

Pensare prima di scrivere La battaglia critica sul *Fils naturel* di Diderot e la questione della «sentence»

Gerardo Tocchini
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The introduction of Diderot's first drama, *Le Fils naturel*, unleashed a furious counter-offensive from playwrights and from influential sectors of journalistic criticism (Fréron, Palissot, Collé), who were fighting the theories closed in the armour of standards and of the 'good' rule of playwriting. The heated debate that aroused, allows us to bring back to light the underlying terms of a first, bewildered reaction to the Enlightenment critique on the principle of *Autorité dans les discours et dans les écrits*. Far from being a merely 'aesthetic' matter, the theme that emerged in the first volume of the *Encyclopédie* re-connected to the problem of employment at all levels of the highest authority, fitting into a wider cultural battle aimed at affecting, through the arts of entertainment, the authoritarian logic of the old political and social regime. Diderot's suggestion lends itself to highlight the entrance in the theater of the *écriture philosophique* logics and the final write-down of the writing procedures from the *âge de l'éloquence*, highlighting the 'political and criticizing aspects of the origins of our literary modernity.

Keywords Diderot's first drama. *Encyclopédie*. Enlightenment critique on the principle of 'autorité'. Authoritarian logic of the old political and social regime.

Persino a detta dei più severi tra i molti detrattori di Diderot, il lancio sul mercato librario del suo primo dramma teatrale, *Le Fils naturel ou Les Épreuves de la vertu*, era stato un successo clamoroso. Il gazzettiere più ferocemente ostile al partito enciclopedista, Élie-Catherine Fréron, fu costretto ad ammettere che quel volumetto di poco meno di trecento pagine, che assieme al dramma comprendeva il dialogo *Dorval et moi*, la prima delle due «contro-poetiche» dedicate da Diderot al teatro di declamazione, era stato per mesi «le sujet de toutes les lectures, de toutes les conversations et de presque tous les éloges de Paris» (AL, t. 4, 1757, p. 146).¹ Una riuscita inattesa, decisamente fuori misura, incomprensibile al punto da risultare preoccupante. Al direttore della Librairie Malesherbes, incaricato del coordinamento della censura, Fréron stesso aveva segnalato «M. Dide-

1 Cfr. anche CL, vol. 3, pp. 354-357 [1er mars 1757]. Sul coinvolgimento di Fréron nella *querelle* sul teatro cfr. Charavay 1875; Balcou 1973.

rot et ses adhérents» come «des novateurs très dangereux en matière de littérature et de goût» (Charavay 1875, pp. 157-163).² Eppure, ricordava a distanza di molti anni un collaboratore del giornalista, in certe convenicole quel corposo libello, privo del privilegio di stampa e distribuito per «tolleranza semplice», era designato – non senza una vaga punta di blasfemia – come «il Libro» (JLSA, 1779, t. 1, p. 12).³

Come vedremo, è da escludere che dietro una riuscita simile vi fosse una folgorazione collettiva di fronte a un capolavoro dell'arte drammatica, la stupita ammirazione per quella *pièce* con la quale Diderot aveva preteso dimostrare pregi e requisiti di realizzabilità di una poetica del teatro rinnovata alla radice. Né è possibile intendere le ragioni di tanto entusiasmo setario – come neanche di tanta scandalizzata riprovazione – prescindendo dal clima politico arroventato della Parigi della fine degli anni Cinquanta del Settecento: dalla battaglia che si stava combattendo attorno al cantiere dell'*Encyclopédie* e da quell'infernale progressione di eventi che di lì a poco avrebbe portato alla grande crisi dell'impresa, alle condanne fulminate dalle autorità civili e religiose, a quel ritiro del privilegio di stampa che apparve subito come definitivo, fatale, tale da consegnare quell'opera complicata, immensa, al fallimento commerciale oppure – come alternativa obbligata, e come poi fu – alle mille incognite della clandestinità (cfr. Proust 1962, Diaz 1973).⁴

Certo è, che anche tenendo conto di quel contesto tumultuoso, conflittuale, resta davvero difficile capire «quelle analogie peuvent avoir un dictionnaire et une pièce de théâtre»: cosa avessero in comune quel particolare dramma, le poetiche del teatro e il grande dizionario, monumento della rivoluzione culturale dell'età dei Lumi. Guardando invece alle premesse storiche e soprattutto «politiche» di quella disputa che occupò intensamente il pubblico lungo tutto il biennio 1757-1758, risulta meno arduo comprendere le vere ragioni di quella polarizzazione del pubblico in due opposti schieramenti. Come rileva un altro gazzettiere meno ostile all'impresa di Diderot e compagni, «*L'Encyclopédie et le Fils naturel*» ebbero in comune «les mêmes amis et les mêmes ennemis» (MD, octobre 1757, pp. 3-15).⁵ La logica fazionaria conforta le preconcezioni solidaristiche tra gruppi, trascende i gusti e le personali inclinazioni letterarie di

2 Lettera di Fréron a Malesherbes, 21 marzo 1757.

3 «Et le Fils naturel! [...] Le délire était au point que ce drame, dans certaines maisons, n'était plus appelé que *le Livre*». Di estrema utilità per il dettaglio di queste vicende è il regesto critico approntato da Chouillet 1982.

4 Interrotta nel 1759 per la revoca del privilegio, quando erano stati stampati solo sette dei diciassette volumi definitivi, l'opera venne completata in clandestinità. I restanti volumi dell'*Encyclopédie* furono distribuiti ai sottoscrittori ad acque calme, a partire dal 1766.

5 «C'est que les factions ont pour objet les personnes plus que les ouvrages», spiega il gazzettiere protestante Paul-Henry Mallet, redattore in capo del «*Mercure Danois*»: «les

collaterali e contendenti, prescinde dal merito artistico dell'opera contesa. Eppure nel retroterra non dichiarato di questa *querelle* vi era davvero molto di più: vi erano il naufragio di un'intera civiltà teatrale e letteraria e insieme la contestazione di un antico assetto del mondo di tipo autoritario.

1. Lo stillicidio di accuse che portò alla soppressione del privilegio di stampa dell'*Encyclopédie* montava già da qualche anno. Da subito l'audace sortita da «dilettante» tentata da Diderot venne accolta da un intenso fuoco di sbarramento a opera di una composita congerie di detrattori. Nemici giurati dei *philosophes* in servizio permanente, come lo era il Fréron, ma anche teatranti di professione, come l'autore comico Charles Collé. La disputa registrò poi i primi *exploits* di un drammaturgo che era anche un avversatore degli enciclopedisti, Charles Palissot de Montenoy, autore di lì a poco dell'insultante e scandalosa commedia dei *Philosophes*.⁶

Un temibile *parterre* di esperti, dotati di un'incontestata autorità e di un sapere tecnico tale da cogliere Diderot in errore, tutti concordi nel denunciare il grave dilettantismo del redattore capo dell'*Encyclopédie* sul piano delle poetiche e della pratica viva della scrittura teatrale. Collé lo giudica niente più che un principiante, temerariamente arrischiatosi a dispensare «des préceptes d'un art dans lequel il est encore écolier, pour ne rien dire de plus». Secondo lui, mai la prosa faticosa, disordinata del *Fils naturel* avrebbe superato la prova della scena, visto che era costituita da una sovrabbondante accozzaglia di concetti, «des grandes phrases, longues, trainantes, des mots ampoulés, des termes recherchés, quelquefois philosophiques et pédants», continuamente attraversata da «des dissertations ou des peintures étrangères au sujet». Collé non considera il *Fils naturel* per ciò che era veramente: un esperimento, una provocazione politica e «filosofica». Lo giudica sul piano della pratica, dal punto di vista della declamazione scenica; non prende nemmeno in considerazione la possibilità che si potesse trattare di una *pièce* «a tesi», destinata essenzialmente ad un pubblico di lettori. A parte lo stile, osserva, il dramma era completamente fuori dalla buona regola: prolisso, tempi scenici sbagliati; inverosimili, romanzeschi i personaggi (Collé 1868, vol. 2, pp. 74-76).⁷ Au-

partisans du plus bas ordre», racconta, «se sont répandu à la cour et à la ville, chacun un exemplaire du *Fils naturel* à la main. Partout ils ont prodigué les éloges et les exclamations».

6 Su di lui cfr. Freud 1967 e Guenot 1986; sulla gravità dell'*affaire* scatenato dalla commedia di Palissot cfr. Diaz 1973, pp. 174-202.

7 Non abbiamo motivo di non credere all'onestà di giudizio di Collé: la sua opinione è confermata da altri esperti meno ostili a Diderot, come l'attrice e scrittrice Madame Riccoboni, che interpellata pronunciò in forme più cortesi ma egualmente perentorie lo stesso tipo di sentenza. Che l'opera non fosse in grado di reggere la prova del palcoscenico è dimostrato dall'esito della prima ed unica rappresentazione tenutasi dopo molte resistenze nel 1771 alla Comédie française, quattordici anni dopo la stampa.

tore di innocue commedie destinate all'aristocratico *théâtre de société* del duca d'Orléans, in fin dei conti Collé detestava gli illuministi e soprattutto il loro Patriarca, Voltaire, più per ragioni «letterarie» che per ponderata avversione politica.⁸ Ben diversamente determinata era invece l'ostilità di Fréron e di Palissot, anche per Diderot. Nel 1754 Fréron aveva inaugurato il primo numero della sua «Année littéraire» con una stroncatura delle *Pensées sur la philosophie de la nature*, denunciando proprio quell'«amour de la philosophie poussé à l'excès» tanto nocivo «aux beaux arts et au bon goût» (AL, t. 1, 1754, pp. 1-14, 1).⁹

Considerata la feroce dedizione anti-*philosophe* di entrambi, sorprende constatare come la loro offensiva contro il nuovo teatro rimanesse circoscritta ad argomenti di tipo «letterario», limitandola alla puntigliosa denegazione del valore poetico ed «artistico» di quella *pièce*. Una strategia incentrata sulle regole e sui principi della drammaturgia, su una taurina difesa delle antiche poetiche e del canone teatrale. Sconcerta, insomma, vedere la loro refrattarietà a intervenire sulle idee, a scendere sui reali motivi dello scandalo, sui temi altrimenti sensibili della religione e della politica: colpisce la riluttanza dei due a ribattere punto per punto alle provocazioni che erano disseminate lungo tutto il testo del *Fils naturel*.

Eppure grande era stato lo scandalo suscitato dall'apparizione di quel libro, anche presso molti lettori comuni: in quel teatro, si scrisse, riaffiora costante quel sottofondo «de philosophie peu religieux» che Diderot aveva già «dévoilé plus ouvertement dans d'autres écrits» (BI, juillet-août 1757, pp. 78-79).¹⁰ Occorre dire però che era quello il modo di procedere della critica teatrale nella Francia di metà Settecento, anche di quella militante. Censurare lo stile e le forme; farsi scudo delle poetiche, dei grandi modelli della classicità e del *grand siècle*; ricondurre sempre il discorso verso la norma accreditata, tenendo fuori ogni spunto polemico di tipo «extraletterario», i sottotesti politici, filosofici, religiosi.¹¹ Di fronte alla necessità di contrastare gli enciclopedisti e la loro esecranda politica culturale, an-

8 «Ces charlatans, ces gens sans goût dans les arts agréables [...]; ces animaux tristes comme des lièvres, et qui sont les éteignoirs de la gaité de la nation» (Collé 1868, vol. 3, pp. 347 e 343-44 [marzo 1772]).

9 «L'étude de la philosophie commence parmi nous à prévaloir sur la belle littérature; le plus mince écrivain veut passer pour philosophe».

10 Si legga l'opinione dell'abate Didier Diderot, fratello di Denis, secondo cui il protagonista del *Fils naturel* si gloria «d'être esprit forts, c'est-à-dire de rien croire, de n'avoir point de religion. On lui dit qu'il n'est pas chrétien. Sans désavouer cette imputation, il répond un blasphème qu'il serait obligé d'en être meilleur citoyen et plus honnête, comme si le christianisme était un obstacle à ce qu'on soit honnête homme» (cit. in Perol 1991, p. 44).

11 La prassi è comune al punto da rendere arduo, per chiunque intendesse occuparsi da storico di questo genere di repertorio, misurare l'effettivo impatto dei temi della politica sul pubblico di pieno Settecento: si veda uno di questi casi in Tocchini 2013.

che Fréron e Palissot restarono catafratti sotto la corazza dell'erudizione, spostando la polemica da un'altra parte: le norme, lo stile, le *bienséances*. Colpirono là dove Diderot offriva apertamente il fianco: le regole, il canone, la forma. Si limitarono a condannare le violazioni dell'autorità poetica passando sotto silenzio tutti quegli elementi che facevano invece del *Fils naturel* una conclamata *pièce* «a tesi», l'archetipo di quello che forse anche noi, qualche decennio fa, avremmo definito un «teatro di denuncia».

Già col titolo, Diderot metteva in primo piano un tema sensibile, scandaloso da mettere in scena, decisamente sconveniente: quello della *bâtardise*. La sua era una chiara provocazione, ed egli stesso insisteva sul fatto che la «naissance illégitime de Dorval» era l'irrinunciabile baricentro del *Fils naturel*. Senza di quella il dramma non stava in piedi: «plus d'intrigue, plus de pièce» (*De la poésie dramatique, DCEC*, vol. 7, pp. 337-338). Nella società di antico regime venire al mondo privi delle necessarie legittimazioni sacramentali significava precipitare incolpevolmente in uno stato di minorità sancito a norma di diritto canonico e confermato da quello consuetudinario: un'onta indelebile e senza rimedio, da cui discendevano gravissime limitazioni ai diritti della persona che avrebbero accompagnato il «figlio della colpa» per tutta la vita. Un vero flagello e anche un autentico problema sociale, che nella Francia di metà Settecento si abbattava su almeno il 10% dei nuovi nati a Lione e a Lille, superando il 15% in una città del commercio marittimo come Bordeaux.¹²

Diderot intendeva trasferire in teatro la pubblica discussione sui «points de morale les plus importants»; offrire un trattamento realistico, sciolto da censure e da elusorie *bienséances* dei «devoirs des conditions, leurs avantages, leurs inconvénients, leurs dangers». Si proponeva di occupare la scena pubblica col racconto di ciò che c'era di buono nella natura dell'uomo e di ciò che vi era invece d'intrinsecamente ingiusto nelle diverse, eternamente dispari identità sociali scolpite nel marmo dell'ordine cetuale trifunzionale e confermate nell'ordinamento giuridico di antico regime (*De la poésie dramatique e Dorval et moi, DCEC*, vol. 7, pp. 313 e 150).

Fréron e Palissot si guardarono bene dal raccogliere quel tipo di sfida. Voltano la testa dall'altra parte, spostando di peso il discorso su argomenti come il mancato rispetto di altre, inamovibili ed eterne regole: quelle dell'arte drammatica. Fréron pensa bene di puntare dritto agli statuti canonici del teatro comico ed è su quella base che nega liceità a quel tipo di soggetto, tanto sul piano dell'«interesse» che degli «snodi di trama», della sua congruità e pertinenza con la «peripezia agnitizia». Ha facile gioco,

12 Sul quadro giuridico e sulla continuità tra diritto canonico e *droit coutumier français*, cfr. Morillot 1865, pp. 170-185 e 209-247, nonché la v. *Bâtard*, attribuita a François-Vincent Toussaint, in *Encycl.*, vol. 2, pp. 138-139; per una verifica dal basso cfr. anche Lottin 1970; sul nesso storico tra eversione del sacramento del matrimonio e processi di secolarizzazione cfr. invece Plongeron 1973, pp. 183-249; più in generale Ferrone 2014.

così, nel mostrare che né Aristotele né Orazio, e ancor meno i normatori secenteschi che in Francia facevano autorità, come Nicolas Boileau o l'abate d'Aubignac, avrebbero avallato il trattamento in scena di un tema simile. Inutile esibirlo sfrontatamente, fin nel titolo, se

cette qualification donnée bien gratuitement à Dorval n'entre pour rien dans *l'intérêt*; on n'en tire aucun parti pour *le nœud* ni pour *le dénouement*, et même il n'en est presque pas question dans le cours de l'ouvrage. D'ailleurs la bâtardise, comme tout le monde sait, n'est qu'un défaut civil; il n'y en a en cela *ni vice ni ridicule à corriger*; un bâtard, précisément comme bâtard, n'est donc *propre au théâtre*. (AL, t. 4, 1757, p. 160, corsivi nostri)

Benché più incline a raccogliere le molte provocazioni di Diderot, anche Palissot sceglie di minimizzare la dimensione filosofica, teologica, sociale della questione. Si limita a osservare che nella *pièce* il *philosophe* aveva tentato – evidentemente senza riuscirci – di «renouveler deux ou trois réflexions sur l'injustice du préjugé de naissance»; sposta la discussione sul piano del *decorum*, delle *bienséances*; giunge ad affermare l'insussistenza del tema, sia dal punto di vista civile che per quello della dignità umana (Palissot 1757, p. 53).¹³ Neanche per lui aveva senso scriverne, specie per la pubblica scena.

Pur al netto di quella ultima, untuosa esortazione all'autocensura camuffata da invito al rispetto delle *bienséances*, è evidente in sé che i due avversari di Diderot stessero fingendo di non capire; che si limitassero a far finta di rispondere, parlando in un'altra lingua. Diderot usa il linguaggio della politica e della *philosophie*; Fréron e Palissot quello delle *bienséances*, delle regole, del *goût*. Si tratta di un dialogo tra sordi.

Il teatro immaginato da Diderot aveva ben poco a che fare con quel tipo di regole, e il *philosophe* non mostrò mai alcuna inclinazione a dissipare il proprio tempo per dettagliare l'ennesima, inconcludente poetica dell'arte scenica. La sua visione dell'arte era essenzialmente di tipo «utilitarista» e improntata al più stretto pragmatismo. Diderot intese sempre lo spazio teatrale come un'arena «politica», aperta alla discussione e quindi alla contestazione. Con quel nuovo tipo di proposta egli si guardava bene dal perseguire gli allori letterari o anche solo finalità di tipo estetico: sperava

13 «Qui peut être cet appui de la vertu, ce fléau du vice, ce frère de toutes les gens de bien, ce père que les malheureux attendent, cet ami du genre humain etc.? *Est-ce un souverain de qui le bonheur d'un grand peuple va dépendre, ou du moins son premier ministre?* Non, c'est Dorval, bâtard du négociant Lysimond, mais philosophes comme M. Diderot, et tout cela par conséquent». Quanto alla legislazione vigente, Palissot sostiene che si trattava di «une loi respectable, universelle, de tous les climats, de toutes les religions; et je ne conçois pas, encore une fois, quelle a pu être l'intention de l'auteur en faisant son héros bâtard» (ivi, p. 48, corsivo nostro).

invece di far passare a un più vasto pubblico una visione alternativa e pienamente secolarizzata, «philosophique» del patto di convivenza civile.¹⁴ Diderot vide nello sfruttamento della dimensione sociale e comunicativa del teatro un'imperdibile opportunità per sostenere la propria battaglia di civiltà, che poi era la stessa dell'*Encyclopédie*; una possibilità che non andava sprecata, scrive, per «nous affranchir de plusieurs préjugé que la philosophie a vainement attaqués» (*Dorval et moi, DCEC*, vol. 7, p. 119).¹⁵ In Palissot e in Fréron la scelta di trattare *en passant* e con quel tono di sufficienza gli aspetti che erano il vero cuore di quel progetto, metterli in ridicolo, relegarli sullo sfondo, equivaleva a negare significato e dignità filosofica all'operazione ordita da Diderot. Spostare il baricentro della critica sull'errore retorico-stilistico era un modo più che efficace per inibire la carica eversiva di quella inattesa e scandalosa sortita degli enciclopedisti nel campo dell'arte drammatica.

Uno sguardo più attento ai termini e al lessico impiegato nelle loro risposte - elusorie, di retroguardia, deboli in apparenza - consente invece di intravedere in quel tipo di confutazione tutta «letteraria» una ulteriore variante della reazione *savante* alla cultura e allo spirito «philosophe». In tutta questa vicenda, difesa del canone e delle poetiche e sottotesto contestatario si confondono al punto da risultare del tutto indistinguibili, specie agli occhi di un lettore moderno. Come di consueto, la dimensione politica della *querelle* sul teatro sembra annegare sotto la superficie plumbea di un discorso normativo di ordine letterario; eppure quella dimensione c'è: restava implicita, ma era perfettamente intelligibile per il pubblico del tempo, e così era ovviamente per tutti gli attori coinvolti in prima persona nella disputa.

Dobbiamo infatti ricordare che stiamo parlando di una civiltà letteraria e accademica impregnata di politica fino al midollo, in special modo il teatro. Una civiltà in seno alla quale l'adozione di un genere o di una forma rimandava sempre a un preciso complesso di scelte che riguardano anche i contenuti. Gli uomini del Settecento credono ancora che «le bon goût de la littérature se communique même aux mœurs publiques et à la manière de vivre» (Rollin 1736, vol. 1, pp. 63-64). Il che tra l'altro precipitava l'intera «République des Lettres» in un campo minato, investendola di un compito delicato, pericoloso, che domandava prudenza e un grande

14 «Je veux être pendu, si je l'apprends jamais»: questa la risposta di Diderot alle molte riserve tecniche avanzate da Madame Riccoboni a proposito del suo secondo dramma, *Le Père de famille* («vous ignorez les détails d'un art et sa main-d'œuvre»: lettera di Diderot a Marie-Jeanne Riccoboni, 27 novembre 1758, in *DCR*, n. 105). Il tema viene discusso in questi termini in Wilson 1971, pp. 267-281.

15 Diderot afferma che non era più il tempo occuparsi di teoria del teatro: «ce ne sont plus des raisons, c'est une production qu'il nous faut». Sul Diderot «politico» cfr. Venturi 1988, part. pp. 11-12, Strugnelli 1973 e adesso Goggi 2013.

senso di responsabilità. Questo era quello che si insegnava nei collegi, e molti di questi letterati lo credettero al punto da sostenere apertamente che il metodo critico della nuova «philosophie» fosse del tutto incompatibile con l'arte dell'eloquenza, «funeste à la poésie ainsi qu'à la morale» (Clément 1785, vol. 2, p. 416).¹⁶

Dunque la risposta sorda, stucchevolmente «letteraria» di Fréron e di Palissot alla provocazione di Diderot aveva alle spalle un determinato modo di concepire la poesia, l'eloquenza, il teatro. Difendendo regole, poetiche e un canone accreditato i due critici esprimevano il loro credo in una funzione delle belle lettere che era tutt'uno con la professione di adesione a un ordine politico e sociale. Entrambi sostenevano una concezione dell'arte oratoria e della funzione della poesia secondo la quale il teatro era la sede dell'incontro tra retorica, eloquenza e persuasione: la più pervasiva, partecipata e *pubblica* tra le forme accreditate di educazione all'esistenza. Come per molti altri, il teatro era l'arte di imitazione cui veniva demandato il compito di dispensare dalla scena, sera dopo sera, scintille sempre nuove e mai diverse di un principio d'autorità che si pretendeva eterno, sempre uguale se stesso. Il costante richiamo dei due avversari di Diderot allo stretto dettato delle poetiche, garanti del connubio tra autorità e *goût*, sottintendeva la inderogabile tutela di una tradizione storica e di un canone teatrale che veniva difeso al coltello proprio perché deposito di un patrimonio di valori nei quali ancora si specchiava un'intera società.¹⁷

Tutto quel mondo era minacciato adesso dalla follia iconoclasta del *philosophe* e dei suoi accoliti: era perciò necessario rimettere ordine in quel discorso, ribadire i punti fermi, non negoziabili. Non c'era altra via che quella di richiamarsi alle autorità poetiche e a quelle regole della scrittura

16 Così in un saggio intitolato *De l'esprit philosophique appliqué à la poésie*. Secondo questo giornalista, asperissimo nemico di Voltaire, «les philosophes versificateurs qui ont succédé aux poètes des siècles d'Auguste et de Louis XIV ont tous méconnu la marche et les formes vraiment poétiques». Tra l'altro grande era la differenza tra «la bonne philosophie [et] cet esprit raisonneur, qu'on nomme aujourd'hui philosophique»: naturalmente per lui «Corneille, Molière et La Fontaine sont plus philosophes que Voltaire et Pope» (Clément 1785, vol. 2, pp. 405-407).

17 Fréron non ha dubbi che il tentativo di sostituire il canone teatrale del *grand siècle* col teatro *philosophe* fosse parte di una cospirazione mirata a sovvertire l'intero ordine costituito: «au grand arts des Corneilles, des Racines et des Crébillons a succédé una manie Anglo-philosophique, sombre et dégoûtante, qui s'est emparée du théâtre; elle y monte pour débiter des diatribes contre la religion, pour lancer des sarcasmes contre sa morale, pour couvrir de ridicule ses pratiques sacrées et pour insulter à ses ministres; on connoît des pièces modernes où des actes intiers sont consacrés à ce noble dessein: et c'est par-là qu'on prétend ravir à nos grands maîtres le laurier de Melpomène! Et c'est par-là qu'on se flatte de faire oublier le *Cid*, *Cinna*, *Rodogune*, *Phèdre*, *Athalie*, *Rhadamiste* etc.!» A suo dire, gli enciclopedisti avevano mosso guerra ai grandi autori del secolo di Luigi XIV proprio «parce qu'il n'étoit pas possible de les supposer philosophes» (AL, t. 4, 1772, pp. 258-259, corsivi nostri).

ra che ancora si prestavano a garantire una solida linea di continuità coi valori espressi una volta per sempre, custoditi da un canone.¹⁸

Seguire il modo di argomentare e di ragionare di Fréron, e soprattutto di Palissot, ci consentirà di aprire una finestra su un complesso di sottintesi non dichiarati e tuttavia essenziali per comprendere il funzionamento delle *querelles* artistiche e letterarie nell'età dei Lumi. Sarà anche un modo per capire meglio quale analogia potesse davvero esserci, in questa precisa fase storica, tra un dramma teatrale e il grande dizionario enciclopedico.

2. Proviamo a procedere con ordine e concentriamoci sulla critica di quello che ancor oggi viene considerato come il dialogo più intensamente «philosophique» di tutto il *Fils naturel*. Atto quarto, scena terza: l'animata discussione tra il protagonista, il «bâtard» Dorval e Constance, la portavoce delle istanze filosofiche di Diderot. Tema della conversazione, il senso stesso dell'esistenza: vediamo cosa ne scrivono i due avversari.

Come suo costume, Fréron tende a minimizzare le ragioni di Diderot sorvolandole con ironia, limitandosi a gettare il ridicolo sul quel gergo tanto «philosophe». Scrive di «une longue et sublime conversation»

sur la vie, sur la mort, sur les loix de l'humanité, sur le système général des êtres sensibles, sur la superstition, sur le fanatisme, sur la bienfaisance universelle, sur la vertu, sur la grandeur et la bassesse réelle, sur le bonheur véritable et sur la misère apparente. (AL, t. 4, 1757, p. 156)¹⁹

Si noti che queste poche righe rappresentano tutto quel che abbiamo, nella critica di Fréron, come accusata ricevuta dei contenuti «politici» e filosofici della *pièce*. Del pari reticente ma ben più analitica sul piano della «stilistica» è invece la lunga *Lettre* di Palissot. Più attento all'*Ars rhetorica* e alla buona regola della scrittura di quanto ormai non lo fosse la maggior parte dei critici della sua generazione,²⁰ Palissot prova a mettere all'angolo Diderot puntando sui temi del *decorum* e del rapporto tra contenuto e stile. Lo fa richiamandosi strettamente alle regole che informano la *topica* e che presiedono alla fase dell'*inventio* retorica. Su quella base liquida come sproloqui («galimathias»), alcune battute di Constance, e in particolare questa:

18 Clément sostiene infatti che «la forme la plus favorable à la poésie morale» era quella dettagliata nelle poetiche: «celle qui lui ont donné Horace et Despréaux» (Clément 1785, vol. 2, p. 411).

19 Evidente per Fréron la malafede della donna: «le but que se propose Constance dans cet entretien philosophique est d'engager Dorval à l'aimer».

20 Si legga ad esempio l'analisi da lui condotta interamente a norma di *Ars rhetorica* sullo stile di Rousseau, nei suoi *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature*, Palissot 1788, vol. 3, pp. 412-413 e 420-222.

qu'il est dans le cœur de l'homme un goût de l'ordre plus ancien qu'aucun sentiment réfléchi; que c'est ce goût qui nous rend sensibles à la honte, la honte qui nous fait redouter le mépris au delà même du trépas. (*Fils naturel*, *DEC*, vol. 7, p. 67)

Si tratta, lo si vede bene, di una classica batteria di sentences a carattere generale: di una concatenazione di *massime* di autorità («est ce-la, la place de ces *maximes* lancées avec tant de confiance?»); *massime* che Palissot dichiara immediatamente come false, contrarie a verità, dato che «toutes prises à part, auraient besoin d'être éclaircies ou prouvées» (Palissot 1757, p. 39).

Con la *sentence* ci troviamo all'incrocio tra regola d'arte e contenuto politico: tra *Ars rhetorica*, buona prassi della scrittura teatrale ed il momento dedicato all'ammaestramento etico. Non è un caso che proprio in riferimento a questa scena Palissot introduca un riferimento a un problema centrale nel vecchio canone della composizione teatrale come quello dell'impiego in forma strutturale della *sentence* «autorizzata», ossia della *massima* dotata di autorità. A rigor di definizione, la *sentence* deve essere, appunto, «une pensée morale qui est *universellement vraie et louable*, même hors du sujet auquel on l'applique»; una scintilla di *verità* assoluta nella quale «tous les états de la vie peuvent trouver *de quoi s'instruire de leurs devoirs*» (*Encycl.*, vol. 15, pp. 55-56).²¹ Cessa perciò di essere tale quando esce da quella regola; ossia quando smette d'essere una *massima* legittima, «autorizzata», dotata di un crisma di autorità.

Come si vede, Palissot rispondeva in uno a tutto il complesso degli scandalosi asserti presenti nel *drame* di Diderot prendendola molto alla larga, partendo da lontano. Non entra direttamente nel merito delle questioni politiche, filosofiche, «esistenziali» sollevate dal *philosophe*: mette sul piatto le antiche regole della topica; affronta il problema dell'eterodossia di pensiero appoggiandosi alla norma consolidata, corrente della prima delle tre fasi della composizione retorica, l'*inventio* appunto. In definitiva Palissot si limita a denunciare un vizio di forma, un errore di partenza capace però di invalidare l'intero esercizio retorico, di squalificare fin dall'inizio la regolarità dell'intera costruzione, facendola crollare su se stessa. È questa la strada ch'egli segue per denunciare il vero fatto grave: contestare la presenza in quel testo di una concatenazione di *loci communes* ch'egli dichiara subito come «abusivi», fuori luogo, privi di senso e dunque di valore. Una batteria di false *sentences* attraverso le quali il *philosophe* pretende dispensare liberamente dal palcoscenico, come condivisa e «comune» a tutti gli uomini sensati e di buon gusto, una morale che era invece perniciosa, propria solo ad una minoranza di pericolosi eversori.

²¹ La definizione, tradizionale, è di Louis de Jaucourt ed è nell'art. *Sentence* dell'*Encyclopédie*, corsivi nostri.

Facendosi forte delle leggi della topica e del *decorum*, Palissot trova insomma il modo per denunciare l'irriducibile perversione degli autori dei *drammes* filosofici, intenti a «renverser tous les principes reçus», a «contredire les axiomes les plus vrais» (Anon. 1774, p. 16).²² Da drammaturgo, da critico e da vero rétor Palissot entra nel problema dei contenuti passando dal dedalo delle regole, evitando abilmente di derogare dalla prassi accreditata della critica letteraria del proprio tempo: esegesi stilistica, stretta verifica delle regole della buona scrittura e del rispetto di quei precetti fissati una volta per sempre dalle antiche poetiche, e poi la più stretta omertà sui temi politici, sociali, religiosi.

Diderot non aveva rispettato le cosiddette «bienséances oratoires», quelle che Charles Rollin chiama anche le «précautions oratoires»: la ben temperata elezione della sorgente da cui attingere la materia prima della *sentence*. Neanche qui sarà improprio parlare di autocensura, visto che la precauzione oratoria sottintende sempre un invito «à taire, à supprimer certaines choses» (Mallet 1753a, vol. 1, p. 43).²³ Verificato lo scavalcamen- to di quell'ultima barriera, Palissot può gridare al pericolo dell'improvvida apertura del teatro alle insidie della morale alternativa, abusiva e dunque contraria a quella accreditata, già fissata nel canone teatrale. False - dichiarerò - sono le massime di Constance, perché falsa era la fonte dalla quale erano scaturite: la nuova e «soi-disante philosophie», quella filosofia «poussé à l'exces», tanto lontana dall'essere «universalmente vera e lode- vole» al punto da risultare destituita d'ogni «autorità».

Quel est donc - si chiede - cet abus insensé de vouloir travestir tous les hommes en philosophes, et quels philosophes encore! La vraie philosophie n'est elle pas depuis long-temps au théâtre? Ne suffit-il pas d'instruire par l'action, sans l'ensevelir sous un fatras de déclamations pédantesques, aussi tristes qu'elles voudraient être sublimes? Voilà donc, immortel Corneille, tendre Racine, divin Molière, ce qu'on voudroit substituer à vos savantes productions! (Palissot 1757, pp. 38-39, corsivi nostri)

Palissot impugna qui, finalmente, un argomento corrente in questo genere di disputa, brandito con costanza da tutta la schiera dei detrattori del teatro *philosophe*. L'idea che un'autentica dottrina dei doveri, una «vera»

22 Sulla dimensione politica e contestataria del *drame* rimandiamo a quello che a tutt'oggi resta il miglior studio d'insieme sul genere, Gaiffe 1910.

23 Occorre al limite lasciare tutto «à la pénétration de l'auditeur: ce silence adroit est une bienséance». Per Rollin le precauzioni oratorie sono «certains ménagemens que l'orateur doit prendre pour ne point blesser la délicatesse de ceux devant qui, ou de qui on parle; à des tours étudiés et artificieux dont il se sert pour dire certaines choses qui autrement paroîtroient dures et choquantes» (Rollin 1736, vol. 2, p. 296).

filosofia dell'esistenza fosse già racchiusa nelle *sentences* dell'*immortale* Corneille, del *tenero* Racine, del *divino* Molière. La loro opera rappresentava un inarrivabile apice di perfezione artistica e formale, ma era sul piano della politica e della morale che le loro *sentences* mostravano il maggior pregio. Il dono di mantenere in vita l'epoca aurea del dispotismo assolutista, il momento della codificazione scenica dell'eroismo nobiliare e della dottrina monarchica dei doveri sociali.

Il rétoire Palissot mostra qui come regola e tradizioni potessero essere impugnate a difesa di un antico ordine morale del quale il vecchio canone era totalmente impregnato. Ed è infatti da asperissimo difensore dell'antico regime politico e teatrale, e più da fiero avversario dei *philosophes* che da critico letterario, che Palissot difende la veneranda tradizione della *sentence* come formula di trasmissione del principio d'autorità. Ciò che denuncia è, invece, la violazione di quello spazio: il fatto che fosse stato contaminato da declinazioni di pensiero abusive, eterodosse, da false *sentences* estranee alla tradizione accreditata, perché «toutes prises à part, auraient besoin d'être éclaircies ou prouvées». Palissot contesta la perversione della funzione per la quale la tecnica era nata e si era conservata: essere il luogo nel quale da sempre attraverso il teatro «la *vraie* Philosophie» era stata tramandata.

3. Anche se in maniera indiretta, Palissot risponde qui all'ennesima provocazione di Diderot. Il *philosophe* non aveva trascurato di trattare il nesso tra autorità e *sentence*, pronunciandosi contro l'uso forsennato nelle opere dei «modernes» di quelle «petites sentences alambiquées» (*CL*, vol. 3, pp. 483-484).²⁴ Per condannarne impiego e funzione era dovuto risalire alle autorità canoniche e ridiscutere criticamente un passo di Orazio. Nell'*Ars poetica* il poeta latino aveva preteso «qu'un poète allait pousser sa science dans les ouvrages de Socrate»; il che già in origine significava obbligare gli autori del suo tempo a riferirsi a un'autorità che per quanto buona e condivisibile era vecchia almeno di quattro secoli. «Je crois», affermava invece Diderot, «qu'en un ouvrage, quel qu'il soit, l'esprit du siècle doit se remarquer»:

si la morale s'épure, si le préjugé s'affaiblit, si les esprits ont une pente à la bienfaisance générale, si le goût des choses utiles s'est répandu, si le peuple s'intéresse aux opérations du ministre, il faut qu'on s'en aperçoive, même dans une comédie. (*Dorval et moi*, *DÆC*, vol. 7, p. 128)²⁵

²⁴ Nel marzo del 1758, recensendo per Grimm la tragedia *Astarbé* di Charles-Pierre Colardeau, Diderot censurava ancora come assurde le «sentences et les maximes rimées», buone per «éblouir les sots»: «en effet, que veulent dire les beaux vers dans un ouvrage dramatique? Ce sont des sentences, des maximes, des sentiments aussi pleins d'emphase que vides de nature!».

²⁵ Cfr. anche *De la poésie dramatique*, *DÆC*, vol. 7, p. 314.

Un'affermazione ragionevole; modesta in apparenza, e tuttavia esplosiva. Non solo perché confermava una concezione antidogmatica del rapporto tra storia, tradizione e modernità che è propria del pensiero dei Lumi classici. Nello specifico, il passo rinvia al rapporto tra scrittura e autorità, dunque ancora alla *sentence*; ma quell'asserto rivelava l'incombere di un retroterra assai più vasto, riconnettendosi a un epocale processo di trasformazioni che in quel momento stesso stava ribaltando i procedimenti che erano alla base della composizione letteraria. Stiamo parlando del progressivo accantonamento della *topica*, almeno nella forma in cui era stata intesa anticamente, come arte del reperimento degli argomenti ad uso dell'*inventio* retorica. Vale a dire la ricerca, la selezione e il trattamento dei *loci communes*, procedimento ch'era alla base del processo di fabbricazione della *sentence*. L'*inventio* prevedeva infatti il reimpiego selettivo di «loix abregées» nelle quali «toute la sagesse de l'antiquité y estoit comprise»; leggi tenute certo come indispensabili al rétoire per l'allestimento di un solido schema argomentativo, ma ancor di più come essenziali «pour toute la conduite de la vie» (Sorel 1664, p. 48).

Non sorprende che il processo di globale disfacimento dell'antica retorica sia legato storicamente al progredire del secolo dei Lumi, né che prenda avvio proprio dal trentennio a cavaliere tra i secoli Diciassettesimo e Diciottesimo, nel momento della «crise de la conscience européenne» (Hazard 1935, Dainville 1968). Dove più dove meno, in una marcia parallela ai grandi percorsi di secolarizzazione dei comportamenti e delle mentalità, nell'Europa del secolo dei Lumi l'antica *Ars rhetorica* subì un processo di ridimensionamento tale da mutarne radicalmente statuto e funzioni (France 1972, Sermain 1999, France 1999). Contestualmente, in tutte le forme della scrittura e del discorso, veniva a tramontare anche l'impiego in forma strutturale della massima d'autorità cavata dalle raccolte organizzate dei *lieux communs* (Goyet 1996, Moss 1996).

Si ritiene comunemente che prima della «crise de conscience» il rétoire non considerasse che in modo marginale e residuo la possibilità di sostanziare il proprio discorso con il distillato di un personale processo soggettivo di riflessione critica, autonomo e creativo, «originale». Egli lo nutriva piuttosto con una ben ordinata concatenazione di massime preformate, efficaci perché largamente condivise: *loci communes* dati «universellement» per incontestabili e per autentici, «comuni» a vasto pubblico, destinatario finale dell'*elocutio*. Si trattava di formule capaci di ritrasmettere un sistema di principi condivisi, ma selezionati a monte a rigor di canone politico e religioso. Scintille di saggezza raccolte attraverso assidue pratiche di lettura intensiva dei «bons livres», oppure già pronte, contenute cioè in uno specifico genere di compendio a stampa, e di lì rilanciate in tutte le possibili forme dell'*elocuzione* e della scrittura (Goyet 1997).

Da almeno un paio di secoli, nella pedagogia dei collegi questa tecnica costituiva l'asse portante di un laborioso processo di dettatura e di tra-

scrizione, della assimilazione passiva di un repertorio di idee morali non contestabili, investite d'autorità. Nel corso del Settecento la pedagogia dell'imitazione cede progressivamente il campo ad un nuovo, più soggettivo e diversamente «creativo» modo di concepire la scrittura e l'orazione.²⁶ Col finire del secolo, sia nella pratica che nel sentire comune, topica e antiche regole dell'*inventio* risultano ormai annichilite per effetto della supervalutazione del «génie» e di altri concetti nuovi in letteratura, come «ispirazione», «originalité» (Sermain 1999, p. 939, Mortier 1982). La lenta dissoluzione dell'*âge de l'éloquence* lascia libero il campo a nuove forme di scrittura e a un'idea di autorialità completamente rinnovata in senso creativo, aprendo alla nascita della nostra modernità letteraria.

La piena età dei Lumi accompagna perciò l'affermazione di un nuovo ideale di eloquenza, scarsamente compatibile con gli obblighi definiti dalla topica o con gli antichi principi dell'*Ars rhetorica*.²⁷ Nell'*Encyclopédie* tanto Voltaire che d'Alembert insisteranno nel richiamare l'origine di una «éloquence sublime» che «n'appartient qu'à la liberté» alle antiche democrazie della Grecia e alla Roma repubblicana (*Encycl.*, vol. 5, p. 529).²⁸ Nella voce *Élocution*, d'Alembert afferma che in quanto espressione del *génie*, il «talent de la parole» non poteva essere il risultato di un esercizio assiduo, subito passivamente, ma che era un dono di natura, inseparabile dalla creatività e da un soggettivo «enthousiasme» (*Encycl.*, vol. 5, p. 526).²⁹ Nella voce *Collège*, egli oppone alle servili imitazioni della retorica il pensiero

26 Secondo l'abate Edme Mallet, a metà Settecento la dettatura dei *lieux communs* è ormai «reléguée dans quelques collèges de province où le bon goût n'a pas encore pénétré; celui qui regne dans l'Université de Paris l'en a banni, et les plus célèbres professeurs de rhétorique, ou rejettent entièrement les lieux communs, ou n'en parlent que pour ne pas laisser ignorer à leurs disciples ce qu'on en doit penser, et pour leur en interdire l'usage, ou du moins le modérer» (Mallet 1753b, vol. 2, p. 178).

27 Già a partire da inizio secolo la topica viene degradata a semplice «méthode», utile soprattutto per «réndre feconds les esprits les plus sterils» (Lamy 1712, p. 372). Il padre Lamy la giudica pericolosa specie per coloro «qui n'ont qu'un petit savoir, parce qu'ils se contentent de ces preuves qui se trouvent facilement» e perché «apprend à discourir sans jugement des choses qu'on ne sait point», fatto che riteneva «indigne d'un homme raisonnable» (pp. 377-378).

28 «L'éloquence sublime n'appartient qu'à la liberté; c'est qu'elle consiste à dire des vérités hardies, à étaler des raisons et des peintures fortes. Souvent un maître n'aime pas la vérité, craint les raisons, et aime mieux un compliment délicat que de grands traits» (così nell'articolo *Éloquence*, autore Voltaire, adattamento redazionale di Diderot). «La grande éloquence», infatti «n'a guere pû en France être connue au barreau, parce qu'elle ne conduit pas aux honneurs comme dans Athènes, dans Rome, et comme aujourd'hui dans Londres, et n'a point pour objet de grands intérêts publics» (*Encycl.*, vol. 5, pp. 529-530); cfr. anche *Élocution* (d'Alembert, *Encycl.*, vol. 5, p. 520).

29 In uno scritto successivo d'Alembert svilupperà il nesso tra *eloquenza*, *entusiasmo* e *verità*, affinando la sua critica alla falsa idea di eloquenza che veniva imposta «dans nos collèges [...] en apprenant aux jeunes gens à noyer une pensée commune dans un déluge de périodes insipides» (cfr. d'Alembert 1759, vol. 2, pp. 317-321 e 350).

critico e emancipato della *philosophie*: si spinge al punto di chiedere di invertire la tradizionale progressione dei corsi di studio, affermando ch'era indispensabile che prima di scrivere i giovani imparassero per lo meno a pensare (*Encycl.*, vol. 3, p. 637).

Vi era un chiaro disegno dietro queste reiterate provocazioni: una linea e una coerenza estrema nel modo d'impostare gli argomenti. Nel grande dizionario, alla voce *Eclectisme* – un lungo articolo che è anche uno dei manifesti-chiave della rivoluzione culturale illuminista – Diderot definisce come «philosophe» chiunque, «foulant aux piés le préjugé, la tradition, l'ancienneté, le consentement universel, l'autorité, en un mot tout ce qui subjuge la foule des esprits, ose penser de lui-même, remonter aux principes généraux les plus clairs, les examiner, les discuter, n'admettre rien que sur le témoignage de son expérience et de sa raison» (*Encycl.*, vol. 5, p. 270, corsivi nostri).

Nel corso di questa disputa tutto il partito enciclopedista apparve agli occhi degli avversari come un fronte monolitico, dotato di una strategia comune, allineato alle posizioni di Diderot e d'Alembert. Rivelatrici sono in proposito le opinioni di un *savant* moderato come l'abate Edme-François Mallet, collaboratore della prim'ora e autore di oltre di un migliaio di voci, soprattutto di letteratura e di teologia.³⁰ In un suo manuale di retorica dove pure si limita a riprodurre tutte le definizioni tradizionali, Mallet contestava apertamente la pratica della topica, sostenendo che per scrivere non servivano altro che «la raison et l'expérience» e che niente era «si fécond que le génie de l'homme» (Mallet 1753b, vol. 2, pp. 180-182).³¹

La dura rimessa in discussione dei procedimenti che presiedevano all'*inventio* retorica, la loro riproiezione all'interno di una contesa filosofica che investiva temi cruciali per la cultura illuministica come quello delle facoltà dell'uomo, dei limiti imposti per via autoritaria all'uso critico della ragione, inducono ad escludere che l'oggetto del contendere di quella disputa fosse da restringere al chiuso orticello dell'estetica e del *goût*. Si consideri tra l'altro come nessuna tra le grandi *querelles* scatenate dalla *coterie* enciclopedista nel corso degli anni Cinquanta del Settecento fosse stata combattuta per un disinteressato «amor dell'arte». Dalla *querelle des bouffons* del 1752, fino all'ultimo dei *Salons* di Diderot, si trattò sempre

30 Del paradosso costituito dalla partecipazione di Mallet all'*Encyclopédie* e dell'ipotesi che l'abate non fosse altro che uno «Cheval de Troye» al servizio del vescovo di Mirepoix discutono Rex 1976 e Kafker 1991; su di lui cfr. inoltre Kafker 1988, s.v.

31 «La rhétorique est un art qui a ses règles particulières, mais il n'est pas vrai qu'elles consistent principalement dans la *topique*; et quand elles y seroient comprises, il seroit encore faux que l'on y dût recourir nécessairement, si le génie peut d'ailleurs y suppléer [...]. Est-il besoin [...] d'aller consulter *servilement* chaque lieu commun dans la classe où l'a rangé le caprice des rhéteurs, comme s'il y étoit placé des mains de la nature, et qu'on ne pût le faire parler qu'en interrogeant cet *oracle prétendu*?» (Mallet 1753b, vol. 2, pp. 175-176, corsivi nostri).

di interventi intesi ad incidere direttamente sulla politica culturale della monarchia, sul regime di censura, sul gusto 'deviato' dei *grands* e della corte, sul monopolio nel sistema delle arti esercitato dal re attraverso le accademie. Forme di lotta politica combattute attraverso la critica delle poetiche e dei canoni in quelle discipline d'espressione che l'albero dei saperi dell'*Encyclopédie* assegnava al governo della «Imagination» (Darnton 2009). Prima la musica (1752-1753), poi il teatro (1757-1758), la letteratura d'intrattenimento (1762), infine le belle arti (1759-1781): tutte le volte Diderot non mancò di parteciparvi da protagonista, piazzandosi sempre in prima linea e a favore di fuoco.

Quanto al caso che stiamo trattando, l'offensiva contro la tecnica del *lieu commun* ricade di diritto nell'area della critica illuminista all'impiego del principio d'autorità nelle arti d'espressione, e non è che l'ennesimo episodio di una guerra culturale permanente, coordinata dall'interno di quell'enorme cantiere della ridefinizione dei saperi che fu la redazione del grande dizionario. Non si spiegherebbe altrimenti perché un *savant* poco incline alla polemica letteraria come il famoso abate Jean-Baptiste Crevier, un'autorità nei campi della storia profana e delle «belles-lettres», giungesse a collegare direttamente insorgere della «barbarie philosophique», declino dell'*Ars rhetorica* e affievolimento del sentimento di subordinazione in ogni ambito della vita civile e religiosa della monarchia. Allievo prediletto del celebre Rollin e per tutta una vita professore di eloquenza, nella sua *Rhétorique française*, uscita postuma nel 1767, Crevier difendeva a spada tratta l'impiego sistematico del principio di autorità nei luoghi oratori, le «maximes reçues dans la société, les paroles mémorables des sages et des grands hommes, les textes des auteurs, les exemples». Dietro questa fedeltà alla tecnica del *lieu commun* siede una convinzione che in fin dei conti ben poco ha a che fare con la ragion poetica e con la difesa del *goût*. L'idea che «le grand nombre des hommes est de ceux qui ont besoin d'être gouvernés et conduits par la main» (Crevier 1767, vol. 1, pp. 79-81).³²

4. Mettendosi a scrivere di teatro, Diderot sapeva bene che si sarebbe occupato dell'arte «d'immaginazione» dove grazie alla *sentence* le antiche regole dell'*Ars rhetorica* e della topica si erano conservate più a lungo, e più intatte che altrove. Posta all'incrocio tra le due grandi tradizioni dell'eloquenza ecclesiastica e giudiziaria, ancora a metà Settecento l'arte

³² I *loci communes*, proseguiva, «font impression et prennent du crédit sur ceux qui ne se piquent d'une orgueilleuse et méprisante philosophie: et heureusement cette maladie n'a pas encore gagné la grand partie du genre humain». Crevier denuncia il decadimento morale dovuto all'abbandono dei grandi modelli del secolo di Luigi XIV, individuandone la causa nel dilagare della «licence» filosofica («nous secouames le joug salutaire d'une autorité qui régloit et affermissoit nous-memes, et nous voulumes voir par nos yeux la raison de tout»); dalla poesia il flagello era poi giunto a investire «ce qu'il y a de plus sacré dans la société civile et religieuse» (Crevier 1767, vol. 1, pp. xi-xiii).

della declamazione scenica viene tenuta come uno dei luoghi privilegiati di esercizio dell'*elocutio* (Schérer 1962, pp. 285-364, Fumaroli 1996). Nel sentire comune, autori come Corneille e Racine vengono ancora considerati più come «deux célèbres Orateurs» che come uomini di teatro (Mallet 1753a, vol. 1, p. xiv); nei collegi, dove i classici greci e latini vengono ormai letti quasi dappertutto in traduzione, e dove l'insegnamento della retorica s'identifica sempre più con un'istruzione stilistica al gusto letterario, gli esempi commentati in classe vengono ricavati in maggioranza dal glorioso repertorio teatrale del *grand siècle* (Moustalon 1786, vol. 1, pp. 36-45).³³ Specie rispetto al pulpito e alla toga, la scena di declamazione vanta un pubblico vasto, socialmente variegato, in costante crescita (Lagrave 1972). Ed è appunto la dimensione pubblica ad accreditare l'arte drammatica come l'ultimo ponte sospeso tra un'antica tradizione oratoria e le consuetudini mondane d'un pubblico vivo, partecipe e pagante.

In regime monarchico la mancanza di un'adeguata informazione politica e di una pubblica istruzione ai principi del governo, ma soprattutto l'assenza di un'arena aperta alla libera discussione, vengono ad essere compensate attraverso la finzione della tragedia. È essenzialmente lì che i letterati sono autorizzati a confrontarsi con gli antichi modelli dell'eloquenza politica, ed è appunto in quella sede che la *sentence* continua ad essere il luogo di trasmissione di un particolare genere di precettistica morale. Almeno in linea di principio, nelle monarchie moderne vige il principio degli *arcana imperii* e «le conseil des princes est un sanctuaire où il n'appartient pas à un simple particulier de pénétrer» (Mallet 1753a, vol. 1, pp. 130-131).³⁴ Attraverso la massima in rima, il pubblico della Comédie française accede a una forma controllata di istruzione permanente alla subordinazione civica. Non è un caso che il grande normatore teatrale di metà Seicento, François d'Aubignac, chiamasse proprio «Instructions» o «Discours didactiques» le *sentences* teatrali, né che le definisse come «propositions generales qui renferment des veritez communes» e che,

33 Non sorprende constatare che dal Parnaso retorico francese prerivoluzionario del manuale di Moustalon fossero esclusi tutti i *philosophes* eccetto il Voltaire delle tragedie, né che gli autori del secolo di Luigi XIV vi facessero la parte del leone: «Corneille, Racine, Crébillon, Voltaire pour la tragédie; Malherbe, [Jean-Baptiste] Rousseau pour l'ode; Molière, Regnard, Destouches, Piron pour la comédie; Quinault pour l'opéra; Boileau pour presque tous les genres, par les préceptes qu'il en donne dans son *Art poétique*; La Fontaine pour la fable; Mme Deshoulières, pour l'idylle; Chaulieu, Chapelle, Bernard, Saint-Lambert, Gresset et le cardinal de Bernis pour le genre gracieux et les pièces fugitives [...]. Bossuet, Fléchier, Bourdaloue, Massilon sont regardés comme d'excellents modèles de l'éloquence de la chaire. Fénelon dans son roman poétique du *Télémaque* n'a point d'égal. *Les Voyages de Cyrus* par M. Ramsay peuvent marcher après lui» (Moustalon 1786, vol. 1, p. 46).

34 «Les matières qu'on y traite, les délibérations qu'on y agite, sont des mystères que la prudence ne permet pas aux ministres qui en sont dépositaires, de dévoiler aux yeux du public».

anche se estranee all'intrigo scenico, hanno lo scopo di rammentare alla platea le «*regles de la vie publique*». Aubignac considera in senso stretto «Instructions morales, tous les discours qui contiendront *des maximes de religion, de politique, d'œconomique*, et de toute la vie humaine» e quei precetti che «conviennent à tous les discours qui portent quelque *dogme*, et qui ressentent la *pédagogie*» (d'Aubignac 1715, pp. 288-289, corsivi nostri).

Anche per assolvere a questo compito la scrittura teatrale rimase ancorata strettamente all'antica prassi dell'*inventio* retorica. La selezione di *maximes* adatte a mettere in moto nelle menti degli spettatori articolati processi di riconoscimento e di adesione aveva conosciuto l'apogeo nell'età di Corneille, rivelandosi fin da subito congeniale a quello specifico tipo di funzione, divenendo ben presto il nucleo portante di una pubblica catena di trasmissione dei principi morali «autorizzati», controllati a monte dal potere monarchico attraverso la censura, prontamente riconosciuti a valle dallo spettatore. Una canale di istruzione efficace, costituito da «*allusions fréquentes*», che – spiega l'abate Crevier – le persone istruite «*démele- roint et reconnoitront avec plaisirs*» e che tutti gli altri apprezzeranno per il loro «*mérite du fond*» (Crevier 1767, vol. 1, p. 84).

La *sentence* piace immensamente al pubblico storico: è reclamata e attesa dalla platea; gli autori teatrali ne discutono capziosamente casi d'impiego e forme di inserimento.³⁵ Nella sua caustica intemerata contro le battute di Constance, Palissot faceva proprio riferimento a quel tipo di meccanismo, richiamandosi a quelle auree, venerate regole. L'aver rilevato il sottofondo contestatario che accompagnò il faticoso passaggio tra l'età dell'eloquenza a quella delle «belle lettere» ci consente perciò di ricollocare nello specifico contesto del momento anche le piccate osservazioni critiche di Palissot, di cogliere le vere ragioni della sua reazione al carattere «abusivo» della batteria di false *sentences* snocciolate da Constance nel quarto atto del *Fils naturel*. Da allievo dei gesuiti e da ragazzo prodigio della scrittura teatrale, Palissot era cresciuto coltivando una specifica forma di trasmissione del principio d'autorità; una prassi che tra l'altro era ancora ben lontana dall'aver imboccato la strada del declino. Lungo tutto il corso del Settecento la presenza della massima è ancora saldamente attestata nell'orizzonte di attese del pubblico dei teatri (Riccoboni 1728, p. 310),³⁶ e neppure Voltaire – che, lo ricordiamo, fu anche il più celebrato autore tragico dell'Europa del tempo – se la sentì mai di fare a meno di quella risorsa. Formatosi anch'egli alla luce del canone del *grand siècle*,

35 Cfr. ad es. Corneille 1987, vol. 3, p. 120-121, nonché d'Aubignac 1715; Declercq 1986; Goyet 1996, pp. 605-609; più in generale Schérer 1962, pp. 316-319.

36 Secondo Riccoboni gli autori vi «*sont encouragés par les applaudissemens*», dato che «*une belle maxime surprend toujours des spectateurs. On a vû même quelquefois reussir une tragédie par le seul brillant des maximes*». L'interesse del pubblico è attestato anche da numerose raccolte a stampa di *sentences* teatrali, ad es. Roland 1762.

mai il Patriarca di Ferney avrebbe osato forzare le caratteristiche formali consacrate del genere scenico di declamazione (Tocchini 2013).³⁷ Dunque lo strappo definitivo era consegnato alla generazione successiva dei *philosophes*; nell'ambito della *coterie* enciclopedista, alla «dilettantesca» iniziativa di Diderot.

5. Una condanna senza appello del principio del *lieu commun* venne fulminata già nel 1751, in un articolo del primo volume dell'*Encyclopédie*, con la sottovoce *Autorité dans les discours et dans les écrits*.³⁸ Priva di firma e attribuita precocemente a Édme Toussaint, anche se Diderot non dovesse esserne il materiale estensore, è abbastanza probabile che ne fosse stato almeno l'ispiratore. Infatti lo scritto compare in coda a un altro contributo certamente suo, la voce *Autorité politique*. Questa si apriva con una dichiarazione a dir poco bellicosa: «aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres» (*Encycl.*, vol. 1, p. 898; cfr. Proust 1962, pp. 350-359). Nella voce a seguire, lo stesso principio viene esteso alle poetiche, alla poesia, al teatro, alle belle lettere, prendendo a modello il modo in cui veniva praticato nel campo delle scienze e della saggistica filosofica: solo «les lumieres et la sincérité», vi si sostiene, costituivano «la vraie mesure de l'autorité dans le discours». L'autorità insomma poteva avere senso, forza e legittimità unicamente nella teologia (il dogma) e nella storia (il documento), mentre altrove era del tutto inutile e fuori luogo. «À quoi bon ces fréquentes citations» di fronte a cose evidenti in sé, che traevano autorità dalla ragione e dai sensi? Riferimento non dichiarato di questo discorso era ovviamente la topica di Aristotele (*Encycl.*, vol. 1, p. 900).³⁹ Le *auctoritates*, proseguiva, i grandi nomi dell'antichità, servivano giusto a ingannare gli ignoranti e tutti coloro che erano manifestamente incapaci di pensare con la propria testa, e che solo per questo ricorrevano al triste espediente di farsi essi stessi «magasin inépuisables de citations»:

ceux qui se conduisent dans leurs études par l'autorité seule - conclu-
deva l'articolo -, ressemblent assez à des aveugles qui marchent sous la
conduite d'autrui. [...] Je me représente ces esprits qui ne veulent rien

37 Fin dalla sua prima tragedia Voltaire aveva avviato un complesso gioco di manipolazione in senso «philosophe» della massima d'autorità, senza mai rinnegarne però né principio di base né funzione. Clément giudica infatti «insupportable» la «pédanterie philosophique» dei «lieux communs» delle tragedie di Voltaire (Clément 1774, p. 233).

38 «Autorité» viene trasformato infatti in «*citation*, passage tiré d'un auteur estimé pour donner plus de croyance à ce que l'on dit» nella sintesi dell'articolo proposta in Sabatier de Castres 1770, vol. 1, pp. 100-102.

39 «Qu'importe que d'autres ayent pensé de même, ou autrement que nous, pourvû que nous pensions juste, selon les regles du bon sens, et conformément à la vérité? Il est assez indifférent que votre opinion soit celle d'Aristote, pourvû qu'elle soit selon les lois du syllogisme».

devoir à leurs propres réflexions, et qui se guident sans cesse d'après les idées des autres, comme des enfans dont les jambes ne s'affermissent point, ou des malades qui ne sortent point de l'état de convalescence, et ne feront jamais un pas sans un bras étranger. (*Encycl.*, vol. 1, pp. 900-901)

Dunque, ciò che valeva per tutte le discipline della conoscenza doveva valere anche per le forme dell'espressione scenica. L'articolo non rimase sepolto nelle migliaia di pagine dell'opera. Discusso da alcune gazzette, riprodotto in altri dizionari, risulta chiaro ad esempio come alcuni importanti passaggi della *Rhétorique française* non siano altro che una parafrasi in polemica confutazione dei principi presenti nella voce – anche se poi il Crevier si guardò bene dal denunciare con precisione bibliografica l'origine di tanto sdegno (Crevier 1767, vol. 1, pp. xi-xiii e 84-85).⁴⁰

Pochi anni ancora, e nella pratica viva del teatro l'eliminazione dei «lieux oratoires» diviene un principio condiviso dai rari cultori del *drame* filosofico in prosa. La figura più rappresentativa di questo nuovo genere di drammaturgo «politicizzato» rimane senz'altro quella di Louis-Sébastien Mercier.

Mercier considera le idee di Diderot sul teatro come le più «justes, neuves, fécondes, philosophiques»; le uniche davvero degne di essere applicate integralmente alla scena (Mercier 1773, pp. 100n e 280, corsivo nostro). Ed egli le riprenderà tutte, prima nel *Du théâtre* (1773) e poi nel *De la littérature et des littérateurs* (1778), chiosandole fino quasi a consunzione; alcuni spunti li radicalizzerà ulteriormente, muovendosi sul solco tracciato dal Rousseau del *Discours sur les sciences et les arts*. La sua copiosa rielaborazione delle due «anti-poetiche» di Diderot torna infatti utilissima per comprendere premesse e sviluppi della battaglia combattuta attorno alla *sentence*. Autore teatrale e elzevirista di successo, schierato da sempre coi *philosophes*, Mercier è soprattutto per noi un lettore «storico» che ebbe contatti diretti con Diderot. Nelle sue opere polemiche egli si mostra capace di mettere insieme lembi separati del ragionamento del *philosophe* attorno al rapporto tra canone teatrale, norma poetica e dispotismo, riconducendolo ad uno sviluppo di esplicitazione estrema. La prosa didascalica e anche un po' prolissa di Mercier ha il merito di restituire in un modo chiaro, lineare – molto più di quanto non si riesca ad ottenere da Diderot stesso e anche da Rousseau – tracce eloquenti delle implicazioni politiche che correvano sotto la superficie della *querelle* sul *drame*. D'altra parte le due anti-poetiche di Mercier furono pubblicate alla macchia e prive del nome dell'autore, e questo aiuta a fare la differenza anche per noi. La sua versione rappresenta il perfetto rovescio speculare di quella dei difensori del canone *louis-quatorzien*.

40 Cfr. anche Sabatier de Castres 1770, vol. 1, pp. 100-102; Calvel 1771, vol. 2, pp. 76-79; de Félice 1778, vol. I, pp. 701-703; JE, t. 4, 1779, pp. 76-81; quanto alla circostanza grave, ossia al fatto che gli enciclopedisti «se donnent eux-mêmes pour maîtres et decident de leur propre autorité sur toutes les matières», si veda Chaumeix 1753, pp. 4 e 22-24.

Come prevedibile, anche Mercier predica l'abbandono di una tecnica del *lieu commun* che a suo dire aveva ridotto la tragedia a «une espèce de mosaïque», indecifrabile a tutti coloro che non fossero stati dei cultori delle autorità classiche. Per lui anche autori tenuti come sommi, come Racine, si erano saputi illustrare unicamente «à l'aide d'Euripide, de Tacite, ou de l'Écriture Sainte». I grandi nomi erano infatti «des grands raisons pour les petits génies», un comodo alibi per tutti coloro che si ritenevano dispensati dal compito di pensare con la propria testa. Alla lunga la pigrizia mentale dei poeti, la *routine*, la loro triste familiarità coi quaderni dei luoghi comuni avevano prodotto effetti catastrofici. Gli autori non inventavano più; rifuggivano il pensiero creativo, critico e indipendente, restavano schiavi delle parole degli altri. Per Mercier tutti i seguaci del canone, i nemici giurati del *drame*, sono «hommes qui ne pensent que par habitude»; gli accademici del re e «la multitude innombrable des commentateurs d'Aristote» è il gregge «le plus invinciblement imbécille» che mai avesse «profané la foi des beaux-arts» (Mercier 1778, p. 25).

Erano passati vent'anni, e sotto quel tono provocatorio, insultante rivive intatta la voce *Autorité dans les discours et dans les écrits* dell'*Encyclopédie*.⁴¹ Di nuovo, rispetto a quella, abbiamo invece una limpida e diffusa enunciazione della tesi che vedeva il canone teatrale del *gran siècle* e il dispotismo assolutista uniti in una sorta di simbiotica compenetrazione. Mercier ne accusa i cultori di venerare le autorità poetiche come si adora il dogma rivelato. Con i loro infiniti distinguo, andando avanti per sottigliezze, eruditi, accademici e normatori della stessa rima dell'«insupportable abbé d'Aubignac» dissezionavano «les ouvrages du génie comme on analyse en Sorbonne des propositions théologiques» (Mercier 1773, pp. 168, 271).⁴²

Da esponente di punta della *bohème* letteraria parigina, Mercier sapeva bene quel che diceva. Nella Francia di secondo Settecento la monarchia assoluta demandava ancora alle accademie il controllo di una asfissiante disciplina della *politesse* e dell'*elegance*: uno stretto regime di *bienséances* letterarie che senza un'avvertibile soluzione di continuità si saldava a un severo regime di controllo sulla stampa, sugli spettacoli, su ogni forma di

41 «Les grands noms ne sont bons qu'à éblouir le peuple, à tromper les petits esprits, et à fournir du babil aux demi-savans. [...] Ceux à qui il manque assez d'étendue dans l'esprit pour penser eux-mêmes, se contentent des *pensées d'autrui* et comptent les suffrages. Les demi-savans qui ne sauroient se taire, et qui prennent le silence et la modestie pour des symptômes d'ignorance ou d'imbécillité, se font des magasins inépuisables de citations» (*Encycl.*, vol. 1, p. 900) «Quand il ont cité quelques grand nom, ils ont tout dit, car ils n'ont point d'autre point d'appui, et ne marchent qu'étayés par l'autorité d'un mort» (Mercier 1773, pp. 308-309).

42 «Les adversaires du nouveau genre ne citent que des noms d'auteurs dont ils font à leur gré des législateurs [...]; ils croient nous épouvanter avec ces grands noms, comme ces théologiens qui, au lieu de raisonner, citent les pères de l'Église».

espressione artistica e letteraria. Ed è guardando a questo tipo di realtà che nel *Du théâtre* egli tratteggerà una breve storia filosofica e sociale della letteratura sotto regime dispotico, partendo proprio dal tema dello scandaloso asservimento degli intellettuali.

In quel processo di affinamento delle regole e dei precetti, gravissima era stata infatti la connivenza dei *savants*, così come lo era ancora la sorda resistenza degli accademici della Corona di fronte alla cogente necessità di una loro radicale rimessa in discussione. La gabbia di ferro della norma teatrale era stata forgiata nel momento di apogeo del dispotismo assolutista, all'ombra delle accademie governate da Colbert per conto di Luigi XIV: Mercier si diceva certo che quella vasta opera di normazione non fosse altro che un effetto tra i tanti delle politiche di assoggettamento dei popoli perseguite dal despota. Imponendo dall'alto leggi di eleganza, di misura e di grazia del tutto sconosciute prima, il tiranno aveva inteso imbrigliare la spontanea vitalità d'un intero «peuple». Nel teatro comico la riduzione dell'uomo comune a un *tipo* e poi a una maschera rappresentava una forma di degradazione derisoria imposta per via autoritaria. Mercier si associa qui a Rousseau nel dichiarare la netta incompatibilità tra l'idea illuministica di virtù ed un simile tipo di arte, incaricata di restituire un'immagine tanto degradante della natura dell'uomo (Mercier 1773, pp. 207-208n e 86-94).⁴³

Giungendo infine alla *sentence*, Mercier ne denuncia il carattere di eterna veicolatrice del tacitismo politico e dello stoicismo di marca confessionale. Nel teatro tragico, scrive, la massima d'autorità insultava alla «*misère de la multitude*», insegnava «à detester la condition humaine» veicolando princìpi abbietti, come l'idea

que le sceptre absout la main la plus coupable; qu'un crime en morale ne l'est plus en politique; que les droits d'une couronne ne peuvent se peser au poids de l'équité; que la bonne foi et la droiture renversent les empires; que l'autorité ne peut avoir son entier effet que par la pleine liberté du crime. (Mercier 1773, pp. 284, 37)

La ribellione di Mercier contro la falsità delle poetiche accreditate muove senz'altro dall'appello roussoviano alla sincerità e alla «verità». Incoraggiato da una *philosophie* che aveva trionfato indagando dal vero «l'homme, la Nature et ses vrais rapports», gli era chiaro che per rifondare il teatro sarebbe stato inutile, fuorviante consultare i *savants* delle regie accademie, sepolcrali custodi della regola dell'antico regime teatrale,

43 Nel *Bourgeois gentilhomme*, scrive ancora Mercier, Molière aveva umiliato «l'ordre sans contredit le plus respectable de l'Etat, ou pour mieux dire l'ordre qui fait l'Etat». Fortissimo appare in queste pagine l'eco della *Lettre à M. d'Alembert* sugli spettacoli, ma anche di altre opere di Rousseau, dal *Discours sur les sciences et les arts* fino all'*Émile*.

quanto piuttosto rivolgersi al vasto libro del mondo, guardando alla natura dell'uomo così com'essa era, a quella vasta e inesplorata terra incognita rappresentata dalle passioni umane.

6. Dunque, la liberazione dall'antico regime teatrale doveva necessariamente passare attraverso un lavacro di passioni autentiche, impetuose. E questo genere di sacrificio non poteva essere officiato che dagli scrittori.

Nei suoi scritti sul teatro Diderot pone con forza il problema della «soggettività» dell'autore, un tema cruciale in un'arte dove da sempre tutte le cose importanti venivano enunciate ancora pomposamente, in forma impersonale, proprio attraverso le massime. Testimone Rousseau, nella prassi corrente della scena francese il discorso in prima persona è «presque aussi scrupuleusement banni que des écrits de Port-Royal, et les passions humaines aussi modestes que l'humilité Chrétienne, n'y parlent jamais que par *on*». In teatro, insiste Rousseau, «presque tout s'énonce en maximes générales» (*Nouvelle Héloïse*, *RÆC*, vol. 2, p. 253). Secondo Diderot per scrivere un dramma era indispensabile, invece, parlare in prima persona, senza nascondersi dietro i pensieri altrui; essere poi persone per bene, dotate di un'eccellente immaginazione – facoltà che distingueva l'uomo nella sua qualità di essere pensante (*De la poésie dramatique*, *DÆC*, vol. 7, pp. 333, 389)⁴⁴ – e mostrare le proprie idee; esprimerle con quella foga direttamente correlata al *génie*, all'estro, alla creatività personale. Attraverso una serrata dialettica tra *goût* e *génie*, Diderot aveva già operato un decisivo spostamento dei rapporti di forza – dunque di autorità – a favore del secondo; la messa in ombra e la sostanziale svalutazione del paradigma del *gusto*, condizionato dalla «connaissance d'une multitude de règles ou établies où supposées» e risultato «de l'étude et du temps», e perciò seriale generatore di un tipo di bellezza che era convenzionale («*beautés qui ne sont que de convention*»; cfr. anche la v. *Génie*, *Encycl.*, vol. 7, pp. 582-584).⁴⁵ Si tratta di un'epocale sovvertimento delle gerarchie del bello, tale da ridefinire radicalmente il ruolo stesso della tradizione classica, tanto nelle lettere che nelle belle arti. Diderot esortava infatti a non considerare l'antico come una prigione, come un modello rigido da imitare passivamente, ma come la preziosa reliquia di una primigenia barbarie creativa, esempio di ciò ch'era stata l'impregiudicata immaginazione originaria (cfr. Sez nec 1957, Marchal 1999, pp. 119-184).

Negare autorità a quel dedalo di norme che era stato elevato a sistema al

44 «L'imagination, voilà la qualité sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme»; si vedano anche le *Pensées sur l'interprétation de la nature*, *DÆC* vol. 1, 127-129.

45 A ruota, anche Mercier considerava il *goût* come «la production de la foiblesse» (Mercier 1773, p. 283n): «l'homme de *goût* proprement dit», dichiara, «est inhabile à bien juger l'ouvrage de l'homme de *génie*» (Mercier 1778, p. 56n).

culmine dell'età del dispotismo assolutista significava di fatto prosciugare la fonte alla quale da sempre i fautori della conservazione letteraria e sociale si erano abbeverati. Equivaleva a spuntare le armi nelle mani stesse dei custodi della norma, privarli dei loro pretestuosi argomenti. Grande fu a quel punto lo spaesamento, e inevitabile che la disputa accesasi attorno al *Fils naturel* giungesse ad un punto morto. Perciò, fu proprio l'assenza di un comune terreno di confronto a trasformare la contesa in un dialogo tra sordi. Fréron censurò Diderot per non aver mantenuto quel che mai questi si era sognato di promettere, ossia «donner des règles» e discutere di «loix de la poétique» (AL, t. 4, 1759, pp. 301-304). Diderot si guardò bene dal rispondere all'intemerata di Fréron, né volle mai replicare alle critiche di Palissot; e pure quest'ultimo – dei due critici il più colto, ma anche il più perspicace – non ebbe altra via che quella di attaccare a testa bassa e a celata abbassata ma, appunto, alla cieca. Lo fece utilizzando il lessico che aveva a disposizione, definendo «maximes» quelle che come abbiamo visto non erano già più delle *sentences*, almeno a rigor di norma, dato che quei lembi di libero discorso filosofico non erano mai passati per i protocolli della topica.

Spazzata via la gabbia della misura prosodica e della rima, preclusa la possibilità di evidenziare i *concetti* attraverso il canonico espediente del distico rimato in chiusa di battuta, con buona pace di Palissot quelli inanellati da Diderot non erano che singoli frammenti di un libero e al limite anche rapsodico, discorso filosofico.⁴⁶ Nuclei di pensiero «originale» e soggettivo, sciolti da ogni possibile rinvio ad una «autorité», liberamente associati tra loro nel fluire logico di un'altrettanto libera, divertente, complessa, articolata a piacere, talvolta anche caotica e confusa prosa «philosophique».

A questo punto per il *Fils naturel* non aveva più senso parlare di regola, di misura, di tradizione, anche perché elemento caratterizzante di quella scrittura era il più reciso, deliberato, programmatico rifiuto delle tradizionali tecniche della composizione. Descrivendo lo stile di Diderot, Grimm ne individuava il pregio nella «force et la fougue de son imagination». Per lui il suo amico era «l'homme le moins capable de prévoir ce qu'il va faire ou ce qu'il va dire; mais, quoiqu'il dise, il crée et il surprend toujours» (CL, vol. 5, p. 395). Bella ed efficace immagine dello scrittore-demiurgo, posseduto dal proprio *génie* e dalla morale dell'onestà, sciolto da qualsiasi complesso di imitazione. Bell'apologo anche del nuovo protagonismo d'artista: la celebrazione del genio emancipato contempla sempre una certa dose d'egotismo, d'altra parte necessaria al soggetto creativo per potersi davvero dire sciolto dai lacci della tradizione.

È proprio questo uno degli aspetti che più irritarono i cultori delle *bienséances* letterarie. Nella sua stroncatura del *Dorval et moi*, Fréron

46 Di una insensata «rapsodie» parla infatti Collé a proposito del *Fils naturel* (Collé 1868, vol. II, p. 75). Sulla «tyrannie de la rime» come espressione del «despotisme littéraire» cfr. ancora Mercier 1773, pp. 295, 298, 305.

sosterrà ch'era stata proprio «cette passion prête à devenir fureur» a portarlo fuori strada, facendogli partorire tante «idées sans ordre et sans suite» (AL, t. 4, 1759, pp. 301-304).⁴⁷ Un altro custode della tradizione, l'abate Nicolas-Charles Trublet, si disse sdegnato del fatto che più che negli altri scritti di Diderot, nelle contro-poetiche sul teatro dominasse quel «ton audacieux et *egoïste* qu'on lui a tant reproché» (RCL, vol. 5, p. 295). È noto come Voltaire considerasse proprio l'abate Trublet niente più che un frenetico compilatore, del tutto privo di talento, incapace di produrre un'idea che fosse davvero sua.⁴⁸ L'accademico non riusciva proprio a comprendere la ragione di quel continuo mettersi in primo piano, di tutto quel parlare in modo assertivo, sempre in prima persona, né mai sarebbe arrivato a comprenderla. Parlare in prima persona significava per Diderot assumersi la responsabilità di quel che stava dicendo; condizione necessaria ad una eloquenza *philosophique* che per funzionare davvero non poteva adattarsi a riciclare passivamente i pontificali altrui, né riconoscersi in vincoli diversi da quelli dell'esperienza personale, del ragionamento individuale, dell'onestà di cuore e di pensiero.

7. Ecco spiegato, allora, il misterioso nesso tra *pièce* teatrale e grande dizionario. Nel *Fils naturel* il messaggio passava attraverso quel nuovo tipo di scrittura, promossa e difesa dall'*Encyclopédie*: dall'abitudine a pensare prima di scrivere. Una scrittura disordinata, sovrabbondante; confusa, eppure piena come un uovo di *philosophie* e di politica, con la quale Diderot non esitò a sperimentare nuovi e più arditi tentativi di sostituzione di autorità.

Un ultimo esempio. Tra i molti passaggi messi in ridicolo da Palissot, lanciato anch'esso lì come in un lampo nel libero e fluviale argomentare di Constance, possiamo trovare anche questo:

l'histoire de la vie est si peu connue, celle de la mort est si obscure, et l'apparence du mal dans l'univers est si claire. (*Fils naturel*, DCEC, vol. 7, p. 67 e Palissot 1757, pp. 54-55)

Ora, il critico non lascia capire se fosse stato capace o meno di cogliere in queste precise parole un rimando - d'altra parte assai trasparente - al

47 «Mais croyez-vous, Monsieur, qu'un philosophe doive s'abandonner à ce délire vrai ou factice d'une imagination exaltée? Emporté par cette ivresse de Bacchante, est-il en état de donner sur les arts des règles qui demandent tant de sang froid, d'examen, de combinaison, de justesse et de profondeur? Est-ce ainsi que le judicieux Aristote parvint à connoître les loix de la poétique?»

48 Lettera di Trublet a Samuel Formey, 17 novembre 1758. Il giudizio di Voltaire su Trublet è nella celebre satira *Le pauvre diable*: «Au peu d'esprit que le bonhomme avait | *L'esprit d'autrui* par supplément servait. | *En entassait adage sur adage*; | Il compilait, compilait, compilait» (Voltaire 1758, p. 13).

recentissimo e già celeberrimo *Poème sur le désastre de Lisbonne* di Voltaire, autore che peraltro Palissot venerava.⁴⁹

Sappiamo che Diderot ricevette il *Poème* direttamente da Voltaire per il tramite del sodale di sempre del Patriarca, Nicolas Thieriot, nel giugno 1756: dunque poco prima d'iniziare la stesura del suo dramma (cfr. *VCB*, D6879).⁵⁰ In tutta evidenza Diderot aveva deciso di ricavargli una nicchia in uno dei passaggi più intensi del *Fils naturel*, attuando una chiara strategia di rilancio e di consolidamento del messaggio ultimo di un'opera filosofica di stretta attualità e che buona parte del pubblico già aveva potuto avere per le mani. Pubblicato a Ginevra nell'aprile di quell'anno, in breve il poema aveva conosciuto non meno di una ventina di edizioni, tutte clandestine. Diderot, insomma, aveva preso un'opera filosofica proibita dalla censura, fatta oggetto di estenuanti ricerche e di sequestri di polizia, e l'aveva trasformata in un'*auctoritas*, mettendo di fatto Voltaire nella stessa posizione riservata in genere a Valerio Massimo, a Plutarco, a Seneca e ai Padri della Chiesa.

Di fronte a un procedimento simile, un custode delle regole come l'abate Crevier avrebbe trasecolato. L'autore della *Rhétorique françoise* è tassativo nel censurare il reimpiego nella fase dell'*inventio* di quella «moltitude d'ouvrages extravagantes et impies» che a suo dire avevano ammorbato il secolo:

un orateur sage – scrive – ne doit jamais employer les textes d'aucune de ces productions scandaleuses, d'où le raisonnement bannit la raison, en même-temps qu'il outrage la religion. Citer de tels écrivains pour s'en autoriser, ce seroit se rendre suspect de complicité, ou au moins d'indifférence sur leur vicieuse façon de penser. (Crevier 1767, vol. 1, p. 86)

Ovviamente non si trattò di un caso isolato,⁵¹ ma nello specifico del *Fils naturel* Diderot stava reimpiegando proprio l'antico canale di trasmissione degli avversari, lo spazio d'inciso un tempo destinato alla *sentence*,

49 Per le lodi di Palissot al teatro ed alla poetica di Voltaire cfr. Palissot 1757, pp. 24, 38, 43, 60, nonché Palissot 1788, vol. 3, pp. 506-512. Si direbbe che Palissot non avesse colto il nesso col *Poème*, o che almeno avesse finto d'ignorarlo; chiosa in nota che Constance «n'achève pas la phrase par l'impossibilité de sortir de ce pompeux galimathias» (Palissot 1757, p. 55).

50 Lettera di Voltaire a Nicolas-Claude Thieriot, 4 giugno 1756.

51 Stessa fonte, identico procedimento a distanza di vent'anni nel *conte moral* di François de La Harpe *La camaldule*. Nel racconto l'autore condannava la barbarie della regola monastica maschile, parafrasando il celebre poema di Voltaire sul terremoto in questa forma: «mais peut-on jeter les yeux sur cette épouvantable cahos de tous les maux et de tous les crimes et croire que c'est de là l'ouvrage d'un être parfait?»; netto, poco oltre, un evidente richiamo alla *Lettre sur les aveugles* di Diderot (citiamo il testo della *Camaldule* di La Harpe da Suard 2010, p. 717, ma cfr. La Harpe 1820, vol. 5, p. 172).

e lo stava usando per riciclare messaggi radicalmente nuovi: rilanciava attraverso il teatro il pensiero filosofico clandestino ed eterodosso.

Che vi fosse stata l'ennesima occupazione dei territori riservati alla *sentence* lo dice ancora la confusione di Pallisot, che definisce anche questo inciso come una «maxime». E però, era forse possibile definire come tale quel passaggio? Nella forma era così denso e fuori dalle regole che se qualcuno avesse desiderato, com'era consuetudine, estrapolarlo dalla *pièce* per appuntarlo sul proprio personale «cahiers des lieux communs» si sarebbe trovato in difficoltà. Salvo una sua segmentazione in tre massime distinte, come rubricarlo? sotto *Vie*, forse, o sotto *Mort?*; oppure come *Mal*? Oltre alla forma c'erano i problemi legati alla provenienza e soprattutto ai contenuti. La provenienza: un'opera filosofica recentissima, che secondo le migliori intenzioni di Diderot era uno dei prodotti più luminosi dell'«esprit du siècle» (*Dorval et moi*, *DŒC*, vol. 7, p. 128). Il contenuto: uno scritto che afferma la patente inefficacia di qualsiasi grande sistema metafisico posto a giustificazione o anche solo a interpretazione dell'origine del Male. In ultimo, la funzione: confortare l'incolpevole Dorval nella sua tragedia personale; convincerlo che su di lui non gravava alcuna maledizione del Cielo, ma unicamente il pregiudizio dei preti e di altri uomini fanatici quanto loro; pregiudizio che si fondava su un'eclissi della ragione, distorsione ultima di un sogno metafisico,⁵² di uno dei tanti «misteri» dell'esistenza che in alcun caso nessuno di costoro sarebbero stati in condizione di conoscere, e perciò di spiegare agli altri, di farne un'autorità: una *legge*.

Dunque, dando qui per escluso il rispetto delle regole della *sentence*, era possibile intendere come tale quel breve passaggio, che oltre a rilanciare una morale che non aveva niente di antico né di «universalmente» accettato propugnava concetti che erano in piena contraddizione con l'ortodossia e con la tradizione? Sembra proprio di no: il meccanismo di trasmissione del principio d'autorità dispensato attraverso la massima si stava avviando al tramonto ed era destinato a incepparsi per sempre (cfr. Goyet 1997, Saint-Gérard 1997).

Nella proposta di Diderot, censurata da retori, critici e letterati come Fréron, Palissot, Collé, gli abati Crevier e Trublet e molti altri ancora, spiegata nell'*Encyclopédie*, recuperata e difesa da drammaturghi militanti come il Mercier, erano i *philosophes* stessi a offrirsì come forgiatori di asseriti che si candidavano a divenire «universalmente lodevoli e autentici». Erano loro i fondatori di una nuova morale naturale, i propagatori consapevoli di verità dichiarate questa volta e in partenza come provvisorie, aperte alla revisione dei posteri. *Auctoritates* aperte alle ragioni dello spirito critico e del dubbio.

52 Definito come un «monstre [...] produit dans les temps de ténèbres, où sa fureur et les illusions arrosaient de sang cette terre», capace di «avancer au plus grand des crimes en invoquant le secours du ciel... en tenant la loi de son Dieu d'une main et de l'autre un poignard, un poignard, [de] préparer aux peuples de longs regrets» (*Le Fils naturel*, *DŒC*, vol. 7, 68).

Abbreviazioni

AL = «L'Année littéraire» (1754-1776).

BI = «Bibliothèque impartiale» (1750-1758).

CL = Grimm, Friedrich Melchior; Diderot, Denis; Raynal, Guillaume-Thomas; Meister, Jakob Heinrich, et al. (1878), *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. 16 voll. Notices, notes etc. par Maurice Tourneux. Paris: Garnier.

DCR = Diderot, Denis (1955-1968). *Correspondance*. 16 voll. Récueillie, établie et annotée par Georges Roth et Jean Varloot. Paris: Editions de Minuit.

DŒC = Diderot, Denis (1875-1877). *Œuvres complètes*. 20 voll. Revues sur les éditions originales par Jean Assézat. Paris: Garnier.

Encycl. = *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 17 voll. Paris: Briasson; David; Le Breton; Durand et al., 1751-1766.

JE = «Journal Encyclopédique» (1756-1794).

JLSA = «Journal de littérature, des sciences et des arts» (1779-1783).

MD = «Mercure Danois» (1753-1760).

RCL = Rousseau, Jean-Jacques (1965-1998). *Correspondance complète*. 52 voll. Édition critique établie et annotée par Ralph A. Leigh. Genève: Institut et Musée Voltaire.

RŒC = Rousseau, Jean-Jacques (1959-1995). *Œuvres Complètes*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard.

VCB = Voltaire (1968-1977). *Correspondence and related documents*. 51 voll. Edited by Theodore Besterman. Oxford: The Voltaire Foundation.

Bibliografia

Anon. (1774). *Lettre sur le drame, à M.P**. Amsterdam: s.n.

Balcou, Jean (1973). «Un épisode de la guerre entre Diderot et Fréron: l'affaire du "Fils naturel" en 1757». *Annales de Bretagne*, 80 (3-4), pp. 499-506.

Calvel, Étienne (1771). *Encyclopédie littéraire ou Dictionnaire raisonné d'éloquence et de poésie*. 2 voll. Paris: Herissant.

Charavay, Étienne (1875). *Diderot et Fréron: Documents sur les rivalités littéraires au XVIIIe siècle*. Paris: Lemerre.

Chaumeix, Abraham-Joseph (1753). *Préjugés légitimes contre l'Encyclopédie*. Paris: Herissant.

Chouillet, Anne-Marie (1982). «Dossier du "Fils naturel" et du "Père de famille"». *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, 208, pp. 73-166.

- Clément, Jean-Marie-Bernard (1774). *Cinquième lettre à M. Voltaire où l'on examine ses Commentaires sur Corneille*. La Haye; Paris: Moutard.
- Clément, Jean-Marie-Bernard (1785). *Essais de critiques sur la littérature ancienne et moderne*. 2 voll. Paris: Moutard.
- Collé, Charles (1868). *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*. 3 voll. Introduction et notes par Honoré Bonhomme. Paris: Didot.
- Corneille, Pierre (1987). *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*. In: Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*. Édition de Georges Couton. 3 voll. Paris: Gallimard.
- Crevier, Jean-Baptiste-Louis (1767). *Rhétorique françoise*. 2 voll. Paris: Saillant et Dessaint.
- d'Alembert, Jean Le Rond (1759). *Réflexions sur l'élocution oratoire et sur le style en général*. In: d'Alembert, Jean Le Rond, *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, 2 voll. Amsterdam: Chatelain.
- d'Aubignac, François Hédelin [1657] (1715). *La pratique du théâtre*. Amsterdam: Bernard.
- Dainville, François de (1968). «L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au dix-septième siècle». *XVIIe siècle*, 80-81, pp. 19-43.
- Darnton, Robert (2009). «Philosophers Trim the Tree of Knowledge: The Epistemological Strategy of the Encyclopédie». In: Darnton, Robert, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. 3a ed. New York: Basic Book, pp. 306-328.
- De Félice, Fortunato Bartolomeo (1778). *Code de l'humanité ou La législation universelle*. 13 voll. Yverdon: De Felice.
- Declercq, Gilles (1986). «Port-Royal et la littérature: Le lieu commun dans les tragédies de Racine: topique, poétique et mémoire à l'âge classique». *XVIIe siècle*, 150, pp. 43-60.
- Diaz, Furio (1973). *Filosofia e politica nel Settecento francese*. 2a ed. Torino: Einaudi.
- Ferrone, Vincenzo (2014). *Storia dei diritti dell'uomo: L'illuminismo e la costruzione del linguaggio politico dei moderni*. Roma; Bari: Laterza.
- France, Peter (1972). *Rhetoric and Truth in France: Descartes to Diderot*. Oxford: Clarendon Press.
- France, Peter (1999). «Lumières, politesse et énergie (1750-1776)». In: Fumaroli, Marc (a cura di), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 945-999.
- Freud, Hilde H. (1967). «Palissot and "Les Philosophes"». *Diderot Studies*, 9, pp. 7-243.
- Fumaroli, Marc (1996). *Héros et orateurs: Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. Genève: Droz.
- Gaiffe, Félix (1910). *Le drame en France au XVIIIe siècle*. Paris: Colin.

- Goggi, Gianluigi (2013). *De l'Encyclopédie à l'éloquence républicaine: Etude sur Diderot et autour de Diderot*. Paris: Champion.
- Goyet, Francis (1996). *Le sublime du «lieu commun»: L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Paris: Champion.
- Goyet, Francis (1997). «Aux origines du sens actuel de "lieu commun"». *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, 49, pp. 59-74.
- Guenot, Hervé (1986). «Palissot de Montenoy: un "ennemi" de Diderot et des philosophes». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1, pp. 59-63.
- Hazard, Paul (1935). *La crise de la conscience européenne*. Paris: Boivin.
- Kafker, Frank A. (1988). *The Encyclopedists as Individuals: A Biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopédie*. Oxford: The Voltaire Foundation.
- Kafker, Frank A. (1991). «Notice». *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 11, pp. 182-183.
- La Harpe, Jean-François de (1820). *Œuvres*. Accompagnées d'une notice sur sa vie et sur ses ouvrages [par Pierre Tiffon Saint-Surin]. 16 voll. Paris: Verdrière.
- Lagrange, Henri (1972). *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris: Klincksieck.
- Lamy, Bernard (1712). *La rhétorique ou l'art de bien parler*. 5a ed. Amsterdam: veuve Marret.
- Lottin, Alain (1970). «Naissances illégitimes et filles-mères à Lille au XVIIIe siècle». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 4-6, pp. 278-322.
- Mallet, Edme-François (1753a). *Essai sur les bienséances oratoires*. Paris: Prault.
- Mallet, Edme-François (1753b). *Principes pour la lecture des orateurs*. 2 voll. Paris: Durand et Pissot.
- Marchal, France (1999). *La Culture de Diderot*. Paris: Champion.
- Mercier, Louis-Sébastien (1773). *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*. Amsterdam: van Harreveld.
- Mercier, Louis-Sébastien (1778). *De la littérature et des littérateurs. Suivi d'un nouvel examen de la tragédie française*. Yverdon: s.n.
- Morillot, Léon (1865). *De la condition des enfants nés hors mariage. Thèse pour le doctorat, Faculté de Droit de Paris*. Paris: Donnaud.
- Mortier, Roland (1982). *L'originalité: Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Droz.
- Moss, Ann (1996). *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Moustalon (1786). *Lycée de la jeunesse ou Les études réparées*. 2 voll. Paris: Servière.
- Palissot de Montenoy, Charles (1757). «Lettre seconde: Le Fils naturel». *Petites lettres sur des grands philosophes*. Paris: s.n.

- Palissot de Montenoy, Charles (1788). *Œuvres*. 5 voll. Paris: Imprimerie de Monsieur [le duc d'Orléans].
- Perol, Lucette (1991). «Didier Diderot lecteur de Denis: ses Réflexions sur le "Fils naturel"». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 11, pp. 33-47.
- Plongeron, Bernard (1973). *Théologie et politique au siècle des Lumières: 1770-1820*. Genève: Droz.
- Proust, Jacques (1962). *Diderot et l'Encyclopédie*. Paris: Colin.
- Rex, Walter E. (1976). «"Arche de Noe" and Other Religious Articles by Abbé Mallet in Encyclopédie». *Eighteenth Century Studies*, 9 (3), pp. 333-352.
- Riccoboni, Louis dit Lélío (1728). *Dissertation sur la tragédie moderne*. In: Riccoboni, Louis, *Histoire du théâtre italien depuis la decadence de la comédie latine*. S.l. [Paris]: s.n. [Lormel].
- Roland, D. (1762). *Esprit des tragédies*. 3 voll. Paris: Brocas et Humblot.
- Rollin, Charles (1736). *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres*. 4 voll. Paris: veuve Estienne.
- Sabatier de Castres, Antoine (1770). *Dictionnaire de littérature*. 3 voll. Paris: Vincent.
- Saint-Gérard, Jacques-Philippe (1997). «Lieux communs, style, historicité: le cas du XIXe siècle». *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 49, pp. 129-127.
- Schéer, Jacques (1962). *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet.
- Sermain, Jean-Paul (1999). «Le code du bon goût (1725-1750)». In: Fumarioli, Marc (éd.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 878-943.
- Seznec, Jean (1957). *Essais sur Diderot et l'antiquité*. Oxford: Clarendon.
- Sorel, Charles (1664). *Des Livres qui traitent les mœurs*. In: Sorel, Charles, *La Bibliothèque Française, ou la choix et l'examen des Livres François qui traitent de l'Eloquence, de la Philosophie, de la Devotion, et de la Conduite des Mœurs*. Paris: Compagnie des Libraires du Palais.
- Strugnell, Anthony (1973). *Diderot's Politics: A Study of the Evolution of Diderot's Political Thought after the Encyclopédie*. La Haye: Nijhoff.
- Suard, Jean-Baptiste (2010). *Correspondance littéraire avec le Margrave de Bayreuth (1773-1775)*. Édition établie par É. Francalanza. Paris: Champion.
- Tocchini, Gerardo (2013). «L'"Œdipe" del giovane Voltaire alla prova della scena pubblica: Canone politico, strategie e autocensura nel teatro tragico della prima età dei Lumi». *Rivista Storica Italiana*, 125 (3), pp. 681-763.
- Venturi, Franco (1988). *Giovinchezza di Diderot*. Palermo: Sellerio.
- Voltaire (1758). *Le pauvre diable*. Paris: s.n.
- Wilson, Arthur M. (1971). *Diderot, gli anni decisivi* [trad. it.]. Milano: Feltrinelli.

