa l’organismo vivente, fa della figurazione un vero e proprio movimento, vivo, animato, e non una mera accozzaglia di figure rigide, fisse, in definitiva esangui o morte.

Hegel, ha senz’altro ragione quando afferma che Rameau denuncia l’assenza di unità e la discordia, senza cogliere l’unità stessa.

Questo Sé sa dunque esprimere esattamente ciascun momento insieme al suo contrario, e in generale sa esprimere l’inversione di ogni cosa: qualunque sia la natura dei vari momenti particolari, il Sé conosce adesso ciascuno di essi meglio di quanto questi conoscano se stessi. Poiché conosce l’elemento sostanziale sotto l’aspetto dell’*assenza di unità* e della *discordia*, ma non sotto l’aspetto dell’*unità* in cui questo elemento le mantiene entrambe, il Sé è in grado di *giudicare* molto bene l’elemento sostanziale, ma ha perduto la facoltà di *coglierlo*.²⁵

Ma a essere in questione qui è l’idea stessa di unità e, conseguentemente, della sua disgregazione. Per Diderot l’unità è quella energica e vitale dell’organismo; la disgregazione coincide con la perdita dell’energia e della vitalità, cioè col venir meno dei legami sinergici e simultanei tra le parti. Come vedremo, il superamento della disgregazione viene dunque intravisto da Diderot in una ripresa del movimento organico, naturale dell’uomo (e della realtà tutta), solo all’interno del quale si può parlare di una consequenzialità, di una concatenazione tra le figure stesse. Un movimento inteso come atto ordinatore e razionale che anima la materia, e che il concetto, per Diderot, non può cogliere nella sua unità organica; verità che invece la figurazione artistica ci pone sotto gli occhi.

Quanto vorremmo mettere in luce è l’importanza della figurazione corporea, cioè del processo figurativo-corporeo, mimico e gestuale del nipote di Rameau, come costitutiva di Rameau nipote stesso in quanto figura;

²⁵ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 707.

elemento che né Hegel né Marx prendono in considerazione. Ciò significa anche chiedersi quale importanza assume, a questo riguardo, la messa in scena come tale. Essa non è mera esplicitazione, mera presentazione, mera ostensività. Se vuole essere rappresentazione “animata”, l’arte non può ridursi, secondo Diderot, a una sorta di “illustrazione”, di “immediatezza visiva”, senza resto. La dimensione operativa non ha un ruolo secondario, di mera estrinsecazione di un contenuto veritativo.

Si potrebbe dire che Hegel fa esperienza in quanto lettore dell’efficacia della rappresentazione, poiché ne rimane vivacemente colpito; egli però non tematizza tale esperienza, sovrapponendo implicitamente il piano della realtà a quello della finzione rappresentativa, piani da Diderot sempre tenuti ben distinti. La messa in scena è un atto poetico che necessita di regole e di pratiche operative²⁶. In quanto frutto di una attività operativa, l’arte ha una sua poetica. E tale poetica, per Diderot, si lega strettamente a una metafisica dell’arte, cioè alla ricerca del principio fondativo dell’arte stessa. Il “cosa” dell’arte, la sua funzione veritativa, e conoscitiva, è strettamente legata al “come” l’arte viene concretamente prodotta, realizzata.

Solo in tal modo è possibile comprendere perché il linguaggio di Rameau sia «pieno di spirito» Secondo D’Hont, vi è una relazione stretta tra l’ossessione del legame e dell’immagine della catena in Diderot e il concetto hegeliano di *Zusammenhänge*. Hegel nota giustamente che l’*esprit* dei francesi è una forma di razionalità, che riesce a mettere insieme cose diverse, a creare, potremmo aggiungere, delle unità nella varietà di tipo estetico²⁷. Ma ciò che il nipote di Rameau mette in scena è la mancanza stessa di concatenazione, di *enchaînures*, di *Zusammenhänge*, cioè di un legame vitale e organico, e non di mera giustapposizione (o successione) tra le parti. Mancanza che viene mostrata e denunciata, in tutta la sua carica disgregativa; e la ricchezza di spirito del linguaggio di Rameau consiste proprio in questo “far vedere”.

²⁶ A proposito dell’operatività in Diderot, cfr. M. Modica, *L’estetica di Diderot: teorie delle arti e del linguaggio nell’età dell’Encyclopédie*, Pellacani, Roma 1997.

²⁷ J. D’Hont, *Diderot, Raison, Philosophie et dialectique*, cit., pp. 82-86. Cfr. anche J.-C. Bourdin, *Diderot: le materialisme*, PUF, Roma 1998, p. 36 e sgg.

Rameau è dunque sia personaggio sia attore che recita se stesso e i ruoli di altri protagonisti del teatro sociale del tempo. Se Rameau nipote ha uno spirito dialettico, come sostiene D'Hont, è perché coglie, denuncia l'opposizione, e nega l'atto di sottomissione al proprio signore. Ma, pur rifiutando il gesto estremo del servilismo, Rameau non si spinge al di là della negazione assoluta, cioè non riesce a "inventare" degli schemi sociali nuovi, che sappiano rinnovare radicalmente quelli convenzionali.

Non dovremmo dimenticare che Rameau non è un *gueux* come gli altri: egli è un artista fallito. Pur disponendo di talento e pur disponendo di una buona tecnica, non riesce a essere geniale come lo zio; non riesce a ideare e a realizzare un'opera originale. Originalità che implica una presa di distanza dalle convenzioni artistiche, l'esercizio di una libera immaginazione creativa, che può rendere l'artista autonomo, non assoggettato a regole prestabilite.

Potremmo dunque dire che *l'arte dell'asservimento* e *l'asservimento dell'arte* in Rameau giungono a coincidere. Per Diderot la positività del rinnovamento va intravista nella concreta *poesis*, nelle pratiche operative artistiche, le sole in grado di mettere in gioco l'unità dell'uomo e della società nelle loro materiali concatenazioni²⁸.

2. Il conflitto servo-padrone messo in scena

Lui è un *gueux*, un pezzente, uno straccione, un poveraccio sempre affamato, il buffone – l'espressione francese, è *fou du roi* – del ricco Bertin, da cui dipende. Una dipendenza a dire il vero reciproca: se il servo buffone necessita del suo padrone per sopravvivere, per saziare la sua atavica fame, a sua volta il padrone necessita del servo adulatore che gli dà conferma della sua identità e della sua funzione sociale, soprattutto in occasioni di condivisione del pasto, in cui il servitore affamato ha modo di riempire lo stomaco. È durante la condivisione del pasto che emerge il rapporto sociale di dipendenza reciproca tra servo e padrone; tra i due vi è un "patto tacito".

²⁸ Se è vero, come afferma D'Hont, che Hegel prende sul serio Rameau, è anche vero che non coglie il nesso, assai importante per Diderot, tra menzogna e verità che l'arte testimonia. La verità necessita delle favole, dei racconti, delle figure, siano esse orchestriche, letterarie o pittoriche.

Come emerge dalle furberie di noti buffoni, le cui storie *Lui* racconta a *Moi*, mentre il padrone tiene il servo in una condizione di degradazione, il servo, mira a prendere il posto del suo padrone, a sostituirsi a lui fino al punto di ucciderlo. L'utile dell'uno può essere ottenuto solo a danno dell'altro; e, in definitiva, a scapito dell'intera società. Se il soddisfacimento dei bisogni è possibile solo a prezzo di una umiliante dipendenza, chi si trova a essere assoggettato restituirà il danno non appena ne avrà occasione, dando seguito a una catena infinita che oppone i soggetti sociali e allo stesso tempo li fa dipendere gli uni dagli altri, negando a ciascuno la propria autonomia.

Ecco quanto ammette lo stesso Rameau:

È ovvio che, se un giorno diventassi ricco, dovrò restituire; e sono ben deciso a restituire in tutti i modi possibili, con la tavola, col gioco, col vino, con le donne.

[...]

Farei come tutti i poveri arricchiti. Sarei il più insolente briccone che si sia mai visto. Allora mi ricorderei di tutto quello che mi hanno fatto patire e restituirei loro abbondantemente le villanie ricevute. Mi piace comandare e comanderò. Mi piace essere lodato e sarò lodato. Avrò a libro paga tutta la ciurma dei parassiti, e dirò loro come è stato detto a me: "Coraggio buffoni, divertitemi!", e mi faranno divertire. "Dite Male delle perone oneste!", e ne diranno male, purché ve ne siano ancora. E avremo donne, ci daremo del tu quando saremo ubriachi, ci ubriacheremo; faremo maldicenze e ogni sorta di sregolatezze e avremo ogni tipo di vizi. Sarà delizioso.²⁹

E ancora:

Lui: Quando si decide di vivere con gente come noi, se si ha un po' di buon senso, bisogna aspettarsi molte mascalzionate. Nel momento in cui si prendono in casa, non ci conoscono forse già per quello che siamo, cioè per anime interessate, vili e perfide? Se ci conoscono, tutto va bene. C'è un patto tacito secondo cui a noi sarà fatto del bene ma presto o tardi noi renderemo il male per il bene che ci sarà stato fatto. Questo patto non esiste forse tra l'uomo e la sua scimmia o il suo pappagallo?³⁰

Lui: Se portiamo un giovane provinciale nel giardino zoologico di Versailles e se costui ha la bella idea di infilare una mano nella gabbia della tigre o della pantera, se quel giovane lascia il braccio nelle fauci dell'animale feroce, chi è che ha torto? Tutto questo è scritto nel patto tacito. Peggio per chi non lo sa o per chi se lo dimentica. Con questo patto universale e sacro potrei giustificare molte persone che sono accusate di malvagità, mentre bisognerebbe accusare se stessi di stupidità.³¹

²⁹ D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, cit., p. 113; traduzione parzialmente modificata.

³⁰ Ivi, p. 167; traduzione parzialmente modificata.

³¹ Ivi, p. 171.

Le neveu de Rameau è una magistrale messa in scena dell'uomo asservito, affamato, abbruttito dal conflitto col suo ricco padrone e dilaniato dal conflitto con se stesso³². A ben vedere, il rapporto conflittuale non è soltanto tra *Moi* e *Lui* (cioè tra il filosofo e il buffone) e tra *Lui* e Bertin (cioè tra il servo buffone e il padrone); il conflitto è a un tempo “esterno” e “interno”, in quanto sia *Moi* sia *Lui* sono entrambi soggetti tormentati, in preda a emozioni contrastanti. Non vi è unità relazionale né all'interno della comunità sociale né all'interno dell'uomo:

Lui: conosco il disprezzo di me stesso o quel tormento della coscienza che deriva dall'inutilità dei doni che il cielo ci ha dato; è il più crudele di tutti. Sarebbe meglio non essere nati.

Moi: Ascoltavo, e man mano che faceva la scenetta del mezzano e della ragazza sedotta, con l'animo agitato da due moti opposti, non sapevo se mi sarei abbandonato alla voglia di ridere oppure a un eccesso di indignazione. [...] Ero confuso da tanta sagacia e da tanta bassezza, da tutte quelle idee così giuste e anche così false; da una così generale perversione dei sentimenti, da una così completa turpitudine, e da una sincerità così rara. Si accorse del *conflitto* che era in me.³³

Da Diderot, che amava definirsi filosofo-poeta, il conflitto viene non tanto fatto oggetto di una trattazione, quanto rappresentato artisticamente. E per mettere in scena il conflitto Diderot si serve sia del dialogo, cioè della parola, sia della pantomima, cioè della gestualità ridondante di *Lui* descritta da *Moi* voce narrante³⁴. Quella di Rameau nipote è una faticosa, estenuante pantomima, che si presenta come una mera giustapposizione, come una serie discontinua di *positions*, di gesti irrigiditi.

Mettendo in scena sé stesso come soggetto diviso – all'esterno e all'interno di sé – e altri protagonisti della società del tempo, il nipote di Rameau non realizza una coerente e organica unità rappresentativa ma soltanto un susseguirsi di piccole scene, in cui le posture, le *positions* sono slegate le une

³² A questo proposito: «Le Neveu ce charge d'exprimer, librement et impudemment, cette contradictorialité irréducible du réel. Il la rende visible, comme dans une mise en scène, à travers sa gestuelle corporelle et par la métaphore de la musique, art temporel par excellence, qui témoigne l'empire du devenir et de la dissonance dans son objet et dans sa structure elle-même». E. Puisais e P. Quintili, “Introduction”, in J. D'Hont, *Diderot. Raison, Philosophie et Dialectique*, cit., p. 11.

³³ D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, cit., p. 87; traduzione parzialmente modificata, sottolineatura mia.

³⁴ Cfr. R. Mortier, “Diderot et la fonction du geste”, in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, I, 1997, pp. 79-87.

dalle altre; e allo stesso tempo non realizza nemmeno sé stesso in quanto unità organica di corpo e pensiero. Se l'opera di Diderot è una composizione organica, lo stesso non si può dire della performance di Rameau nipote³⁵.

Il nipote di Rameau è un personaggio che si impone per la sua fisicità, che potremmo definire "corpulenta": «fisico forte (*organisation forte*), di un'immaginazione singolarmente vivace e di una rara potenza polmonare»³⁶. A caratterizzare Rameau è principalmente il rapporto col cibo, rapporto famelico e assai poco gustativo; non a caso a essere menzionate sono le parti del corpo, gli organi, che maggiormente sono interessati all'alimentazione e alla digestione³⁷.

Lui: E poi c'è la miseria. La voce della coscienza e dell'onore è molto debole quando le budella gridano.³⁸

Lui: Ah!, signor filosofo. La miseria è una cosa terribile. La vedo accovacciata, con la bocca spalancata, per ricevere qualche goccia d'acqua gelata che esce dalla botte delle Danaidi.³⁹

Io: A questo punto si fermò, passando successivamente dall'atteggiamento di un uomo che tiene in mano un violino tirando le corde con decisione a quello di un povero diavolo stremato per la stanchezza, privo di forze e con le gambe vacillanti, pronto a morire se non gli gettano un pezzo di pane. Faceva capire il suo estremo bisogno con gesto di un dito rivolto verso la bocca socchiusa. Poi aggiunse: «Questo è chiaro. Mi gettavano un po' di cibo. Ce lo contendevamo in tre o in quattro affamati. E vi invito a pensare alla grande e a creare delle belle cose in preda a una simile miseria.

Io: Non è facile.

Lui: Di fallimento in fallimento ero arrivato a quella situazione. Per me era finita. Ne sono uscito. Dovrò tornare a raschiare le corde del violino e al gesto del dito verso la bocca spalancata.⁴⁰

Si potrebbe dire che il servo, degradato alla condizione di bisogno, è «una bocca su un bastone»: l'intero corpo, senza più una unitaria relazione vitale, si riduce a reggere la bocca, organo dell'alimentazione e della digestione. Si

³⁵ Y. Sumi, *Le neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, cit. pp. 268-269.

³⁶ D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, cit., p. 50. Cfr. Y. Sumi, *Le neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, cit., pp. 134-138.

³⁷ Cfr. D. Diderot, *Éléments de physiologie*, P. Quintili (éd. par), Champion, Paris 2004, p. 274. Su gusto e appetito in Diderot, cfr. M. Mazzocut-Mis, "A tavola!... nel Settecento", in M. Mazzocut-Mis, *Dal gusto al disgusto. L'estetica del pasto*, Raffaello Cortina, Milano 2015, pp. 61-97; Ead., "A table avec Diderot", in M. Mazzocut-Mis, R. Messori (a cura di), *Actualité de Diderot. Pour une nouvelle Esthétique*, cit.

³⁸ D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, cit., p. 113. Traduzione parzialmente modificata.

³⁹ Ivi, p. 227.

⁴⁰ Ivi, p. 231.

tratta di un passaggio cruciale del dialogo, in cui *Moi* chiede a *Lui* le ragioni del suo fallimento artistico, pur essendo in possesso di talento naturale, tecnica acquisita, e capacità di cogliere la differenza tra le opere belle e quelle non belle, cioè buon gusto. Il musicista geniale, risponde *Lui*, è come la statua di Memnone, che all'alba risuona, emette una musica melodiosa, mentre le statue vicine possono solo ascoltare senza emettere suoni.

Sia nel caso del musicista fallito sia nel caso del pezzente affamato (due figure che in Rameau coincidono) a venir meno è l'unità relazionale di tutto l'organismo e in definitiva la possibilità stessa della sua espressione unitaria. Come l'artista tutt'occhi dipende dalla musica originale del genio, e limita il proprio talento alla ripetizione, così il servo affamato dipende dal suo padrone e si limita a ripetere delle convenzioni sociali; si tratta in entrambi i casi di forme di dipendenza e di assoggettamento che impediscono l'autonoma e unitaria formazione dell'uomo. La mancanza di autonomia è mancanza di una legge formativa che riesca a unire in modo melodico la varietà delle parti.

La coincidenza di *gueux* e artista asservito mette allo scoperto l'assoggettamento dell'arte non solo a regole predeterminate, o a una concezione estremamente riduttiva della *mimesis* come mera copia del reale, ma anche, e per il nipote di Rameau soprattutto, a un certo posizionamento sociale dell'artista⁴¹. Per un tozzo di pane, l'artista-buffone mette il proprio talento a servizio del ricco signore, che ha in suo potere la sopravvivenza stessa del servo.

La fame costringe l'uomo ad assumere delle *positions*, dei gesti meccanici, che riducono il corpo umano, alla sola bocca, aperta, al solo apparato digerente in perenne subbuglio. «La faim – leggiamo negli *Éléments de physiologie* –, est un sentiment douloureux qui naît de l'estomac. [...] Dans la faim, l'estomac se tourmente comme un animal. Il se contracte, il se plisse, il ne pense qu'à lui. Ses plis se frôlent; des nerfs nus agissent contre des nerfs nus et la douleur naît. La faim appauvrit: alors les serpents mordent sans

⁴¹ Sulla critica di Diderot alle regole accademiche, convenzionali e lontane dalla natura, così come essa si dà, e sull'imitazione in quanto mera copia, vedi gli *Essais sur la peinture* e le *Pensées détachées*. Sul rapporto tra art e natura in Diderot, cfr. E. Franzini, *Arte, espressione e interpretazione della natura*, in D. Diderot, *Arte, bello e interpretazione della natura*, a cura di E. Franzini, Mimesis, Milano 2013, pp. 7-38.

danger»⁴². L'uomo affamato è l'uomo ridotto a una sola *position*; che mette in scena la condizione di bisogno in cui vive; la posizione, in quanto postura, assetto corporeo, generale gestualità acquista qui una valenza morale e sociale⁴³:

Lui: Che diavolo di economia: alcuni uomini hanno sovrabbondanza di tutto mentre altri, che hanno uno stomaco importuno come il loro, non hanno nulla da mettere sotto i denti. La cosa peggiore è la posizione contratta cui ci obbliga il bisogno. L'uomo bisognoso non cammina come gli altri; salta, striscia, si contorce, si trascina, passa la vita ad assumere e a eseguire posizioni.

Io: Cosa sono queste posizioni?

Lui: Andate a chiederlo a Noverre. Il mondo ne offre molte più di quante la sua arte riesce a imitare.⁴⁴

L'uomo continuamente affamato, cioè tenuto in uno stato degradante e abbruttente di bisogno, è un uomo ridotto a una parte di sé; in quanto *oeconomie animale*, in quanto unità nella varietà, il corpo organico e vivente, viene a essere negato. Una *oeconomie* secondo Diderot dotata di *appetitus*, cioè di una *tendance* naturale, di una spinta ordinatrice che trova espressione nel movimento fluido e continuo del cammino, dell'andatura.

A questo riguardo, il materialismo sensibile di Diderot è stato fortemente influenzato dalle ricerche dei medici della scuola di Montpellier; Bordeu, Fouquet, Ménuret de Chanbaud sono medici-filosofi autori di voci enciclopediche che costituiscono degli importanti contributi all'interno del lessico fisiologico-medico⁴⁵. In gioco vi è una nuova concezione della natura, in sé animata e vivente, e in particolare dell'uomo; una nuova antropologia

⁴² Cfr. *Éléments de physiologie*, P. Quintili (éd. par), Champion, Paris 2004, p. 219.

⁴³ Sul valore biologico e sociale della fame cfr. Y. Sumi, *Le neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, cit., p. 240.

⁴⁴ D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, cit., 233. Le riflessioni sul *ballet d'action* o *ballet en action* sviluppate da Noverre nell'opera *Lettres sur la danse* del 1760, si inserisce in un vivace dibattito, animato non solo da Diderot (la *Lettera sui sordomuti* è del 1752), ma anche da Etienne Bonnot de Condillac, il cui *Essai sur l'origine des connaissances humaines* è del 1746. Nell'*Essai* Condillac sviluppa una teoria genetica del linguaggio; i tratti salienti sono l'espressività, la comunicabilità, la progressiva linearità. Il *langage d'action*, associazione di gesti e grida, è il linguaggio delle origini, che mette in relazione gli uomini allo spazio-ambiente che li circonda. La comunità umana nasce e si sviluppa attraverso il linguaggio. Grande importanza avrà la retorica, che mantiene un legame stretto col linguaggio delle origini. *Cours d'études pur l'instruction du Prince de Parme* (scritto nel 1758-1766; pubblicato nel 1775; dal 1758 al 1767 Condillac vive a Parma come istruttore di Ferdinando, figlio del duca di Borbone).

⁴⁵ A questo riguardo, cfr. in particolare A. Contini, *Esthétique et science du vivant. De l'école de Montpellier à Henri Bergson*, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 19-69.

che superi il dualismo cartesiano e che metta in evidenza la dimensione corporea, sensibile dell'essere umano.

Per Diderot il *Naturaliste* è in generale colui che studia la natura come sostanza materiale, potremmo dire *iuxta propria principia*, senza fare riferimento né a un principio metafisico né a un principio teologico. *Naturaliste* è sinonimo di *Athée*, *Spinosiste*, *Materialiste*; e la fisiologia, praticata dai medici-filosofi, costituisce una branca importante di questa nuova filosofia, sperimentale, della natura⁴⁶.

Il concetto di organismo come un tutto dinamico, come una unità sinergica e relazionale, come unità nella varietà, diviene decisivo anche e soprattutto per l'elaborazione della filosofia dell'arte, quando l'oggetto della rappresentazione è l'uomo, nella sua unità di corpo, di pensiero, di emozione e di azione. In Diderot filosofo dell'arte, critico d'arte e artista, la dimensione corporea assume un ruolo determinante.

Diderot già dai primi anni Cinquanta conosce le ricerche di Bordeu; durante il periodo di faticoso lavoro all'*Encyclopédie* il rapporto coi medici della scuola di Montpellier diviene ancor più stretto. Ricordiamo la voce *Sensibilité*, *Sentiment* di Fouquet. La sensibilità

est la faculté de sentir, le principe sensitif, ou le sentiment même des parties, la base et l'agent conservateur de la vie, l'animalité par excellence, le plus beau, le plus singulier phénomène de la nature. La *sensibilité* est dans le corps vivant, une propriété qu'ont certaines parties de percevoir les impressions des objets externes, et de produire en conséquence des mouvemens proportionnées au degré d'intensité de cette perception.⁴⁷

Due sono le azioni di tale facoltà: la sensazione, considerata una forma di intelligenza animale poiché consente di distinguere l'utile dal nocivo, e il movimento, di avvicinamento o allontanamento rispetto agli oggetti fisici: «c'est dans ce double rapport d'actions si étroitement liées entr'elle, que

⁴⁶ D. Diderot, "Naturaliste", *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris-Neuchâtel 1751-1765, nouvelle impression en facsimilé de la première édition, Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart – Bad Cannstatt 1966, vol. XI, p. 39

⁴⁷ H. Fouquet, "Sensibilité, Sentiment", in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, vol. XV, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris-Neuchâtel 1751-1765, nouvelle impression en facsimilé de la première édition, Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart – Bad Cannstatt 1966, p. 38.

l'imagination peut seule les suivre ou les distinguer, que la *sensibilité* doit être considérée, et ces phénomènes estimés»⁴⁸. Il piacere e il dolore sono le due sensazioni elementari sulla cui base vengono elaborate tutte le altre sensazioni, nella varietà delle loro modulazioni e sfumature: il sentire ha una fondamentale e ineludibile connotazione materiale.

Ciò da un punto di vista speculativo; da un punto di vista sperimentale, Fouquet sottolinea l'importanza determinante della sensibilità per l'*économie animale*, per il corpo inteso come unità vivente. La sensibilità, con cui coincide la vita dell'animale, «est inhérente à la substance du nerf ou des parties nerveuses»⁴⁹. Da un punto di vista sperimentale, dunque, è il sistema nervoso a essere responsabile della vita, vale a dire della duplicità di sensibilità e movimento, dell'animale: il reticolo nervoso costituisce gli organi, i quali sono organizzati in tre centri o regioni: testa, cuore, stomaco.

Questi centri sono uniti da una relazione attiva e mutuale: «ces trépié de la vie, et cette circulation d'activité établira la marche des fonctions»⁵⁰.

La sensibilità è dunque circolazione, comunicazione organizzata, sistemica, dell'attività vitale. Per i medici della scuola di Montpellier (e per Bordeu in primis, le cui opere Fouquet consiglia di leggere), la sensibilità è principio vitale, che deve essere inteso come un ordinamento simultaneo delle parti, come la loro energica messa a sistema. Il principio vitale è l'attivarsi dell'ordinamento stesso.

Mais lorsque cette distribution et cette action économique de la sensibilité se trouvent dérangées à un certain point par l'indisposition des nerfs ou des parties organique, ce dérangement est l'état qu'on appelle de maladie, ou la maladie même, laquelle se borne pour l'ordinaire à ce dérangement, sans y supposer la destruction du principe sensitif.⁵¹

Tale distruzione può portare alla morte, che consiste in un cambiamento di stato: da quello di corpo animale a quello di corpo fisico, in cui a venir meno è la vitale connessione degli organi e delle "regioni", cioè la *contexture*, l'unità per continuità e non per contiguità delle parti.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 41.

⁵⁰ *Ivi*, p. 42.

⁵¹ *Ibidem*.

Voilà donc pourquoi l'animal meurt, c'est qu'il cesse d'avoir dans la texture de ses parties la disposition qui y fixoit ou entretenoit la flamme sensitive qui en faisoit un être vivant; voilà pourquoi les parties des animaux morts de mort violente possèdent pendant quelque tems un rest de vie ou de sensibilité, parce que les filamens nerveux de ces parties n'ont pas encore reçu le coup mortel que leur porte seulement le commencement de corruption physique ou de putréfaction qui est directement opposée à la vie.⁵²

La malattia e la morte sono l'impedimento o l'interruzione della *marche*, del cammino, cioè della formazione della *texture*, la cui attività ordinatrice è formazione continua. L'immagine del cammino (degli organi, delle regioni, del corpo tutto) della natura, potremmo dire in atto, cioè naturante, ricorre frequentemente sia negli articoli dei medici-filosofi, sia negli scritti di Diderot. Se vivere è sentire, il sentire è un procedere passo dopo passo, in cui ogni passo deve essere inteso come un ordine momentaneo del movimento dell'atto ordinatore, con cui coincide l'*économie animale*.

Altra voce enciclopedica importante per comprendere il materialismo diderotiano è quella dedicata all'*Oeconomie animale*, redatta da Ménuret de Chambaud⁵³. L'autore molto insiste sull'unità dell'organismo, sul suo ordine interno, e sulle ricadute di tale concezione vitalistica del corpo all'interno di una antropologia filosofica. La vita, l'animazione del corpo viene ricondotta principalmente al *consensus*, alla *connexion* delle parti. Se per un verso il principio estetico dell'unità nella varietà viene utilizzato dai medici-filosofi per spiegare la corporeità vivente, per altro verso il principio estetico viene ripensato dai filosofi sulla base del principio vitalistico della sensibilità, che mette in primo piano una straordinaria importanza della relazione, e di interdipendenza delle parti.

Nella filosofia dell'arte di Diderot, e in particolare negli *Essai sur la peinture*, la rappresentazione della corporeità umana deve tener conto della "*conspiration générale*" che caratterizza il corpo, sensibile e in movimento. Quando si muove in uno spazio-ambiente naturale e sociale, il corpo assume

⁵² *Ibidem*.

⁵³ J.J. Menuret de Chambaud, "Oeconomie animale", in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, vol XI, Briasson, David, Le Breton, Durand, Paris-Neuchâtel, 1751-1765, nouvelle impression en facsimilé de la première édition, Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart – Bad Cannstatt 1966, p. 360.

delle “positions” cioè degli assetti corporei, degli schemi, delle figure, dei gesti espressivi.

Nessuno al di fuori di voi, amico mio, leggerà queste carte; posso quindi scrivere tutto ciò che mi piace. Quei sette anni passati all'Accademia a disegnare col modello vi sembrano spesi bene? Volete sapere cosa ne penso? Penso che proprio in quel luogo, proprio durante quei sette anni penosi e crudeli si apprende la maniera nel disegno. Cosa hanno in comune le posizioni (*positions*) e le azioni naturali tutte quelle pose (*positions*) accademiche forzate, affettate, calcolate, e tutte quelle azioni espresse in modo freddo e goffo da un povero diavolo, e sempre allo stesso povero diavolo, pagato per venire tre volte a settimana a svestirsi e a farsi trasformare in manichino da un professore? [...] Nulla, amico mio, nulla. Tanto varrebbe che alla fine di quei sette anni, per essere assurdi fino in fondo, si mandassero gli allievi a lezione di danza da Vestris o da Gardel, o da qualsiasi altro maestro di danza. È così che si dimentica la verità della natura, che l'immaginazione si riempie di azioni, posizioni e figure false, affettate, fredde e ridicole. Esse vi vengono immagazzinate e poi ne usciranno fuori per posarsi sulla tela. [...] Non è certo nelle scuole che si impara quell'armonica disposizione generale dei movimenti (*conspiration générale des mouvements*) che è piuttosto qualcosa che si avverte e si vede, che scorre e si insinua (*serpente*) dalla testa ai piedi. Una donna lascia cadere la testa in avanti: tutte le membra ubbidiranno a quel peso; essa la rialza e la tiene eretta: altro riflesso in tutto il meccanismo.⁵⁴

A ben vedere, quando in gioco vi è la rappresentazione del corpo umano nelle sue diverse posture, le riflessioni diderotiane si inseriscono implicitamente all'interno della storia del concetto di figura in quanto “schema”; termine che Aristotele nella *Poetica* utilizza più volte col significato di figura della danza, gesto dell'attore, figura del discorso poetico e del discorso retorico (sulla base del riferimento alla retorica potremmo aggiungere la gestualità del retore, quella che i latini chiameranno *actio*)⁵⁵. Il riferimento al passo di danza e al gesto dell'attore (o del declamatore), e di altri aspetti non-verbali del linguaggio, come il tono della voce, sono presenti nella storia del concetto di figura ogni qualvolta la dimensione corporea assume un ruolo decisivo nella teoria dell'arte e nella pratica artistica.

Ciò accade soprattutto nell'Illuminismo francese. Il progetto stesso dell'*Encyclopédie* si costruisce in buona parte su una concezione naturalistica e materialistica dell'uomo, su una antropologia a cui, come si è visto, fortemente contribuiscono gli studi di fisiologia dei medici della scuola vitalistica di Montpellier. L'obiettivo che accomuna filosofi e medici è

⁵⁴ D. Diderot, *Sulla pittura* (1766), tr. it. di M. Modica, Aesthetica edizioni, Palermo 2004, pp. 41-42.

⁵⁵ Cfr. Arist., *Poetica* 1456b 9; 1462a 3.

superare il dualismo cartesiano, l'immagine cartesiana dell'uomo-macchina la cui vitalità verrebbe conferita da un principio esterno al corpo: l'anima.

Gli enciclopedisti si orientano verso un monismo, verso un'unità di corpo e pensiero che immagina il corpo, vivo e animato, come una *Oeconomie animale*, come un'unità di parti, come un'unità nella varietà. Il principio vitale è l'unirsi energetico, simultaneo e ordinato delle parti; gli organi non devono essere pensati come ingranaggi, come leve e pulegge giustapposte, semplicemente accostate le une alle altre, ma come elementi "sensibili", "reattivi" gli uni nei confronti degli altri. In tal senso lo "schema" diviene l'assetto, l'ordine momentaneo che il soggetto corporeo assume di volta in volta in situazione. Lo schema diviene la concreta relazione figurativa tra le parti del soggetto e tra l'unità del soggetto e l'ambiente, anche sociale, in cui è immerso.

È il caso del nipote di Rameau: se da un lato l'ambiente sociale ha una funzione attiva nella figurazione del soggetto, dall'altro lato il soggetto a sua volta forma l'ambiente sociale. Questa doppia relazione, interna ed esterna, si concretizza attraverso la figura-schema. Più lo schema si irrigidisce e più la relazione tende a ripetersi in modo sempre uguale, perdendo via via quell'energia vitale che è data dall'incontro, dall'apertura tra il soggetto e l'altro da sé⁵⁶. L'incontro, che avviene a livello sensibile-corporeo, provoca un aggiustamento continuo dello schema comportamentale, una sua continua variazione, come del resto un certo ordinamento delle parti del corpo orienta diversamente il soggetto corporeo nello spazio ambientale.

Tale principio materialistico viene individuato anche nell'arte: l'arte più efficace è quella che produce delle concatenazioni di parti, delle composizioni organiche. Uno degli esempi più emblematici è indubbiamente costituito da *Le neveu de Rameau*. L'uomo è asservito, ridotto a una condizione che viene messa in scena come *position*; la posizione, come postura, acquista dunque una valenza etica e sociale. Una valenza etica perché il gesto è comportamento, è azione; una valenza sociale poiché il gesto, la postura caratterizzano dei ruoli sociali ben precisi, e in questo caso la posizione sociale di chi dipende da altri per soddisfare i propri bisogni.

⁵⁶ Y. Sumi, *Le neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, cit., pp. 204-205.

Vale la pena citare per intero uno scambio di battute tra *Moi* e *Lui*, in cui chiaramente *Moi* riflette sulla funzione esplicativa dello schema per comprendere l'interazione sociale, e *Lui* rimarca la dimensione figurativa, corporea, degli schemi sociali:

Lui: Io volo basso. Guardo attorno a me e assumo le mie posizioni o mi diverto delle posizioni che vedo prendere agli altri. Sono un pantomimo eccellente, come potrete giudicare.

Poi comincia a sorridere, a imitare l'uomo che ammira, l'uomo che supplica, l'uomo compiacente. Ha il piede destro avanti e il sinistro indietro, la schiena curva, la testa sollevata, lo sguardo immobile come se fissasse altri occhi, la bocca semiaperta, le braccia tese verso qualche oggetto. Attende un ordine, lo riceve, parte come una freccia, ritorna, ha eseguito il suo compito, ne rende conto. È attento a tutto, raccoglie ciò che cade, mette un cuscino o uno sgabello sotto i piedi di qualcuno, regge un vassoio, avvicina una sedia, apre una porta, chiude una finestra, tira le tende, osserva il padrone e la padrona, è immobile con le braccia penzoloni, le gambe parallele; ascolta, cerca di leggere sul volto di qualcuno, e aggiunge: "Ecco la mia pantomima più o meno uguale a quella degli adulatori, dei cortigiani, dei servi e dei mendicanti".

Le pazzie dell'uomo, i racconti dell'abate Galiani, le stravaganze di Rabelais mi hanno talvolta fatto riflettere in modo profondo. Sono tre magazzini dove mi sono rifornito di maschere ridicole che metto sul volto dei personaggi più seri, e vedo Pantalone in un prelado, un satiro in un presidente, un maiale in un monaco, uno struzzo in un ministro, un'oca nel suo primo segretario. "Mi sembra che, secondo voi", dissi, "ci siano molti miserabili in questo mondo; e in effetti io non conosco nessuno che non esegua qualche passo della vostra danza".

Lui: Avete ragione. In un regno c'è un solo uomo che cammina, il sovrano. Tutti gli altri assumono delle posizioni.

Io: Il sovrano? Anche su questo ci sarebbe qualcosa da dire. Non credete che di tanto in tanto anche accanto al re si possano trovare un piedino, un fazzolettino, un nasetto che gli fanno fare una pantomima? Chiunque abbuia bisogno di un'altra persona è indigente e assume una posizione. Il re prende una posizione davanti alla sua amante e davanti a Dio: fa anche lui la sua pantomima. Il ministro fa il passo del cortigiano, dell'adulatore, del servo o del pezzente davanti al suo re. La folla degli ambiziosi danza le vostre posizioni in cento modi più vili gli uni degli altri davanti al ministro. L'abate di rango fa la pantomima, con il collare e il mantello lungo, almeno una volta alla settimana, davanti a colui che assegna i benefici. In verità, quella che chiamate la pantomima dei pezzenti è il grande movimento (*branle*) della terra. Ognuno ha la sua piccola Hus e il suo Bertin.

Lui: Questo mi consola.

Però, mentre io parlavo, contraffaceva in un modo da far morir dal ridere le posizioni dei personaggi che nominavo. Per esempio, per l'abatino teneva il cappello sotto il braccio e il breviario nella mano sinistra, con la destra sollevava la coda del mantello; avanzava con la testa piegata verso la spalla, gli occhi bassi, imitando così perfettamente l'ipocrita che mi sembrò proprio di vedere l'autore delle *Réfutations* davanti al vescovo di Orléans. Quand'io parlavo degli adulatori,

degli ambiziosi, stava ventre a terra. Era Bouret, all'ufficio centrale delle imposte.⁵⁷

L'uomo asservito è dunque un uomo affamato, che non vive il proprio *appetitus* come tendenza autonoma, unitaria e organizzatrice, la quale tiene insieme le diverse parti in un incessante movimento formativo: «l'appetit, le vrai appétit est fait pour l'homme laborieux»⁵⁸. Ad essergli negata non è tanto una immateriale dimensione di spiritualità, che potrebbe essere coltivata una volta che i bisogni primari si sono placati, quanto la possibilità stessa di gustare. Il nipote di Rameau divora famelicamente il cibo che gli viene offerto, lo trangugia senza assaporarlo. Il gusto, inteso qui come il piacere della tavola, ha per Diderot strettamente a che fare con l'unità dell'essere umano. L'uomo affamato e asservito non è in grado di gustare, di sentire e apprezzare ciò che può concorrere alla propria felicità, al proprio benessere come realizzazione dell'unità indissolubile di corpo e pensiero.

Ma se è vero che l'uomo non può essere ridotto a una sola posizione, è anche vero che l'uomo non può fare a meno di assumere delle posizioni, cioè degli schemi corporei e comportamentali. La pantomima di Rameau fa capire a *Moi* che la società disgregata è tutta una grande e vile pantomima ma che della pantomima stessa non è possibile fare a meno.

Che nel *Salon* del 1767 per *position* Diderot intenda sia la postura dei personaggi dipinti sia la figura della danza è indicativo dell'importanza che riveste la dimensione corporea, sensibile ed espressiva all'interno della visione antropologica diderotiana e della capacità dell'arte di rappresentare l'unità organica dell'uomo. A proposito di un ritratto di donna Diderot osserva:

On en voit la tête de face et le corps de deux tiers. La figure est un peu roide et droite, fichée comme elle l'aurait été par le maître à danser, la position la plus maussade, la plus insipide pour l'art, à qui il faut un modèle, simple, naturel, vrai, nullement maniéré, une tête qui s'incline un peu, des membres qui s'en aillent négligemment prendre la place ordonnée par la pensée ou l'action de la personne; *le maître des graces, le maître à danser détruisent le mouvement réel,*

⁵⁷ D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, cit., p. 235-237. Il termine francese *Branle*, oltre a oscillazione, impulso e movimento, indica un tipo di danza rinascimentale (di origini francesi), caratterizzata dalla continua oscillazione del corpo. Vedi la voce "Branle" dell'*Encyclopédie*, scritta da Chausac (vol 2, p. 397).

⁵⁸ Cfr. *Éléments de physiologie*, éd. par P. Quintili, Champion, Paris 2004, p. 219.

*cet enchaînement s précieux des parties qui se commandent et s'obéissent réciproquement les unes aux autres. [Marcel cherche à pallier les défauts; Vanloo cherche à rendre leur influence sur toute la personne; il faut que la figure soit une].*⁵⁹

Diderot non nega certo l'importanza della *position*, come gesto espressivo, ma afferma la necessità di un suo inserimento all'interno di un movimento continuo; e ad intuire ciò sono più i pittori che i maestri di danza. Al contrario della fissità e della rigidità delle isolate *positions*, il movimento esprime il soggetto corporeo come unità.

Ogni uomo è attore sulla scena sociale. Ciò che Rameau mostra a *Moi*, la verità che fa emergere, è che non esiste un grado figurativo zero dell'azione morale e sociale; all'origine dell'azione vi è un soggetto corporeo che assume degli schemi corporei e comportamentali. Se la società "animata" è un sistema di interazioni, tale sistema si costruisce per mezzo delle figure. La figura ha dunque un ruolo straordinario di mediazione e di coesione, in cui risiede il suo essere moralmente giusta e socialmente efficace.

Non è dunque solo la compresenza di lucidità e bassezza morale in Rameau a colpire *Moi*; a indurlo a riflettere, a fargli capire qual è la struttura sociale, e attraverso quali modalità si realizza, è la figurazione; la messa in scena dell'abiezione del corpo irrigidito in posizioni senza vita. Per questo Rameau è a più riprese un grano di lievito. Tutte le convenzioni sociali vengono messe allo scoperto e ne viene mostrato il limite intrinseco, cioè la fissazione, la ripetizione di schemi corporei e comportamentali.

Diderot non intende certo condannare lo schema in sé ma la sua fissità. Il personaggio Rameau mostra tutti i limiti dell'uomo ridotto a una sola *position*; come se l'avvilimento dell'artista che sceglie consapevolmente di essere asservito, si trascinasse il fallimento stesso di una intera società. L'asservimento dell'artista si prospetta dunque come la negazione di ogni società "animata", in cui il principio di animazione risiede nell'esercizio paziente e incessante della mediazione, nel faticoso lavoro di interazione sia all'interno, sia all'esterno di sé. Ridotta a un assembramento di *positions*, la società diviene inanimata, perde vita, si sfinisce nel conflitto.

⁵⁹ D. Diderot, *Ruines et paysages, Salon de 1767*, Hermann, Paris 1995, p. 244. Sottolineatura mia.