

Aesthetica Preprint

*Il teatro, la festa e la rivoluzione
Su Rousseau e gli enciclopedisti*

di Elio Franzini



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint

65

Agosto 2002

Centro Internazionale Studi di Estetica
Edizione fuori commercio distribuita in abbonamento gratuito

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica 40%, 1999, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Elio Franzini

*Il teatro, la festa e la rivoluzione
Su Rousseau e gli enciclopedisti*

Indice

Elogio del 9 Termidoro	7
Rousseau, la festa e la Rivoluzione	15
La divisione del potere e del pensare: il teatro della politica	29
Il gusto e i barbari	39
La polemica sugli spettacoli: Rousseau e Diderot	53
Rousseau e gli enciclopedisti: barbari e selvaggi	75
Il teatro dell' <i>Encyclopédie</i>	91

Elogio del 9 Termidoro

È probabilmente un autentico errore quello che gli storici della filosofia rimproverano ai loro colleghi “teoreti”, voler cioè ricavare conclusioni attualizzanti da dispute passate. D'altra parte, forse, il Settecento è l'eccezione che rende sopportabile questo potenziale errore metodologico, in quanto è l'epoca che rappresenta, mette sulla scena, la nostra stessa modernità: le vicende di questi pensatori sono quelle che stiamo vivendo, quelle di un'opera lenta e faticosa di, per così dire, “secolarizzazione” della metafisica, che tuttavia continua a parlare, e non potrebbe essere altrimenti, ed è bene sia così, il linguaggio della metafisica. Nel Settecento si inventano le “metafore” – e quella di “gusto” ne è un emblema – in cui il senso comune si avvicina al sapere “alto”, in cui il vedere della teoria e quello dell'occhio cercano un'accettabile mediazione.

Troppo spesso, infatti, con la generica espressione “illuminismo” si è banalizzata una vicenda culturale complessa e articolata, che ha visto svolgersi al proprio interno temi filosofici – estetici, etici, politici, gnoseologici – non riducibili a formule univoche. È un'assoluta ovvietà sostenere che il Settecento non abbia nulla in comune con le sue mitologie: non è stato il secolo della ragione, bensì, se si vuole, quello in cui si è sentita l'esigenza di porre “lumi”, di “illuminare” una rete pregiudiziale per cogliere le “cose stesse”, per interpretare il mondo attraverso modalità di visione capaci di sottrarsi ad alcuni vincoli extratematici, come, per esempio, quelli imposti dalle religioni rivelate, dalle ideologie politiche, dalle scolastiche filosofiche. Di conseguenza, il Settecento mira piuttosto, se si intende generalizzare, a teorizzare una “visione diretta” del mondo, ed è da qui che deriva il “naturalismo”, a volte con impronte vitalistiche, che è uno dei minimi denominatori comuni all'intera epoca: “presentare” il mondo, le cose – e la natura come termine che riassume il lato oggettivo e quello soggettivo della nostra realtà circostante da disvelare – presentarle “così come esse sono”, richiede la capacità di costruire, in sostituzione di quelli precedenti, ritenuti pregiudiziali, e dunque fallibili e fallimentari, nuovi “sistemi rappresentazionali”. Sistemi elaborati da una capacità razionale in grado di afferrare le “ragioni” intrinseche alle cose, che vengono

così illuminate e sottoposte a uno sguardo consapevole, che ridisegna il nostro rapporto conoscitivo con la natura.

“Presentazione” e “rappresentazione” sono quindi due termini essenziali per il Settecento, che per offrire la realtà nel suo senso immediato costruisce, come dimostra l'*Encyclopédie*, una rete rappresentativa, in cui la ragione elabora una serie di giudizi finalizzati a rendere inutile ogni mediazione. Indubbiamente, in questo senso, come si vedrà, il teatro diviene un'eccezionale metafora filosofica, ampiamente utilizzata e “sfruttata”: è la vita stessa che si offre con tutte le sue “autentiche” dinamiche sentimentali, che sono il segno evidente non solo della natura, ma della sua stessa “presenza” in noi; e che, tuttavia, per offrirsi, ha bisogno di una scena, di un testo, di una rappresentazione organica, regolata, strutturata. Il teatro è, di conseguenza, luogo di scontro per determinare il senso filosofico del periodo, il rapporto gnoseologico con la natura, la ragione, il sentimento.

È per tale motivo che una polemica teatrale è il pretesto per la prima grande “resa dei conti” interna all'epoca dei Lumi, che ne dimostra la varietà, la fragilità, i paradossi, ma anche la ricchezza e densità problematica, la distanza da quelle vuote interpretazioni ideologiche che ne hanno dato pensatori che, come Adorno o Gadamer, hanno avuto un certo rilievo nella filosofia del Novecento (e che, forse, in queste voci illuminate vedevano un pericolo concreto per la denuncia degli abusi ideologici del pensiero) ¹.

Ma, al di là di queste posizioni, che probabilmente ha senso approfondire solo se si vuole studiare il pensiero dei loro autori, e che risultano inutili e dannose per comprendere le varie articolazioni della filosofia settecentesca, avere identificato nel rapporto natura-ragione-rappresentazione (in primo luogo nella sua metaforizzazione teatrale), uno, anche se non certo il solo, nodo problematico del pensiero dei Lumi, apre questioni filosoficamente più serie, proprio perché mostra “divisioni” del pensiero settecentesco conduce, come già si accennava, dalle vicende storiche verso la loro interpretazione, che, in virtù della valenza “fondativa” di tale pensiero, ha una dimensione sempre aperta all'attualità. Per evitare il pericolo ideologico che si cela, si dichiara dunque in modo esplicito che la vicenda che ci si prepara a descrivere, traendone varie conseguenze teoriche, ha un significato “modellistico” di assoluta rilevanza. Ma tale significato non è una costruzione a posteriori, un'elucubrazione ermeneutica, bensì un'evidenza già chiara agli stessi protagonisti dell'epoca, forse uno dei più profondi, e densi di conseguenze, episodi dell'intera vicenda “illuminista”, in cui il tema filosofico della “rappresentazione della natura” diviene problema etico, sociale, politico e religioso.

La generazione dei philosophes non è unitaria, e ha al suo interno varie fasi, che nella loro totalità complessa non si potranno certo inte-

gralmente ricostruire in queste pagine. Ma si pone chiaramente il presupposto della disputa: è ormai lontana la *querelle* tra antichi e moderni, Cartesio è filosofo che appartiene alla tradizione e le sue polemiche nei confronti di tipologie educative di stampo gesuitico sono retaggio del passato. Al contrario, l'età di Luigi XIV è divenuta un mito, che Voltaire si affrettava non solo a perpetuare ma che trasforma, sin dagli anni trenta, in un patrimonio dei *philosophes* stessi. *Philosophes* che non sono esponenti di sette segrete e perseguitate, ma che si pongono in dialettica paritaria con i loro oppositori e più potenti avversari: sono uomini di mondo e di gusto, che intendono esplicitamente presentarsi come "classe dirigente" e che, di conseguenza, hanno spesso, pur con travagli e certo non senza feroci nemici, come testimonia Voltaire, d'Alembert, Montesquieu, un ruolo pubblico riconosciuto e onorato, che gioca con una censura senza dubbio pericolosa e minacciosa, ma capace anche di manifestare, senza curarsi della contraddizione, e con molteplici giochi di ruolo, una tolleranza ignota agli autentici totalitarismi di ogni epoca.

In questo progressivo sorgere di un nuovo ceto di "reggitori", vi sono d'altra parte eccezioni, momenti simbolici che non toccano da vicino le dinamiche del potere e dei suoi riti (così ben conosciute e praticate da Voltaire), ma che finiscono comunque per coinvolgere coloro che se ne pongono ai margini, comprendendo tutti i limiti di queste rappresentazioni e assumendo rispetto a esse un atteggiamento di ironico distacco critico. Una di queste eccezioni fu la breve incarcerazione a Vincennes di Diderot, unico forse tra i "grandi" a conoscere il carcere per le proprie idee (l'arresto fu infatti causato dalla *Lettera sui ciechi* e dal rifiuto di ripudiarla) ². Diderot fu toccato da questo evento non tanto per la sua crudeltà (il regime carcerario era tollerante e aperto ai contatti con l'esterno), quanto perché costituiva la dimostrazione che chi "giudicava" i sistemi rappresentazionali, i meccanismi fondamentali della conoscenza, rischiava una reazione del tutto extra-rappresentazionale ed extra-teorica: l'*Encyclopédie* fu la "risposta" di Diderot ai suoi carcerieri, la consapevolezza della necessità di una rifondazione generale del sapere, da non affidare a isolati e sensibili geni, ma a un nuovo "sistema", che diffondesse la consapevolezza al di fuori di quella cerchia di uomini che per la prima volta l'aveva raggiunta. L'*Encyclopédie* è allora, in primo luogo, un atto *politico* o, meglio, la dimostrazione che la filosofia, nel momento in cui diviene rappresentazione del mondo e dei modi per conoscerlo, non può non assumere un significato politico. Da qui, da tale consapevolezza, deriva direttamente un secondo episodio simbolico, che è poi il tema principale di questo scritto, ovvero, come si è detto, la prima esplicita "spaccatura" nel partito dei "filosofi", che mette subito in crisi quel nuovo sistema rappresentazionale che i *philosophes* stavano costruendo attra-

verso il lavoro enciclopedico. Questo percorso ha assunto profonda rilevanza simbolica e modellistica anche perché, sulle sue basi, si sono andate delineando differenti visioni “politiche” della conoscenza, che hanno poi variamente inciso nel corso della storia francese settecentesca, sino al culmine rivoluzionario.

Nelle pagine che seguiranno si vuole dunque perseguire un duplice scopo. La disputa sugli spettacoli, che ha il suo avvio nel 1758, dimostra infatti, in primo luogo, che il partito dei Lumi, grazie alla polemica stessa, si spezza in (almeno) tre fazioni. Oltre a Rousseau, che di questa *querelle* è il principale protagonista, e che volontariamente si pone ai margini dei *philosophes*, vi è l'ossatura “accademica” e “mondana” dei Lumi, impersonata da d'Alembert e Voltaire: tolleranti, mediatori, spesso ironici, di sicura fede deista, non comprendono la “differenza” del ginevrino e tendono ad allontanarlo, trasformandolo in traditore o in folle. Ma, riuniti tutti dall'*Encyclopédie*, cui insieme collaborano (d'Alembert ne è anche fondatore e condirettore), non riescono sino in fondo a cogliere il significato innovatore e non contingente dell'impresa (o se, come d'Alembert, lo intuiscono, finiscono per temerlo); uno solo tra essi, colui che rappresenta la terza posizione del partito enciclopedico, cioè Denis Diderot, l'altro condirettore, cerca di cogliere implicitamente il senso delle critiche di Rousseau, offrendo loro una risposta filosofica, che è poi la conclusione stessa dell'*Encyclopédie*, lo “spirito delle leggi” che, sulla scia di Montesquieu, essa intende instaurare.

Portando alla luce queste divisioni, la polemica sugli spettacoli apre un dibattito filosofico che diverrà – ed è il secondo orizzonte che si intende illustrare in queste pagine – dibattito estetico-politico e prassi rivoluzionaria. La disputa filosofica conduce sul senso gnoseologico della “rappresentazione” – maschera perversa per Rousseau, statica forma naturalistica per Voltaire, dinamica genesi di senso per Diderot – cioè sul rapporto tra conoscenza mediata e immediata e, quindi, sulla relazione tra natura e vita, tra passione e ragione. “Teatro” è il nome che, nella *Lettera sugli Spettacoli*, Rousseau attribuisce ai due sensi – quello di Voltaire e quello di Diderot – assunti dalla finzione mascherante della rappresentazione, cui contrappone, quale modello spettacolare e conoscitivo, la festa.

È grazie a quest'ultimo tema, la festa, che la questione travalica i suoi limiti storici, conducendo sino alla Rivoluzione francese, dove questo dibattito assume un valore di eccezionale esemplificazione storica e teorica. L'anima di Rousseau vive infatti negli eventi festivi che durante la Rivoluzione preludono al Terrore, così come il tentativo “enciclopedico” di Diderot, che intende superare i limiti intrinseci alle posizioni di Rousseau, segna il valore politico e conoscitivo del 9 Termidoro.

Le relazioni tra i *philosophes* e la Rivoluzione francese sono note e

molto studiate: nessuno tra i grandi pensatori che diedero vita all'*Encyclopédie* visse così a lungo da poter vedere la rivoluzione. Ma tutti i rivoluzionari, di tutte le parti e fazioni, si dichiararono "figli" della generazione enciclopedista, che durante la Rivoluzione ebbe non solo pubblici onori, ma anche vere e proprie interpretazioni "pragmatiche", che si risolsero in atti divenuti patrimonio della sua storia.

Ma questo processo non è stato un percorso pacifico e astratto, privo di vittime: ha richiesto invece lotte profonde, il Terrore, mitologie drammatiche e ridicole, ha visto la barbarie divenire, da maschera filosofica per alludere simbolicamente alla natura, orrenda realtà. Ha conosciuto, infine, al termine del processo, come si diceva, anche un 9 Termidoro. Ebbene, la premessa del discorso "attuale", ma non "attualizzante", che si vuole svolgere a partire da alcuni episodi emblematici del pensiero settecentesco e delle sue rappresentazioni, vuole proprio essere, se non un elogio filosofico del 9 Termidoro, un invito a guardare con un'attenzione priva di ideologismi a uno dei suoi più rilevanti risultati, cioè la Costituzione dell'anno III, intesa come un ulteriore momento simbolico, evento, dunque, in cui lo spirito delle leggi abbatte il Terrore, e lo spirito della rappresentazione si accosta a quello della festa, in cui le acquisizioni culturali dell'epoca dei Lumi perdono progressivamente le loro mitologie, i loro ben calcolati inganni, uscendo da quella falsa antitesi che opponeva buon gusto e barbarie, spettacolo e festa per entrare invece nell'orizzonte problematico in cui la divisione dei poteri, i controlli reciproci, le mediazioni giudiziose, i diritti stabiliti diventano autentico e fondativo patrimonio di pensiero.

Un elogio del 9 Termidoro può apparire provocatorio e, per certi storiografi di venti o trenta anni addietro (o per coloro che, oggi, non si sono resi conto dello scorrere del tempo), certo lo sarebbe. I termidoriani, per lo più onesti cittadini, vennero autorevolmente definiti "corrotti" e, più in generale, i colpi di stato nei confronti di figure carismatiche come Robespierre e Saint Just non inducono alla solidarietà. Ancora si discute, peraltro, se i vari protagonisti della Rivoluzione francese fossero o meno lettori dei *philosophes*: discussione pericolosa se si vogliono porre relazioni di causa ed effetto, come se la filosofia potesse avere direttamente determinato la rivoluzione e le sue fasi, opinione che è comunque superficiale e, nella sua indimostrabilità, ingenuamente falsa. Tuttavia, se si esce dal determinismo, la discussione diviene totalmente inutile: è infatti evidente la presenza dei "lumi" non tanto nella Rivoluzione "in sé", cioè nei suoi "fatti" e "periodi", quanto nella sua "mitologia", nei suoi "spettacoli", in tutto il suo apparato "rappresentativo". Il naturalismo deistico e materialistico, le feste rivoluzionarie, il radicalismo verbale, la presenza iconografica di Voltaire, Rousseau o Montesquieu nelle dichiarazioni programmatiche dei rivoluzionari (a partire proprio dai "Diritti dell'uomo"), gli influssi

teorici della loro filosofia politica nelle Costituzioni, sono così espliciti che sarebbe folle negarli e un poco ozioso tentare di precisarne limiti e ampiezze.

È invece più interessante osservare, ai fini del nostro discorso, come i numi tutelari dei rivoluzionari – Voltaire e Rousseau – pur apparentemente assimilati, possano simbolicamente rappresentare fasi ben distinte della Rivoluzione. Voltaire è senza dubbio la presenza degli inizi, cioè di quel momento in cui la rivoluzione è tentativo di riforma “interna” dell’Antico regime: Lafayette, che è tra i suoi protagonisti, non vuole certo sopprimere il re, bensì impossessarsi del potere concreto attraverso una sorta di “democrazia monarchica”. Lafayette è infatti “uomo di gusto”, conosce le regole e le rispetta, apparendo quasi come la reincarnazione politica dell’abile movimento tra i poteri che aveva caratterizzato Voltaire. Nel suo “club”, la “Società dell’89”, ci si riunisce *come se* si fosse a una corte: e le rappresentazioni si tengono, dal 12 maggio 1790, in un ampio locale del Palais Royal (senza dimenticare che il direttore del loro giornale è l’ultimo dei *Philosophes*, cioè Condorcet).

Contro questo “apparato”, costruito da nobili, professionisti e letterati, si pone, con i suoi Giacobini, un’altra figura simbolica, cioè Robespierre. È significativo, e introduce in modo diretto al nostro tema, che siano stati proprio i giacobini a rendere sistematico il progetto di sostituire le “rappresentazioni” religiose con una serie di feste e cerimonie civiche, modellate su quelle descritte da Rousseau, e finalizzate, ancora con spirito roussoiano, a costruire una ritualità “diretta”, priva di mediazioni e artifici caratteristici di un “gusto” artefatto e mediatore. Infatti, in uno dei momenti più importanti della Rivoluzione, il luglio 1792, quando cioè si discutono il ruolo del sovrano e la riforma della costituzione, Robespierre, con parole che sembrano echeggiare Rousseau, chiede il suffragio universale proprio per eliminare “mediazioni” che ritiene inutili o dannose. E, una volta conquistato il potere, rivendica l’autorità della “piazza” rivoluzionaria contro ogni tentativo di sua “formalizzazione”: nel momento in cui essa si rese necessaria per sanzionare la Repubblica, i Giacobini proposero, alla lettera, i contenuti del *Contratto sociale* di Rousseau, cioè l’uso della democrazia diretta (il “referendum”) e il mandato imperativo (al grido “Viva l’uguaglianza e niente Re”), accanto all’osservazione di Marat (solo in apparenza in contraddizione con le precedenti richieste) che «prima di pensare a essere liberi bisogna pensare a vivere».

Le metafore potrebbero, su questi temi, moltiplicarsi. Ma se Voltaire rappresenta l’anima girondina della Rivoluzione (ricchi proprietari, colti, illuminati, gerarchici, difensori del diritto di proprietà, liberisti), Rousseau incarna quella Montagnarda (economicamente debole, senza legami diretti con l’antico regime, desiderosa di opporre al drit-

to di proprietà il diritto alla vita e all'interesse individuale quello pubblico – pronta, dunque anche a «ricorrere, se necessario, alle limitazioni della libertà e della proprietà individuale, se l'interesse superiore delle masse lo richiedeva»³). La vittoria elettorale dei Girondini accentuò le loro caratteristiche “ancien régime”: diffidenti nei confronti della piazza, continuavano non solo a ritenersi uomini di “gusto”, ma anche in tal modo si comportavano, frequentando, come i loro padri e nonni, i salotti, i teatri e tutti i luoghi in cui, conversando, si potessero “mediare” le posizioni. Dall'altra parte, il processo al re evidenziò i ragionamenti “roussoiani” dei Giacobini: nei discorsi di Saint Just e di Robespierre si insiste sulla necessità di colpire il re non in quanto persona ma come rappresentazione, simbolo, icona. La decapitazione del sovrano e, soprattutto, il giugno 1793, data del colpo di stato giacobino, segnò dunque, in modo simbolico, l'uscita di scena di Voltaire e, con lui, la definitiva scomparsa del potere del “buon gusto” dallo scenario della Rivoluzione. La costituzione “montagnarda” del 1793 fu infatti un implicito omaggio a Rousseau, che ebbe la sua consacrazione nelle feste funebri del luglio 1793 seguite all'omicidio di Marat, inizio di una simbologia naturalista che caratterizza la fase “terrorista” della Rivoluzione.

L'indubbia grandezza di Robespierre (e sarebbe sbagliato incolpare lui solo delle efferatezze del Terrore), la sua spietata lucidità politica lo rendono, anche senza facili mitologie, il “salvatore” della Rivoluzione stessa, che difese dagli straordinari pericoli interni ed esterni, in un periodo così convulso che certo poco spazio e tempo lasciava alle prese di posizione teoriche: ma il calendario rivoluzionario (che, peraltro, Robespierre cercò di ritardare) segnò l'inizio di un periodo nuovo (è fisiologico in ogni rivoluzione il momento in cui si sente l'esigenza di “far ricominciare” il tempo), in cui è senza dubbio dimenticata la tolleranza difesa da Voltaire. La pena di morte, fenomeno marginale nei primi anni della Rivoluzione, divenne sistematica, come i processi politici, in cui le colpe effettive degli accusati erano del tutto inessenziali ai fini della condanna. Infatti, negli ultimi tre mesi del 1793, l'uso della ghigliottina fu incentivato: e se Robespierre forse riteneva che il Terrore dovesse durare quanto la guerra, non così pensavano i suoi fedeli seguaci. Con parole che facilmente ricordano Rousseau, Saint Just, in un famoso discorso dell'otto Ventoso 1794, afferma che la Repubblica «non può essere sicura del suo domani se non sarà munita di istituzioni civili che purifichino i costumi dei cittadini e li rendano *naturalmente virtuosi*»⁴.

Le parole in corsivo – “naturalmente virtuosi” – non lasciano dubbi: il Terrore deve eliminare tutte quelle manifestazioni che intralciano la libertà, fossero anche i propri stessi figli. Al tempo stesso, il Terrore deve sostituire alle rappresentazioni decapitate nuove rappresen-

tazioni, nuove immagini, insistendo però, senza notare il paradosso, e seguendo in ciò, quasi alla lettera, il pensiero di Rousseau, che queste nuove immagini non sono tali – non sono “rappresentazioni”, “mediazioni” del potere – bensì sono la vita stessa: perché ogni iconoclastia teme i simboli “figurati”⁵, la loro struttura al tempo stesso rappresentazionale e allusiva. Infatti, durante il Terrore si organizzano feste “rivoluzionarie” in cui, con allegorismo platonizzante, si celebrano idee astratte divenute “vita”, cioè, appunto, la Libertà, la Patria o la Ragione. Il 25 Germinale 1794 si decise, con un atto di evidente significato politico, la traslazione dei resti di Rousseau al Pantheon (nessuno pensò, tuttavia, che né Rousseau né Voltaire avrebbero gradito l’eterno riposo nella medesima casa). E in un discorso “roussoiano” pronunciato da Robespierre il 18 Floreale, discorso in cui si istituiscono le feste della *decade* (ogni dieci giorni una festa avrebbe celebrato una virtù civile, mostrando come soltanto la Rivoluzione avesse saputo renderla “vita” e non “cerimonia”), annunciò un culto “puro e semplice” della Natura, riconosciuta come Essere Supremo.

Seguire dunque i fili che uniscono, attraverso la nozione di “festa”, Rousseau e i rivoluzionari, è forse il modo migliore per introdurre, con un esempio concreto, il problema conoscitivo che costituisce l’attualità filosofica della polemica sugli spettacoli.

¹ Non si ritiene francamente utile discutere le posizioni espresse da M. Horkheimer e T. W. Adorno nel loro *Dialettica dell’illuminismo* (1947), Einaudi, Torino 1966, e da H. G. Gadamer in *Verità e metodo* (1960), Bompiani, Milano 1983. Nel primo caso, infatti, si è di fronte a un’interpretazione ideologica, che utilizza un linguaggio del tutto estraneo al pensiero settecentesco. Il secondo caso, per la verità ben più meritevole di attenzione, utilizza il pensiero settecentesco solo per delineare la specificità della nozione di ermeneutica nei confronti del termine “interpretazione”.

² Sul breve soggiorno di Diderot in carcere, a seguito della sua *Lettera sui ciechi*, che si rifiutò di ritrattare, si veda la biografia, pubblicata in due volumi e tradotta in italiana da Feltrinelli, Milano 1971, che Wilson dedica a Diderot.

³ A. Mathiez – G. Lefebvre, *La rivoluzione francese*, volume I, Einaudi, Torino 1950, p. 262.

⁴ Citato in Ivi, volume II, p. 71.

⁵ Sin dall’epoca del II Concilio di Nicea, su cui si veda L. Russo (a cura di), *Vedere l’invisibile. Nicea e lo statuto dell’immagine*, Aesthetica, Palermo 1997. Su questi temi si veda E. Franzini, *Fenomenologia dell’invisibile. Al di là dell’immagine*, Cortina, Milano 2001.

Rousseau, la festa e la Rivoluzione

Le vicende teoriche della “festa” che qui si intendono illustrare hanno nelle feste rivoluzionarie di Robespierre solo il loro ultimo capitolo, preceduto, in questo percorso unitario, da due rilevanti eventi teorici, cioè la disputa del 1752-53 sulla musica e quella di cui qui ci si occupa in particolare, cioè quella del 1758-59 relativa alla voce enciclopedica *Ginevra*.

La disputa del 1752 è quasi un antecedente, che viene tuttavia a lungo ricordato da Rousseau nelle sue *Confessioni* e che è passata alla storia come la “Querelle des Bouffons”: nel 1752 venne infatti rappresentata a Parigi (per la seconda volta, essendo la “prima” del 1746 passata inosservata) la *Serva padrona* di Pergolesi, a partire dalla quale si accende il dibattito sulla superiorità della musica italiana o della musica francese. Non si vuole qui entrare nello specifico della *querelle* (come accadeva nel Settecento, i due partiti combattevano a difesa di “generi” tra loro non molto dissimili, utilizzando la polemica per importanti, spesso decisive, chiarificazioni teoriche “interne”), ma solo sottolineare la centralità in essa di Rousseau, che prende le parti dell’opera buffa italiana, ritenuta “naturale” e “piacevole”, scrivendo la sua *Lettre sur la musique française*, che è un antecedente del saggio sull’origine delle lingue e, forse, il primo abbozzo di quel legame tra sentimento, linguaggio naturale e melodia che costituirà uno dei riferimenti teorici essenziali per le opere posteriori del ginevrino. Osserva Fubini: «la teoria sull’origine comune di musica e linguaggio è legata al mito dell’esistenza, anche se in altri tempi, di un uomo dalle capacità espressive ancora intatte, potremmo dire di un uomo non alienato, che sa ancora esprimersi globalmente, senza artificiose cesure. Da qui il rifiuto nei confronti della musica strumentale, intesa come astratto decorativismo, priva di quel linguaggio che solo può restituirle la piena espressività»¹.

Appare dunque con chiarezza come per Rousseau la questione fosse più generale, introducendo il rapporto tra natura e storia e, soprattutto, i “modi” per comunicarlo, modi che privilegiano «l’attualità pulsante del verbo-melodia, e non l’astrazione logica o delle parole formalizzate o dell’astrazione decorativa»². Rousseau insiste anche, utilizzando a te-

atro il binocolo, sulle “miserie” di tali rappresentazioni, ovvero sui “trucchi”, approssimativi, banali e mal costruiti, che venivano utilizzati nell’opera francese e che divengono quasi il paradigma della “falsità” di certo teatro e del gusto che lo guida, un gusto frivolo, mondano, capace soltanto di ricercare elementi seduttivi, privo del necessario ingegno per trovare, al di là del personaggio, il senso di quel che si dice.

Nelle *Confessioni*, ripercorrendo anni più tardi la polemica, Rousseau sostiene che nessuno, a Parigi, andasse a teatro per il “piacere dello spettacolo”, bensì soltanto per essere visto, per essere alla moda. Nelle parole di Rousseau, pur del tutto a posteriori, le due polemiche, quella relativa alla musica italiana e quella che segue la voce *Ginevra* di d’Alembert, evidentemente si fondono: le critiche all’Opera si pongono accanto a quelle a Corneille e vi è sempre la profonda convinzione che nella commedia si imiti semplicemente il gusto e la conversazione di alcuni salotti parigini, corrotti e incapaci di sentire in modo sincero. Non è il teatro “in sé” a essere al centro della critica, bensì Parigi in quanto “sistema teatrale”³; in entrambe le polemiche (e la seconda, si può aggiungere, non avrebbe dovuto stupire chi nella prima era stato neutrale o vicino a Rousseau) «l’oltranza contestatrice del filosofo investe la globalità dei linguaggi scenici contemporanei, nonché la responsabilità morale di quanti concorrono a esprimerli e di quanti ne fruiscono»⁴; forme contingenti del teatro ed essenza della teatralità vanno disgiunti e il «nesso “rappresentati-rappresentanti” non deve essere proprietà esclusiva di un “pugno di impertinenti”, ma va riorientato verso il polo della comunicazione *melodica* originaria tra uomini e stato di natura»⁵.

È evidente che, nel 1758, questa *melodia originaria* è incarnata dalla *féta*. Il nemico ha ora la nuova veste di un’artefatta “armonia”, cioè Voltaire, quel Voltaire il cui stabilirsi a Ginevra era stato per Rousseau il segno che avrebbe ritrovato nella patria, grazie a questo «arrogante, opulento, sostenuto dal credito dei grandi, di briosa facondia e già idolo delle donne e dei giovani»⁶, quegli stessi toni, arie e costumi che «mi cacciavano da Parigi». Ma, nella linea di pensiero di Rousseau, la differenza tra i sostenitori della musica francese e gli “illuminati” partigiani del buon gusto parigino è inesistente. Entrambi hanno scelto di rappresentare, attraverso forme artistiche, un mondo fatto di «salotti, di zampilli, di boschetti, di aiuole, e degli ancora più stancanti ciceroni di tutto ciò»⁷. Rifiutare queste forme rappresentative significa respingere, sul piano sia psicologico sia teorico (ma anche, ed è bene sottolinearlo, storico e retorico), una realtà fatta «di broccati, di clavicembali, di *tris*, di nodi, di stupidi motti di spirito, di insipide leziosaggini, di piccoli narratori e di grandi banchetti»⁸; ovvero di tutto ciò che, sulla scia di Luigi XIV, il Settecento aveva prodotto in società e che a Parigi era, in sintesi, il “buon gusto”.

È assolutamente evidente che Rousseau con queste parole incarna una nuova generazione di “illuminati”: ma se il suo rifiuto si traduce nella fuga a Ginevra, alla ricerca della “natura”, in altri di tale generazione, come in Diderot, si pone nella “interpretazione della natura”, ovvero nel progetto enciclopedico. Progetto che si presenta come una vera e propria “descrizione del mondo”: non soltanto raccolta di voci più o meno fortunate, più o meno polemiche, ma “lavoro”, “teatro” della realtà in tutte le sue sfaccettature, condizione di possibilità contro ogni “leziosaggine” artificiosa. Come Diderot scrive nella voce *Arte*, l'*Encyclopédie* nasce per sfatare un mito che, pur superato sul piano terminologico già nel Settecento, era ben vivo nella società del buon gusto e della conversazione parigina, ed ancor oggi vive, ovvero la separazione tra “arti liberali” e “arti meccaniche”, tra arti nobili e belle e artigianato (o industria). Quando invece, per Diderot, entrambe le forme espressive sono modalità di interpretazione della natura, che indagano i suoi strati cogliendone le differenze qualitative, senza che la descrizione delle qualità implichi rigide categorizzazioni assiologiche. Diderot, per costruire l'*Encyclopédie*, girava per le botteghe artigiane, impegnava disegnatori, incisori, tipografi: l'opera non è fatta solo di “parole”, ma anche e soprattutto di “immagini”. Ogni cosa, infatti, doveva essere “rappresentata” perché descrivere non è comprensione astratta, ma interpretazione “per” l'uomo, per la sua volontà di sapere unitaria, insieme etica ed estetica.

Rousseau tende invece a non cogliere la differenza, anche in virtù dei suoi deliri persecutori, tra salotti e lavoro enciclopedico: entrambi sono “teatro”, e non a caso, dunque, a parere di Rousseau, d'Alembert, non solo ispirato dal buon gusto di Voltaire, ma anche condirettore dell'*Encyclopédie*, scrive nelle sue pagine un elogio del teatro, finalizzando tale azione alla corruzione di Ginevra, che rifiutava di cedere a ogni finzione rappresentativa. Peraltro, riferendosi a una precedente polemica, seguita nel 1752 alla pubblicazione del primo tomo dell'*Encyclopédie*, il pensiero di Rousseau appare chiaro: «i due partiti scatenati l'uno contro l'altro con estremo furore somigliavano piuttosto a lupi arrabbiati, accaniti a sbranarsi reciprocamente, che non a cristiani e a filosofi che vogliono illuminarsi mutualmente, convincersi a ricondursi sulla via della verità»⁹. Così, mischiando motivi personali, turbe psichiche e volontà teorica, quando scrive la sua risposta a d'Alembert, Rousseau ha di mira entrambi i miti teatrali del suo tempo – il buon gusto parigino e l'*Encyclopédie* – e, anche a distanza di anni, ne va orgoglioso, non vedendo, per esempio, che l'attacco a Diderot per motivi personali, attacco peraltro ingiusto e calunnioso, non poteva limitarsi al “privato” o alla denuncia di quella “cricca d'holbachiana” che la fantasia malata di Rousseau aveva partorito.

In ogni caso, sommando molteplici motivazioni, Rousseau costruisce

un quadro molto esplicito: i *philosophes* stessi, e Voltaire in primo luogo, avevano visto in Ginevra una possibilità nuova per il pensiero sociale e politico del loro tempo. Voler introdurre in essa il teatro rivelava il loro subdolo gioco, dal momento che, se si riconosce in quella città la nuova Sparta, non è possibile adattare alla sua realtà i miti perversi di quell'Atene viziosa che è Parigi, ovvero «gli statuti specifici del mondo dello spettacolo settecentesco», cioè «il commercio delle rappresentazioni, l'abitudine a consumarle in angusti spazi chiusi e il professionismo degli attori, un repertorio non sorretto da fondamenta religiose né basato su archetipi memoriali collettivi (bensì risolto in rassegna di classici enucleati dal loro contesto d'origine, e di novità inventate a misura di costumi "corrotti")»¹⁰. Il "recupero" della dimensione teatrale dell'uomo in quanto legame originario, ovvero sentimentale e melodico, con le "scene" della natura, non può avvenire in questa oscurità rappresentativa, bensì nell'immediatezza presentativa, appunto nella festa, cioè in una teatralità che «non è né linguaggio né prospettiva drammaturgica», bensì «l'evento *ante* per eccellenza», «ciò che, con il suo verificarsi, schiude alla collettività l'esperienza d'una dimensione cronologica affatto alternativa alla misura del tempo quotidiano»¹¹.

Questa situazione selvaggia o, meglio, "barbara" è il «realizzarsi d'una presenza collettiva che non rappresenta nulla»¹²: e va sottolineata la copia di vocaboli che è il nucleo teorico della questione, cioè la *presenza* incarnata dalla festa, comunione di "pari" fondata su un "comune sentire", contrapposta alla *rappresentazione*, che è falsità, distanza tra esseri umani. Indubbiamente, nell'ideale "festivo" di Rousseau vi è, più che la festa spontanea, la polemica nei confronti dei contemporanei; vi è un progetto disegnato in modo quasi utopico, come un "destino" per un'umanità capace di liberarsi dai vincoli della rappresentazione e della "ragione" che la sostiene. Si può allora comprendere che quando Robespierre istituzionalizza le "feste rivoluzionarie" stia consapevolmente compiendo un atto di grande importanza teorica e politica insieme, in cui ribadisce che l'utopia filosofica annunciata da Rousseau nella *Lettera sugli Spettacoli* è stata realizzata dalla Rivoluzione. Du Bos aveva, da partigiano degli Antichi, riservato al "pubblico" il giudizio; Hume (e sulla sua scia Voltaire) aveva destinato al "critico", uomo di buon gusto, il compito di valutare e discernere: entrambi, dunque, avevano "scisso", separato la scena e i suoi spettatori, mentre Rousseau riunificava con un'idea di festa che si poneva "prima" della rappresentazione, risolvendosi nella pura presenza.

La presenza, l'assenza di mediazione, il superamento della scissione tra critico e pubblico, il naturalismo intuitivo e sentimentale, l'ansia di abbattere l'idolo aristocratico del buon gusto e delle sue artefatte rappresentazioni, sono gli elementi essenziali dell'idea rousoiana di festa che vengono accolti, pur con qualche variazione, dai giacobini: accolti

perché la festa indica per i rivoluzionari il superamento del teatro nella vita (perché “rappresentare” quando si può vivere? perché esercitare la catarsi scenica se la rivoluzione ha effettuato concretamente essa stessa una catarsi definitiva?); con qualche variazione, in quanto la festa si trasforma, grazie ad accorte e scenografiche “regie”, in una sorta di spettacolo teatrale, in cui è rappresentata la rivoluzione stessa con i suoi miti, servendosi del “popolo” come attore per la propria metafisica autocelebrazione. D’altra parte, malgrado il forte connotato ideologico che le feste assumono nella fase giacobina, in ciò distanziandosi dall’ingenuità vitalistica di Rousseau, se non altro perché assumono un valore “simbolico” in cui, tuttavia, la riunificazione ha aspetti allegorici o metaforici che troppo da vicino ricordano le artefatte rappresentazioni parigine, le feste rivoluzionarie mantengono il loro legame originario con le idee del ginevrino: non solo per gli aspetti esteriori (sono “en plein air”), ma in quanto incarnano un “bisogno” di spettacolo, cioè di pubblica manifestazione di sentimenti pre-razionali, che Rousseau auspicava, ritenendo il teatro ormai incapace (fors’anche il teatro diderotiano, le cui idee di partenza non sono certo antitetiche a quelle di Rousseau) di poter realizzare. La “regia” delle feste rivoluzionarie, e le finalità ideologiche che sottendono, non annullano la *vita* che è in esse, la confusione tra l’attore e lo spettatore che Rousseau riteneva essenziale per la festa: una fusione “irrappresentabile” ma presente, concreta, unificante, segno vivente della sconfitta della ragione e del giudizio di fronte alla forza e all’intensità dei sentimenti collettivi. E nella stessa lettera a d’Alembert, Rousseau non esclude infatti il valore “civile” della festa e sembra disegnare una loro differenziata organizzazione scenica. Si può allora concludere che le feste rivoluzionarie «lungi dal tradire Rousseau, si limitano a posizionare i propri statuti costitutivi sullo stesso margine di ambiguità lungo il quale il filosofo aveva condotto il suo discorso volto, da un lato, a distinguere tra *teatro e spettacolo* e, dall’altro, ad omologare *spettacolo e festa*»¹³.

Il teatro, peraltro – ed è certo un problema che meriterebbe ulteriori specifici discorsi – non scompare affatto durante la Rivoluzione, producendo nel decennio 1789-99, tra generi “classici” e altri “misti” connessi agli eventi storici, più di mille titoli¹⁴ e generando, in particolare dopo il decreto del 13 gennaio 1791, in cui viene limitata l’egemonia dei tre teatri “ufficiali” parigini, un moltiplicarsi delle compagnie teatrali, che assumono con frequenza una funzione “propagandistica”. Teatro e festa dunque convivono, anche se, come osserva Duvignaud, la «teatralizzazione della vita quotidiana», particolarmente evidente nella fase giacobina, finisce per «ghettizzare» il teatro, in quanto è la rivoluzione stessa a essere una «teatralizzazione in atto»¹⁵. Si sviluppano anche teorie teatrali, come quella di Louis Sébastien Mercier, che in

un tentativo di sintetizzare Diderot e Rousseau ipotizza «una globale riforma dei luoghi di spettacolo ch'egli vorrebbe numerosi, dislocati nei diversi quartieri della città e costruiti in modo da poter ospitare, comodamente seduto, un vasto pubblico»¹⁶. Si può quindi ipotizzare che, almeno nella fase giacobina, forse anche per l'acuirsi degli aspetti propagandistici, e per le caratteristiche contingenti ed enfatiche delle opere, sia la festa a contaminare lo spettacolo teatrale, che «assume per la prima volta nella sua storia il significato e la rilevanza di una manifestazione collettiva, estesa a tutte le classi sociali, prodotta dalla volontà popolare che in essa si esprime, esercitando con vigore e determinazione la committenza nei confronti di drammaturghi e interpreti»¹⁷.

È proprio questo ruolo centrale dello spettacolo, in tutte le sue accezioni, a far riflettere: Rousseau, e sulla sua scia i giacobini, intendono in primo luogo rendere “collettivo” l'evento spettacolare, senza tuttavia trasformarlo in un percorso privo di regole. Si apre allora un problema teorico. Se è infatti ovvio che le feste non hanno, in questa accezione, alcun connotato “carnealesco”, dal momento che, salvo casi isolati rappresentati dai sanculotti, non implicano quel “rovesciamento” descritto da Bachtin¹⁸, è anche evidente che, pur rifiutando una separazione tra scena e mondo, esse implicano un'organizzazione, che non permette confusione tra partecipazione diretta e spontaneità. Le feste rivoluzionarie, come le feste ginevrine descritte da Rousseau, come quelle spartane che ne sono il modello ideale, implicano un'accurata “regia” e un'altrettanto attenta strutturazione scenografica. Le differenze tra questi spettacoli e quelli teatrali sono del tutto chiari: in un certo senso Rousseau porta “all'aperto” la commedia “italiana”, volendo accentuare l'aspetto “melodico” dello spettacolo. Fuor di metafora: nelle feste vi è il diretto contatto con il mondo, e soprattutto la loro essenziale condizione di possibilità è che il pubblico sia l'attore (e viceversa) e, essendo l'uno l'immagine dell'altro, non vi sia una specifica immagine – per Diderot invece sempre necessaria – per connettere i due elementi, costruendo una relazione comunicativa e sentimentale. In questo senso, sulla scia di Calvino, e con vari accenti platonizzanti, vi è una evidente “iconoclastia” nell'idea di festa: non si ammette, come vogliono gli iconofili, che il simbolo passi attraverso un'immagine, o una scrittura, perché questi supporti materiali e descrittivi incidono sulla sua “purezza”. D'altra parte si coglie, nello stesso Rousseau, qualche elemento che un autentico iconoclasta mai avrebbe tollerato: infatti le feste svolgono, pur nel loro rifiuto della rappresentazione finalizzato a esaltare la purezza di un simbolo privo di mediazioni estetico-sensibili, un'indubbia funzione didattica, didascalica, pedagogica, propagandistica – cioè tutte funzioni chiaramente “rappresentazionali”.

Vi è in ciò un'aporia, che è forse l'aporia stessa dell'intero Rousseau. Aporia che ha però una sua sottile giustificazione. Rousseau, e

con lui i giacobini, negano che un'immagine, un testo, una forma rappresentazionale "divida" il rapporto diretto tra individui, che è dunque, o deve diventare, la condizione di possibilità dello spettacolo, simbolo della relazione stessa con la natura. Non si vuole quindi, in senso specifico, "rappresentare", cioè congiungere, anche simbolicamente, attraverso forme comunicative indirette, bensì cercare di esibire la condizione di possibilità stessa della rappresentazione. Non vi è elogio anarchico della presenza festosa, ma tentativo paradossale di cercare di mostrare l'irrappresentabile, ovvero le condizioni di possibilità della rappresentazione indipendentemente dalla rappresentazione stessa: la festa è un "come se" – ed è ciò che rende imperfetta la pur indubbia iconoclastia di Rousseau e dei giacobini – ma le sue immagini (immagini, comunque, non "testo", qualcosa da "vedere" e non da scrivere o da leggere)¹⁹ non rinviano a una rappresentazione, bensì *presentano* un contenuto simbolico che è *direttamente* natura, popolo, virtù, giustizia, ecc.

Rousseau delinea così "l'apriori" astratto della festa nella sua polemica nei confronti di d'Alembert e degli enciclopedisti, rifiutando di appiattare lo spettacolo sul teatro e inaugurando un "citazionismo" in cui la festa è citazione di un rapporto diretto con la natura: infatti, dal momento che dallo stato di natura l'uomo è uscito, la festa è simbolo di una "sociabilità" che lo ricostruisce, ma all'interno di un accordo contrattualistico-sentimentale; d'altra parte, essendo citazione e ricordo, e non esperienza sregolata, implica una "regia", in grado di manifestare come la festa non rappresenti "qualcosa", ma sia una pura condizione di possibilità, che esibisce la sociabilità, cioè un rapporto diretto con la natura che forse in essa è possibile recuperare. I giacobini, aderendo a questo progetto, al suo spirito presentativo, alla sua volontà di costruire, a fini naturalistici, una regia "contrattualistica" della festa, che permettesse «la contemplazione dei cittadini da parte di se stessi»²⁰, ne cercano però altre condizioni ancora, empiriche e concrete. Infatti già nel 1793 vi sono interventi istituzionali volti ad evitare che le feste, invece di evocare se stesse, si trasformino in spettacoli teatrali: «è un vero e proprio purismo festivo che perseguita ogni ripristino di visione pubblica recitante, che difende la fluidità collettiva, abbatte ogni residuo di *coulisses*, *masques*, *maquillages*, e ogni genere di macchinaria scenotecnica»²¹.

La festa è un *rito*, segno di una sacralità che l'immagine, o il verbo, in sé più non possiedono: il rito rappresenta se stesso e l'unico rinvio possibile – al trascendente – è un simbolo privo di ogni, anche potenziale, metaforizzazione, di ogni implicazione narrativa. Il rito cita infatti una verità che è ricordo: senza dubbio ricordo di un evento, che la ritualizzazione tuttavia pone all'inizio del tempo, in una dimensione storica che non si deve restaurare, bensì sempre di nuovo attua-

lizzare. Nella festa, per i rivoluzionari, «si realizza l'autentica sceneggiatura del *contrat social*» che si traduce «in un calibrato, minuzioso sistema di dosaggi, prescrizioni e disposizioni», volti a vanificare «il mito della spontaneità»²². Mito che, sin dalle sue prime manifestazioni festive, è sempre distante dalla Rivoluzione: nel luglio 1790, data in cui, nel primo anniversario della presa della Bastiglia, viene celebrata la Festa della Federazione, alla presenza del Re, vi è già una ben precisa e accorta regia. Si può anzi osservare che le differenze scenografiche e registiche marchino i diversi rapporti di forza che segnano le varie fasi rivoluzionarie. Per esempio, nella Festa della Federazione del 1792, scompaiono le analogie con le feste di corte presenti due anni prima e si evidenziano gli aspetti roussoiani, segnalando che la festa è divenuta «il luogo dove la politica si riflette come spettacolo, si organizza in atti formali che derivano da atti politici e ne intendono suscitare altri»²³, a dimostrazione che «le fluttuazioni dell'ideologia della festa illuminano le tappe della Rivoluzione»²⁴.

La regia delle feste, anche di quelle funebri, viene spesso affidata a David, che in esse pone tutto il suo ben noto pathos descrittivo, particolarmente scenografico nella festa della Repubblica del 10 agosto 1793, che è un "corteo" che tocca simbolicamente cinque luoghi parigini, ciascuno segnato da un'azione collettiva. Questi cortei, queste scene, non sono tuttavia teatrali, «non si presentano agli occhi dei partecipanti come quadri, *tableaux vivants* da osservare, momenti di un altro tempo e un altro spazio che suggeriscono memoria ed emozioni, ma s'immettono con prepotenza nella struttura stessa della festa, qualificando l'ambiente entro cui un rituale ha luogo»²⁵. Non sono immagini da contemplare perché il ricordo si sviluppi costruendo rappresentazioni simboliche – come è invece il teatro per Diderot – bensì simboli diretti, in cui il passato non è da mettere a distanza nella santificazione della storia, dal momento che è un passato immanente «che trova anima nei partecipanti, quasi simboli viventi di un viaggio storico che è avvenuto nella coscienza di tutti»²⁶. All'aspetto sacrale, simbolo dell'immanenza dell'evento, la festa rivoluzionaria unisce un forte connotato ideologico e propagandistico. Per esempio, la festa della Ragione del Brumaio 1793, fu il segno di un crescente potere dei sanculotti e della loro iconoclastia anti-cristiana: infatti, accanto ai busti di Voltaire e Rousseau, loro malgrado accostati, si intendeva effettuare una radicalizzazione politica del dibattito religioso, che esplose poi nell'intera Francia, suscitando una reazione di Robespierre, che "rispose" con la festa dell'Essere supremo, vera data di inizio del Terrore, finalizzata a reprimere gli eccessi di sanculotti ed hebertisti, sacrificandoli tutti alla vera icona rivoluzionaria, cioè la ghigliottina. Il 20 Pratile (8 giugno) 1794, sotto la regia di David, la festa dell'Essere Supremo segnò una vera e propria presa di potere, che rese possibile il Terrore:

con questa festa, Robespierre, che intervenne personalmente, citando Rousseau, nella sua preparazione ideologica, «intendeva realmente costituire nuovi miti e nuovi riti, un culto politico per il virtuoso, protagonista dei suoi discorsi»: e, da questo punto di vista, «la Festa dell'Essere supremo ha molte somiglianze con quelle naziste»²⁷.

Se le feste parigine hanno una preminente funzione politica, che segna i mutevoli rapporti di forza tra le fazioni rivoluzionarie, l'autentico trionfo dell'idea roussoiana di festa si ha probabilmente in provincia, nelle centinaia di riunioni festive che si organizzano con minore attenzione a regia e scenografia e, a volte, con autentica spontaneità. Parigi corrompe sempre, avrebbe commentato Rousseau: e infatti si può dire «che quanto più una festa si svolge lontano dall'autorità di Parigi tanto più una libera improvvisazione trova modo di esprimersi»²⁸. È tuttavia a Parigi che l'idea di Rousseau si attualizza al massimo grado: nella festa dell'Essere Supremo, questo "essere" è celebrato proprio in quanto permette di superare, nel rapporto con Dio, ogni mediazione ecclesiastica, rendendo diretta e naturalistica la relazione con la trascendenza. Nel momento in cui, il 9 Termidoro, viene abbattuto il potere giacobino, si ha di conseguenza difficoltà «nell'elaborare una dottrina delle feste nazionali»²⁹: ma, non potendo eliminarle, proprio per quel senso di autolegittimazione che la festa procurava, si tenterà, come è caratteristico dell'intero operato dei suoi protagonisti, di "sistematizzarle" attraverso una precisa "calendarizzazione". D'altra parte, la permanenza dell'evento festivo è forse, anche se a volte solo per "inerzia" rivoluzionaria, l'unico elemento di continuità tra il potere giacobino e quello termidoriano: anzi, sia pure per scopi propagandistici, è significativo che l'implicito richiamo a Rousseau rimanga costante, al punto che ogni generazione rivoluzionaria rivendica per sé la fedeltà al modello, accusando i predecessori ghigliottinati «di avere aggravato le proprie feste di un insopportabile bric à brac visivo»³⁰. Il sogno è dunque comune, al di là delle differenze politiche: tutti aspirano alla «festa contadina senza spettacolo» e «ciò significa credere nella necessità di una scissione tra teatro e festa e nella possibilità di una festa completamente deteatralizzata»³¹. Gli organizzatori delle feste rivoluzionarie vogliono, sempre e comunque sulla scia di Rousseau, trasformare il pubblico teatrale in "popolo" e, da buoni «zelanti propugnatori della pura presenza»³², inseguire il mito platonizzante (e bizantino) di un simbolo senza immagine estetica (costruendo però il paradosso, più volte verificatosi nella storia, di un'iconoclastia che costruisce "scene", credendo ingenuamente che esse non siano "immagini").

La diffidenza nei confronti del teatro è una costante rivoluzionaria: in esso lo spettatore è passivo e inerte, e non il forte e attivo soggetto rivoluzionario. I cedimenti all'illusione teatrale, che pur vi sono, avvengono sempre con molte cautele e sospetti: seguendo Rousseau,

ogni “imitazione” è ritenuta pericolosa e dunque ogni eventuale comunicazione allusiva non è mai referenziale, scegliendo, per presentarla, figure retoriche “di pensiero” come le allegorie, in cui non vi è posto per gli ambigui parti dell’immaginazione. L’albero rivoluzionario, che pure ha una lunga tradizione storica, ed è presente anche nella Rivoluzione americana, viene utilizzato richiamandosi all’allegorismo roussoiano, là dove il ginevrino, nel *Saggio sull’origine delle lingue*, pone sotto una quercia quelle prime feste in cui l’uomo recupera una nuova idea di “sociabilità”. In queste pagine Rousseau offre «una summa di quanto il pensiero rivoluzionario si aspetta dall’albero: la sintonia con un tempo diverso, la scomparsa degli interessi privati e l’apprendimento della vita collettiva, il centro della coscienza in feste fino alla civilizzazione attraverso il linguaggio»³³.

La Rivoluzione francese coglie dunque a fondo il messaggio di Rousseau: la festa non è una banale polemica nei confronti del teatro, né un tentativo “diderotiano” di sua riforma, bensì la consapevole volontà di riconciliare ciò che non solo l’antico regime, ma anche la stessa epoca dei Lumi aveva scisso: mediato e immediato, immagine sensibile e ideale utopico. La festa è costruita attraverso immagini, ma la sua essenza non è imitativa e neppure, in senso proprio, allusiva, cioè iconica: è invece presenza diretta di un’unità in cui natura e società, sentimento e cultura trovano una sintesi pre-logica, che subito diviene patrimonio affettivo del senso comune. Se Diderot, con il suo consueto sguardo critico, osserva che i tre codici “umani” – naturale, civile, religioso – non hanno mai trovato un accordo (e, appunto, l’*Encyclopédie*, e prima ancora Montesquieu, lavorano per costruire nessi tra tali codici, non per eliminarne le differenze), la festa roussoiana e rivoluzionaria vede in ciò l’autentico “male” della filosofia dei Lumi e con la festa cerca di portare alla luce «proprio questa compatibilità tra i codici», presentando un uomo «finalmente riconciliato»³⁴.

Il gioco che si sta giocando è allora manifesto, e per la verità lo era sin dalla *querelle des Bouffons*. La festa è un simbolo, ma nel senso letterale del termine, è cioè una “riunificazione” di ciò che la società ha separato e, dunque, lo spettacolo in quanto festa diviene “ricordo” – variamente organizzato – di un’unità storica forse impossibile, e che tuttavia costruisce il “modello” di un ideale sentimentale che la filosofia deve perseguire in tutti i campi che cadono sotto il suo sguardo. Le feste rivoluzionarie, seguendo Rousseau, pongono il ricordo delle antiche feste spartane sul piano della “attualità” e, ancora con Rousseau, si ritengono una modalità di spettacolo che rifiuta il “trucco” che sta alla base del teatro: la festa è organizzata, ma è priva di maschere, di inganni scenici, di falsi dipinti. Il teatro è per loro la falsificazione della realtà, mentre la festa ne è il proseguimento o, meglio, la sua concreta attuazione; il teatro è, inoltre, anche citazione di una falsità in-

trinseca all'imitazione del reale, che, per venire conosciuto, deve essere pensato, descritto, categorizzato, giudicato. La festa è invece l'esibizione di una forza sentimentale che, anche se "indirizzata", ha una sua autenticità radicale e immediata, imposta dalla stessa presenza fisica – nel mondo e non su una scena – di uno spettatore che è anche attore: è il contrario di quella dinamica "citazionistica" che sembra essere, per Rousseau, l'essenza del teatro. Non mira all'empatia attraverso la finzione, come accade in teatro, ma si offre in quanto immediata comunione sentimentale. Infine, l'intera questione è, per Rousseau, metafora – cioè vero e proprio trasferimento di senso – di tutti quei significati in cui il teatro appare come maschera menzognera e negativa: Parigi, il gusto artefatto e, al limite estremo, la conoscenza razionale, interpretativa, descrittiva, incapace di cogliere i nessi reali e viventi tra le cose.

La rivoluzione assume sino in fondo questa metafora: la festa trasferisce in pubblico un'idea di "uguaglianza" che nessun sistema rappresentazionale è in grado di offrire. La festa è lo spettacolo di come un popolo dovrebbe vivere, senza cioè cercare mediazioni politiche, senza porre tra sé e il potere una serie di "passaggi", ritenuti "trucchi" per mediare, e dunque per sottrarre al rivoluzionario l'uso diretto della sovranità. La festa è lo spettacolo stesso della Rivoluzione, il suo modo per divenire "permanente" e, di conseguenza, priva di strutture stabili e corpi separati. Si comprende bene, dunque, come, anche se non eliminate, le feste rivoluzionarie potessero perdere progressivamente, dopo il 9 Termidoro, il loro significato socio-politico.

I protagonisti del 9 Termidoro non si pongono né come esempi di virtù né come incarnazione di un rapporto puro e diretto con le origini della Rivoluzione: non si richiamano dunque a quella mitologia "virtuosa" tanto cara a Robespierre e Saint Just. Ma fu tuttavia sotto il governo di questi due incorruttibili e festaioli paladini di Rousseau che negli ultimi giorni del Terrore furono pronunciate 1285 condanne a morte, al punto da disgustare la popolazione parigina che, come è noto, lasciò tagliare la testa ai due e ai loro seguaci senza alcuna reazione. La personalità di Robespierre, che da oppositore della pena di morte si trasformò in protagonista del Terrore, non è facilmente decifrabile. Ma è indubbio che la sua parabola, che lo conduce da posizioni "illuministe" verso le feste e la ghigliottina, è molto simile, pur traspunta nella radicalità degli eventi politici, al percorso di Rousseau. E non è un caso che, su questa stessa strada, Sade vedesse nella Rivoluzione e nel Terrore «il fallimento di quei tentativi razionalistici di riformare la società e di quei razionalismi che difendevano la società sotto una pretesa morale; in realtà fallimento della stessa società e della cultura»³⁵. Peraltro, questa stessa concezione, che va da Rousseau a Sade, ha nel giovanissimo Saint Just (come si evince da un suo poemet-

to del 1786, *L'Organt*) un significativo sostenitore: la Ragione è un mostro, un animale dalla testa a punta con i tre piedi uniti e il crine sugli occhi. La Ragione, in sintesi, con evidente polemica nei confronti di Voltaire e delle sue teorie sulla "naturalità" della Ragione, non è più un mito da accettare in modo acritico, e rischia anzi di trasformarsi essa stessa in un "pregiudizio": un esame delle dottrine politiche di Robespierre ³⁶ suggerisce come alla ragione si sia sostituita, nel Terrore, un'idea di virtù politica disegnata sugli scritti di Rousseau, da cui si erano assorbite in modo totale anche le concezioni del contratto sociale e della volontà generale, dal momento che «già in Rousseau noi vediamo il convergere dell'interesse pubblico e privato verso la medesima idea patriottica o nazionalistica del buon cittadino che la Rivoluzione, e Robespierre in particolare, dovevano considerare come sua forma essenziale» ³⁷. Questa idea (che inizialmente Rousseau vede disegnarsi a Ginevra, in opposizione ai miti illuministi) permette di superare ogni principio morale, seguendo – come è accaduto in tutti i totalitarismi, e in tutte le loro "giustificazioni" a priori e a posteriori – le istanze, astratte o predeterminate da chi detiene il potere politico, dell'utilità sociale e della volontà generale (che rendono non solo inessenziali, ma persino utili, le teste che cadono). Robespierre, «che desiderava far concordare l'interesse privato con l'interesse pubblico», scopre quindi «che questo accordo poteva essere raggiunto soltanto attraverso una repressione ed un condizionamento assoluti – cioè attraverso l'annientamento dell'interesse privato» ³⁸. Si pone così, sulla scia di Rousseau, come un figlio dei Lumi che tuttavia ricostruisce, in primo luogo attraverso l'istituzione delle feste, con tutta la loro intrinseca religiosità pagana, quelle mitologie "pregiudiziali" che i Lumi avevano inteso combattere: la festa dell'Essere supremo è l'esempio perfetto di un'istituzione che, pur rifiutando di presentarsi in quanto tale, vuole far proseguire nell'uomo un «istinto naturale, che potrebbe andare perduto. E si sa, appunto, che uno degli scopi teorici dei primi scritti di Rousseau è quello «di diminuire il valore dell'intelligenza a favore del sentimento e dell'istinto» ³⁹.

D'altra parte, pur giustificato dalla crudele violenza del Terrore, il 9 Termidoro non può essere elogiato in modo acritico (anche perché, sia pure a ritmo ridotto, la ghigliottina non smise affatto di lavorare) ⁴⁰. Ma, rilette oggi, le parole del grande storico Albert Mathiez, scritte nel 1952, e rivolte contro i termidoriani, suscitano qualche brivido: «Uccidendo Robespierre, essi avevano ucciso, per un secolo, la Repubblica democratica». E ancora: «Non si cancellano in pochi mesi venti secoli di monarchia e di schiavitù. Le leggi più vigorose sono impotenti a cambiare d'un tratto solo la natura umana e l'ordine sociale. Robespierre, Couthon, Saint Just, che volevano prolungare la dittatura per impiantare nuove istituzioni civili ed abbattere il predominio della ric-

chezza, lo sentivano bene. Non avrebbero potuto riuscire se non a patto di avere in mano essi soli tutta la dittatura».

Suscita il sorriso accomunare, nei venti secoli di monarchia e schiavitù, Cesare Augusto, Carlo Magno, Enrico II, Luigi XIV e il suo disgraziato nipote; conduce all'orrore – e al Terrore – pensare che un analogo ragionamento potrebbe giustificare, e in alcuni casi ciò è effettivamente accaduto – Stalin, Hitler e tutte le dittature di ogni tempo: con parole non diverse, peraltro, Stalin spiegava le sue “purghe” e ben si sa che lo sterminio nazista degli ebrei divenne sistematico in tempo di guerra, cioè durante l’“emergenza”. E si sa anche, infine, che Saint Just, come Hitler e Stalin, e gli imperatori di Bisanzio, era iconoclasta: abbattere le icone del passato significa ricominciare la storia. Le nuove icone, le icone del presente, non sono dunque presentate in quanto tali, ovvero come simboli narrativi, ma come realtà vivente, compresenza della figura e del significato nel medesimo spazio e tempo: uccidere le rappresentazioni, il loro valore simbolico, la loro medietà educativa, il potere delle leggi come forza per rendere comunicabile la rappresentazione, per far dialogare trascendenza e immanenza, sono istanze che si ritrovano nel Terrore, e che il Terrore ha creduto di giustificare attraverso l’opera filosofica di Rousseau.

Certo, Rousseau è innocente, come lo sono stati Nietzsche e Wagner e, ancor prima, Marx o Engels. Ma un elogio del 9 Termidoro è forse necessario perché questa “innocenza” non possa essere “gridata” o “celebrata” con parole simili a quelle prima trascritte: è invece un’innocenza su cui bisogna meditare, meditando sul fatto che l’anima moderata (e voltairiana) della Rivoluzione e quella del Terrore, trovano nella “reazione” termidoriana un momento nuovo, a loro irriducibile, e che forse inaugura, e non certo uccide, la nostra modernità. E che, peraltro, può far comprendere come l’eredità di Voltaire e Rousseau possa essere ben altra rispetto a quella delineata in alcuni momenti della Rivoluzione.

¹ E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino 1971, p. 114.

² R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 110.

³ Ivi, p. 114.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 115.

⁶ J. J. Rousseau, *Confessioni*, tr. it. di V. Valente, Mondadori, Milano 1990, pp. 472-73.

⁷ Ivi, p. 489.

⁸ *Ibidem*. Utilissimo per capire le varie “categorie” di pubblico settecentesco è il volume curato da F. Fanizza, *Il consumo d'arte nella Francia del Settecento*, Cacucci, Bari 2000.

⁹ J. J. Rousseau, *Confessioni*, cit., p. 515.

¹⁰ R. Tessari, cit., p. 120.

¹¹ Ivi, p. 121.

¹² Ivi, p. 122.

- ¹³ Ivi, p. 214.
- ¹⁴ Si veda, con ampia e utile bibliografia, G. Trisolini, *La rivoluzione e la scena. La dura realtà (1789-1799)*, Bulzoni, Roma 1988. Si veda anche G. Trisolini, *Il teatro della rivoluzione. Considerazioni e testi*, Longo, Ravenna 1984. Si veda anche l'ampia e utile bibliografia contenuta nel citato volume di R. Tessari.
- ¹⁵ J. Duvignaud, *Théâtre sans Révolution, Révolution sans Théâtre*, in *Les ombres collectives*, Puf, Paris 1973, p. 417.
- ¹⁶ P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma 1990, p. 50. Peraltro ivi, pp. 53-54, giustamente si sottolinea che è giusto differenziare il "teatro della rivoluzione" dal "teatro giacobino", che domina sino al Terrore. Si veda Ivi, sino a p. 100.
- ¹⁷ Ivi, p. 95.
- ¹⁸ Ci si riferisce alla nota interpretazione che M. Bachtin attribuisce alla festa "carnevalistica", letta nella logica del "rovesciamento", nel suo magistrale lavoro dedicato a Rabelais.
- ¹⁹ J. F. Lyotard, nel suo *Discorso, figura*, a cura di E. Franzini e F. Mariani, Milano, Unicopli 1988, distingue tra il significato simbolico delle parole e delle immagini.
- ²⁰ M. Ozouf, *Le feste rivoluzionarie (1789-1799)*, Patron, Bologna 1982, p. 322.
- ²¹ S. Ferrone, "La danse fut suspendue, ce ne furent qu'embrassements, ris, santés, caresses", in P. Bosisio (a cura di), *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, Bulzoni, Roma 1989, p. 44.
- ²² P. Puppa, *La coreografia dell'ordine*, in in P. Bosisio (a cura di), *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, cit., pp. 177 e 180.
- ²³ F. Mastropasqua, *Le feste della Rivoluzione. 1790-1794*, Mursia, Milano 1976, pp. 23-24.
- ²⁴ J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, Officina, Roma 1974, p. 402.
- ²⁵ F. Mastropasqua, cit., p. 52.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ Ivi, p. 82.
- ²⁸ M. Ozouf, *Le feste rivoluzionarie (1789-1799)*, cit., p. 133.
- ²⁹ Ivi, p. 175.
- ³⁰ Ivi, p. 316.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² Ivi, p. 317.
- ³³ Ivi, p. 391.
- ³⁴ Ivi, p. 440.
- ³⁵ L. G. Crocker, *Un'età di crisi. Uomo e mondo nel pensiero francese del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 555.
- ³⁶ A. Daynes, *Les doctrines politiques de Robespierre*, Bordeaux 1907.
- ³⁷ L. G. Crocker, cit., p. 573.
- ³⁸ Ivi, p. 578.
- ³⁹ Ivi, p. 131.
- ⁴⁰ Si usa chiamare "Terrore Bianco" la repressione che seguì il 9 Termidoro: periodo tuttavia incomparabile sotto ogni punto di vista al terrore giacobino.
- ⁴¹ A. Mathiez-G. Lefebvre, cit., vol. II, pp. 139-40.

La divisione del potere e del pensare: il teatro della politica

La polemica sugli spettacoli offre dunque la possibilità di recuperare il senso estetico e filosofico di un percorso teorico che ha attraversato, e fondato su vari piani, il senso della modernità. Con una postilla, che è al tempo stesso una premessa e una conclusione. Il 9 Termidoro è stato senza dubbio un evento politico non privo di ombre, che certo non originò una autentica “democrazia”: ma, sul piano del pensiero, è un segnale ben preciso che non solo mostra i limiti retorici e teorici dell'iconoclastia festaiola e “terrorista”, ma lascia anche, come già si è accennato, un non irrilevante messaggio storico, cioè la Costituzione dell'anno III, che fu presentata, dopo due mesi di lavoro, il 23 giugno (5 Messidoro) 1795 e approvata il 22 agosto (5 Fruttidoro) del medesimo anno. Una certa storiografia, quella stessa che nulla di valido scorge nei termidoriani, si limita a definire “borghese” questa Costituzione, che è invece forse il frutto “civile” più maturo dell'intera Rivoluzione, incarnandone non l'anima di Voltaire, né, tanto meno, quella di Rousseau, bensì un terzo “spirito”, che deriva da Montesquieu e Diderot

La dichiarazione iniziale «Gli uomini nascono e rimangono liberi ed eguali nei loro diritti» ricorda, e modifica, la Dichiarazione dei diritti dell'uomo, in una direzione in cui l'uguaglianza è definita “di fronte alla legge”, e lo Stato appare soltanto come il garante di tali leggi.

I contrasti tra i *philosophes* hanno dunque un preciso valore politico, che conduce a meditare sul senso stesso della Rivoluzione. Rousseau è uno spartiacque di cui Robespierre si impossessa: la questione del “consenso” – rappresentazione politica sancita da un accordo costituzionale – diviene quella della “volontà”, che, come nota la Arendt, «sostanzialmente esclude ogni processo di scambi d'opinione e ogni eventuale tentativo di conciliare opinioni diverse»¹. La volontà è indivisibile, come insegna Rousseau, che per gli uomini della rivoluzione era dotato di fascino perché aveva trovato «un mezzo assai ingegnoso per porre una moltitudine al posto di una singola persona»². Alla logica della “mediazione” si oppone, in quell'asse che va da Rousseau a Robespierre, quella di una volontà che rifiuta tutti gli interessi partico-

lari, in primo luogo derivanti dalla sua stessa persona: la ragione, le forze che giudicano e rappresentano sono, in questo processo, degli ostacoli, anche perché la ragione, come sottolinea Saint Just, è un sofisma che distrugge la virtù. E come se Rousseau, scrive la Arendt, «nella sua ribellione contro la ragione, avesse posto l'anima lacerata, divisa in due, in luogo del due-in-uno che si manifesta in quel tacito dialogo della mente con se stessa che noi chiamiamo "pensare"»³.

Il pensiero è la rappresentazione della scissione, che la rivoluzione deve redimere, recuperando un'unità originaria attraverso un processo sentimentale che ha nella compassione il suo motore. Ma una compassione, un sentimento che è privo di un correlato intenzionale, che ignora il legame "legale" tra il particolare e l'universale, rischia di non comprendere, come accade in Rousseau, che tra la "presentazione" e la "rappresentazione" non esiste un solco incolmabile, bensì un nesso inscindibile, dal momento che quest'ultima è il modo – la regola – per offrire il mondo in quella sua dimensione "legale" che rende la realtà immediata una trama di senso capace di offrire ai particolari un significato e una posizione. Dal punto di vista politico, non accettare questa capacità "razionale" di rappresentazione del sentire, per trasformarlo in organico sentire comune, significa non accettare quel "limite" che, come vorrà Kant, la rappresentazione stessa stabilisce e incarna (quella rappresentazione che è funzione del limite, ed è per Montesquieu lo spirito delle leggi). Il limite è ritenuto una colpa nel momento in cui sembra apparire sulla scena della storia l'uomo naturale di Rousseau, cioè un'entità che è uscita dalla caverna platonica – e quindi dal teatro – e non ha più bisogno né di contemplare ombre (come lo spettatore) né di nascondersi dietro una maschera (come l'attore). La rivoluzione è quell'Atto che elimina la scissione tra spettatore e attore ricostruendo l'unità naturale dell'uomo all'interno della società, manifestandola con la festa quale simbolo di una volontà unica, priva di limite rappresentazionale.

La Arendt osserva, a questo proposito, che il colpo di stato giacobino nasce nel momento in cui ci si rende conto che la Costituzione è «un gioco di finzione, ipocrisia e malafede»⁴: è, appunto, un "teatro" che va abbattuto per spingere verso il potere coloro che sembrano in grado di rinunciare alle leggi artificiali fatte dall'uomo a «favore di leggi "naturali" a cui le masse obbedivano, a favore delle forze che le trascinarono e che in realtà erano le forze della natura stessa, la forza della necessità elementare»⁵.

Il Terrore aspira non alla "libertà civile", bensì, come sottolinea Robespierre, alla "libertà pubblica", cioè alla libertà come "festa", senza teatro né rappresentazione. La libertà civile tende invece a regolarsi tramite quella "mediazione" che è la *costituzione*: infatti, nell'ambito della rivoluzione americana come nei termidoriani, si guarda in primo

luogo a Montesquieu, alla sua teoria dei “controlli” reciproci dei poteri su altri poteri ⁶, mentre nel Terrore si partì da un opposto principio, che cioè legge e potere derivano dalla medesima fonte, condizione di possibilità di entrambi, e dunque “agente” ma non “rappresentabile” (condizione di possibilità incondizionata che viene detta “popolo”). Questo “trascendentale”, tuttavia, invece di porsi come pre-categoriale fondante – presentazione dell'immediato (potere) e sua traduzione effettuale (legge) – è il simulacro di un pensiero teologico rovesciato: la «volontà generale» di Rousseau o Robespierre, afferma acutamente la Arendt ⁷, è ancora la Volontà divina, «a cui basta volere per produrre una legge». Per porre la legge al di sopra dell'uomo, stabilendone così autorità e validità, ci vorrebbero degli dei, sosteneva Rousseau, dal momento che si cerca nel trascendente quella fondazione trascendentale che non si trova nel momento in cui si nega la rappresentazione come esibizione formale della legge intrinseca alla realtà stessa delle cose. Negando il “teatro” della rappresentazione, Robespierre, seguendo alla lettera Rousseau, dopo che i *philosophes* avevano distrutto il fondamento dell'antico regime (il potere che deriva da Dio), va alla ricerca di nuovi dei, di quell'Essere supremo che diventa ben presto il simulacro del Dio che era stato abbattuto e di una legge che non si riusciva a fondare per garantire attraverso rappresentazioni costituzionali il senso immanente del potere.

I discepoli politici di Rousseau non credono nel teatro, nella rappresentazione come condizione di possibilità della conoscenza nelle sue varie strutture di senso: elaborano una frattura tra senso comune e rappresentazione nel momento in cui intendono superare la scissione dell'uomo; allo stesso modo, non credono alla rappresentazione politica – che è ancora, anch'essa, teatro – dal momento che, come direbbe qualsiasi ingenuo vitalismo, con un'implicita valenza ideologica, *la volontà non può essere rappresentata* ⁸. Non vi è posto, per Rousseau, e in seguito per Robespierre, «per i gruppi intermedi, le corporazioni, le «società parziali», gli interessi particolaristici: vi sono soltanto l'interesse generale e gli interessi individuali» ⁹. Opinione, come è ovvio, opposta a quella dei “corpi intermedi” elaborata da Montesquieu ¹⁰. Corpi che, come si comprende dal fatto che durante il potere termidoriano molti club vennero soppressi, devono originare una rappresentanza “legale”, cioè “rappresentativa” e non “diretta”.

L'argomento è complesso, e viene sottilmente usato sia da Robespierre sia dai suoi avversari. Ma il rifiuto che entrambi sembrano manifestare per i “gruppi chiusi” ha motivazioni ben diverse. Per Rousseau, infatti, essi rischiano di diminuire il potere della “volontà generale”, come dimostra la forza di Sparta, priva di corruzione perché non ha “divisioni” al suo interno. Robespierre, su questa strada, a volte in modo letterale, ritiene pericolosi i “partiti” e le “fazioni” in quan-

to mettono in scena, essendo rappresentazioni ufficiali, formate e organizzate, il teatro della politica. Diverso è invece il giudizio, pur con qualche ondeggiamento, nei confronti di clubs e libere associazioni, che sono espressioni dirette della volontà, festa della politica e non suo teatrale antro oscuro, luogo in cui, come vuole Rousseau nel *Contratto sociale*, si stabilisce una legge che è tale solo perché tutto il popolo ha deliberato su tutto il popolo.

Bisogna senza dubbio essere consapevoli, di fronte a queste, pur provvisorie, conclusioni, che le posizioni di filosofia politica di autori quali Montesquieu o Rousseau possono essere oggetto di, a volte saporite, interpretazioni ideologiche, spesso autorizzate dall'ambiguità abituale in molte osservazioni roussoiane. Per esempio, Rousseau stesso, che fu indubbiamente interpretato dai giacobini come filosofo rivoluzionario, diviene, nella penna di un brillante marxista come I. Fettscher ¹¹, «un moralista tradizionalista che, avvertito delle conseguenze disastrose della sfrenata società concorrenziale, tenta di “ritardarne il progresso” con mezzi politici e pedagogici». Inessenziale, ovviamente, per l'acuto saggista, il fatto che Rousseau neppure avrebbe compreso l'espressione «società concorrenziale» (è noto, per l'interpretazione materialistica della storia sono importanti i fini, non le idee): si trova invece, seguendo il medesimo procedimento ermeneutico-ideologico a posteriori, più vicino a Robespierre «di quanto non si sia supposto finora», dal momento che Rousseau «in quanto assertore di un regime repubblicano piccolo-borghese ed egualitario, poteva bensì suscitare l'entusiasmo degli interpreti intellettuali della piccola borghesia, contribuendo così – suo malgrado – al buon esito della rivoluzione: non poteva invece fornire indicazioni utili circa le strutture del futuro ordinamento statale» ¹². La “colpa” di Rousseau è stata dunque quella di essere figlio del proprio tempo, ovvero la sua “incapacità” di «esprimere le proprie intenzioni politiche se non nelle categorie costruttivistiche dell'età dei Lumi» ¹³.

Se si è lasciato spazio a queste risibili ermeneutiche, non è per contrapporre a esse altre ideologie, bensì per mostrare che, nel Settecento, le ermeneutiche ideologiche *non funzionano*, perché qui dominano, anche sul piano della filosofia politica, almeno due elementi che a esse sfuggono, cioè la priorità di istanze etico-gnoseologiche e la passione descrittiva per le “piccole differenze”. Le finalità delle dispute, persino politiche, dei *philosophes* non erano mai politiche, dal momento che ritenevano che compito del filosofo fosse, anche nel momento in cui ci si rivolgeva a “particolari”, occuparsi dell'universale, delle relazioni rappresentative, e quindi conoscitive, tra l'uomo e la natura, mediate da un “giudizio”. Gli stessi esponenti della Rivoluzione francese, che certo filosofi non sono, non si comportano tuttavia mai da ideologi, tantomeno da “professionisti” della rivoluzione (ed è, per alcuni, il

vero elemento che, anche quando essi si macchiano di nefandezze morali, vieta giudizi di troppo drastica condanna: nel senso che non preordinarono gli eventi, ma ne furono trascinati): il presupposto dei loro discorsi ha sempre una generica premessa etica (la “virtù”) e un’attenzione non comune per una simbologia filosofica quale segno della loro comprensione, anche nel cuore di eventi politici che ben poco spazio lasciavano alla “teoria”, di quelle piccole differenze che invece totalmente sfuggono agli ideologi nostri contemporanei, convinti non solo del carattere teleologico della storia, ma anche del loro ruolo in essa.

Scoprire “quanti” esponenti della rivoluzione, e “chi”, avesse letto il *Contratto sociale*, è esercizio accademico poco interessante. Più produttivo segnalare che se tra la fase giacobina e quella termidoriana vi è uno “stacco”, questo può essere spiegato *anche* attraverso una differente incidenza *teorica* di Rousseau (e Montesquieu), che a sua volta conduce a differenti posizioni in relazione al rapporto con la democrazia rappresentativa (e il concetto stesso di rappresentazione). È indubbio che i rivoluzionari siano consapevoli di quel che è ovvio per qualsiasi, anche disattento, lettore di Rousseau (e che non è certo una sua “colpa”), ovvero che dalle sue opere, a differenza di quelle di Montesquieu, non è possibile trarre una “completa” teoria dello Stato, tanto meno una “pratica” costituzionale. Per tale motivo, i rivoluzionari non cercarono ciò in Rousseau, bensì un’immagine iconica dotata di una forte impronta etica e gnoseologica: persino il sostenitore di una tesi opposta quale il già citato Fetscher, non può non sostenere che alcune parole pronunciate da Robespierre il 18 Piovoso 1794 («Quale è lo scopo cui tendiamo? Il pacifico godimento della libertà e dell’uguaglianza, il regno di quella giustizia eterna, le cui leggi sono state incise non già sul marmo o sulla pietra, ma nel cuore di tutti gli uomini, anche in quelle dello schiavo che le dimentica e del tiranno che le nega») sembrano tratte da Rousseau e sono certo da lui ispirate (come accade, peraltro, in altri vari discorsi). E poco importa – è anzi ulteriore segno di vieto ideologismo, che riflette sulle “intenzioni” con stanca ermeneutica – se alla fine si sostiene che diverse erano le “intenzioni”, da rassegnato piccolo borghese quelle di Rousseau, e dense di rivoluzionario «ottimismo attivistico»¹⁴ quelle di Robespierre.

Differenze certo vi sono, ma esiste un profondo e radicato legame “morale” e conoscitivo, soprattutto perché – ed è forse il punto decisivo – Rousseau è, come si è ormai più volte ribadito, motivo della sua esaltazione di Ginevra (e non conseguenza!), fiero avversario del sistema rappresentativo. È ovvio che nessun “reggitore” di uno Stato complesso quale la Francia possa a cuor leggero aderire a tale rifiuto: ma è significativo ricordare che Robespierre tentò di “aggirare” il problema della rappresentanza, proprio perché, da buon “seguace di Rousseau”, lo considera effettivamente un’aporìa per lo stato rivoluzionario.

Respinsse infatti l'elezione indiretta, affermando che i delegati del popolo dovevano essere nominati *immediatamente dal popolo*, cioè in modo assembleare. E, in un discorso del 1793, è esplicito: «Un popolo i cui delegati non sono obbligati a dare a nessuno il rendiconto della loro gestione, non si può dire che abbia una Costituzione, poiché infatti dipenderà soltanto da costoro tradirlo impunemente o lasciarlo tradire dagli altri. E se è questo il senso che si attribuisce al governo rappresentativo, confesso che impiegherò tutti gli anatemi pronunciati contro di esso da Jean Jacques Rousseau»¹⁵.

La rappresentanza deve dunque, per Robespierre, essere controllata e, come ammette lo stesso Fetscher¹⁶, non è un caso che «dopo il 9 Termidoro sia enunciata la teoria secondo cui la sovranità spetta solo alla totalità dei cittadini francesi, e la sua suddivisione nelle sezioni costituisce una contraddizione». Identica ispirazione si ha, come è noto, sul piano religioso: la religione civile di Robespierre, con il culto dell'Essere supremo, deriva direttamente da Rousseau ed è caratterizzata dall'assenza di una "mediazione" clericale e dal modo diretto (le feste) con cui il culto viene esercitato. Robespierre, come nella lettera di Rousseau, giunge, richiedendo anche "regie" e scenografie differenziate, a distinguere «feste generali più solenni valide per tutta la Repubblica» e «feste particolari per ogni singola località»¹⁷.

Questa adesione teorica ha difficoltà, come si è detto, a trasformarsi in adesione politica e pragmatica sia per l'assenza di un'ordinata teoria politica in Rousseau sia perché essa era comunque costruita, nei suoi spunti fondamentali, su modelli "piccoli", mal adattabili alla Repubblica francese. D'altra parte, non è assurdo pensare che, per seguaci ideali di Rousseau come i dirigenti giacobini, il passaggio da un'idea "diretta" della politica e della morale a quelle forme di "mediazioni" necessarie per reggere uno Stato complesso e diviso fosse particolarmente difficoltoso (anche perché l'idea di mediazione, che non poteva essere rappresentata e che costituiva la condizione di possibilità di una interpretazione "inglese" della Rivoluzione, era ritenuta un pericolo reale, in primo luogo sul piano etico e sociale). L'unico "a priori", vero aspetto teatrale della repubblica, diviene così la ghigliottina, arrivando a mettere in secondo piano l'aspetto "costituzionale", che invece, come ben compresero i termidoriani sulla scia di Montesquieu, è quella serie di condizioni di possibilità generali che permettono il passaggio dal potere diretto a quello indiretto, garantendo una "rappresentazione teatrale" dello stato – impersonale e formale – che sia immagine simbolica (ma al tempo stesso descrittiva) della sua concreta organizzazione. Partendo dal presupposto, che troviamo nel terzo libro del *Contratto sociale*, che i deputati del popolo non possono essere i suoi "rappresentanti", bensì soltanto i suoi "commissari", era facile costruire o il Terrore o un'utopia sociale, non certo uno stato costitu-

zionale. Robespierre, e i molti che a Rousseau si ispirarono, andò nella prima direzione, altri, come gli stessi Sanculotti parigini, scelsero la seconda: ma, in entrambi i casi, pur tra loro in contrasto, è il medesimo difetto “teorico” di Rousseau, cioè l’assenza di mediazioni rappresentative sul piano sociale, la mancanza di un teatro nella politica, a incidere sulle azioni, conducendo al loro fallimento. Quando lo spettacolo diviene festa o si trasforma in metafora della vita, per lo più inconsapevole, e si condannano quella serie di mediazioni che rendono possibile, attraverso un corpo legislativo fondamentale, una continuità organica del senso del corpo sociale, nella varietà dei suoi strati, è impossibile la costruzione di un pensiero conoscitivo, sia esso da applicare alla formazione di uno Stato o all’analisi della natura.

Il 9 Termidoro interviene, sul piano filosofico, in questa direzione, per ribadire il potere “rappresentativo” su cui si regge il teatro della politica, trovando mediazioni anche tra gli aspetti simbolici e metaforici che l’esperienza rivoluzionaria aveva creato. Scoprendo, forse, che il simbolo ha una sua valenza rappresentativa e non è soltanto un’icona mistica e allegorica di un rapporto diretto e assoluto: Rousseau e Robespierre, come molti iconoclasti del passato, rifuggendo le immagini ne diventarono i più assoluti e spietati adoratori. Contro questa forma di misticismo socio-politico, la Costituzione termidoriana garantì, seguendo Montesquieu, la separazione dei poteri, ulteriormente corretta dal fatto che il potere legislativo risultava diviso tra due Camere. Il potere esecutivo fu affidato a un Direttorio formato da cinque persone, scelto da una camera (gli Anziani) a partire da una lista decupla presentata dall’altra Camera (i Cinquecento). Al tempo stesso, anche i poteri periferici (i dipartimenti, i municipi) vennero regolamentati secondo le indicazioni di Montesquieu dei “corpi intermedi”. In sintesi, la Costituzione rifiutò «alla volontà generale quell’onnipotenza che Rousseau le aveva attribuito; in altre parole, negò la sovranità al popolo, che gli pareva una mera trasposizione dell’assolutismo regio e, di conseguenza, contestò ai rappresentanti i “poteri illimitati”, che “in politica sono una mostruosità”»¹⁸.

Con questa Costituzione veniva senza dubbio restaurato il potere rappresentazionale della legge contro la “volontà diretta” e, al tempo stesso, si ribadiva la necessità di una serie di “mediazioni” nella gestione dei poteri politici (seguendo alcuni principi che un’altra costituzione figlia di Montesquieu, quella americana, aveva appena delineato), mediazioni che sono determinate, seguendo appunto Montesquieu, dallo “spirito delle leggi”.

Senza dubbio l’opera di Montesquieu nasce in un contesto giuridico-politico ben diverso, che, come nota Venturi, è quello che può essere letto «alla luce dei contrasti e degli accordi tra monarchia e repubblica dall’età di Luigi XIV al 1748»¹⁹: ma la grandezza di quest’opera

si pone nell'uscire dal "cerchio" ideologico della sua nascita, al punto che venne letta in varie "chiavi" ancor prima della Rivoluzione. È in queste chiavi che, anche se a volte tangenzialmente si incontrano, le idee di Rousseau e Montesquieu non possono uniformarsi: il secondo rappresenta infatti un'idea "teatrale" di "conciliazione" dei poteri del tutto estranea al radicalismo "festivo" di Rousseau. Per Montesquieu – ed è questo forse l'elemento che ha fatto del suo pensiero giuridico un modello duttile per diverse forme costituzionali – in ciascuna nazione è presente un «esprit général» che va rispettato dai sistemi legislativi: e, con l'unica differenza dell'assenza di un sovrano moderato e illuminato, cui Montesquieu certo pensava, il quadro di un governo dotato di leggi fondamentali «dove la libertà politica non coincide né con l'uniformità giuridica né, tantomeno, con l'uguaglianza sociale», bensì, piuttosto, «nell'obbligo in cui tutti si trovano di obbedire alle leggi, che garantiscono diritti diversi a ciascuno»²⁰, il quadro disegnato da Montesquieu, è il medesimo che verrà sancito nella Costituzione termidoriana.

Affermare, come nel noto "incipit" dello *Spirito delle leggi*, che «le leggi, nel loro più ampio significato sono i rapporti derivanti dalla natura delle cose»²¹, non è soltanto una straordinaria visione di "soggettivismo fenomenologico" (quella stessa che si ritrova in Diderot e che solo ingenuamente può essere scambiata per "materialismo") e di rifiuto delle idee di Hobbes, bensì l'enunciazione di un programma che deve sia ricercare una "ragione primitiva" in cui le leggi siano «i rapporti intercorrenti fra di essa e i vari esseri, e i rapporti di questi ultimi fra di loro», sia comprendere che «il mondo intelligente è ben lontano dall'essere altrettanto ben governato del mondo fisico»²². Trovare e descrivere le leggi del "mondo intelligente" o, meglio, il loro "spirito", è compito di un percorso "illuminato", capace di rigettare gli eccessi, cogliendo, al tempo stesso, la varietà delle "ragioni", ma partendo dal presupposto che la libertà è soltanto uguaglianza di fronte alla legge, senza che vi sia, dietro a questo principio, una "metafisica", sia pure "naturalistica". La legge "rappresenta" la libertà, non ne incarna le istanze mitiche, profonde, segrete, festaiole: non la "presenta" in modo diretto, senza mediazioni, ma la rende "riconoscibile" per l'individuo e per la società. In questo presupposto, come ben notò uno dei pochi "illuministi" che rimase vicino a Rousseau (senza peraltro "rompere" con Diderot), Deleyre, si pone la distanza con Rousseau e la sua disillusione nei confronti dei *philosophes*: distanza e disillusione che, come accade a Deleyre stesso, conducono, sulla scia di Rousseau, verso il giacobinismo, vissuto come "rottura" rispetto alla "moderazione" dei Lumi²³.

È significativo osservare che, in questa opera legislativa, i termidoriani rivelano una doppia anima: da un lato sono senza dubbio mode-

rati, alieni da qualsivoglia mitologia rivoluzionaria, ma convinti della necessità di difendere le conquiste rivoluzionarie; dall'altro, però, e solo pochi anni dopo i primi moti, sono già da esse lontani, come se in loro si fosse definitivamente spento quel fuoco "voltairiano" che senza dubbio animava, come si è detto, lo spirito del 1789. Di conseguenza, i loro riferimenti filosofici non possono più essere le opposte, ma speculari, mitologie di Voltaire e Rousseau: riallacciandosi alla tradizione dell'Assemblea costituente, divengono portatori di un'esigenza "antica", coniugata tuttavia con una nuova e profonda volontà di "sintesi" dei risultati dei Lumi e della Rivoluzione, nella consapevolezza, per la prima volta lucida e programmatica, che l'*Encyclopédie* è, in definitiva, come il Pantheon, in cui "ragioni" differenti potevano, senza disturbarsi, convivere, o riposare, fianco a fianco. Sono stati dunque i Termidoriani, in primo luogo attraverso la Costituzione dell'anno III, a portare nella società lo spirito enciclopedico, fondando quelle scuole che furono, e sono, l'asse principale dell'istruzione contemporanea, al punto che uno storico loro ostile scrive che «questo mirabile fiorire di istituzioni era la consacrazione del grande movimento intellettuale del secolo, e soprattutto degli sforzi degli Enciclopedisti e di Condorcet»²⁴.

Il gusto della prima metà del secolo ha compiuto un profondo processo di trasformazione e ha generato una "enciclopedia", da qui passando all'ordine politico e sociale, nella consapevolezza che, come scriveva Montesquieu, «l'ingegno è il genere che comprende sotto di sé numerose specie: il genio, il buon senso, il discernimento, la precisione, il talento, il gusto»²⁵. È significativo osservare che Diderot, nel 1755, fu l'unico tra i *philosophes* a partecipare ai funerali di Montesquieu: la vicinanza spirituale che sentiva con l'autore dello *Spirito delle leggi* non era occasionale, dal momento che entrambi, come nessun altro tra i loro contemporanei, erano stati in grado di cogliere il senso formativo delle differenze, private da ogni vizio di ideologica mitologia. È per tale motivo – Enciclopedia e spirito delle leggi – che forse si può vedere oggi in questi due filosofi i numi tutelari di un evento, il 9 Termidoro, che non fu un atto reazionario ed elitario, bensì l'avvio di un processo che, cogliendo i limiti e le maschere dei Lumi, le sue stesse violenze esplicite o segrete, fosse in grado però di comprenderne l'essenza, traducendola in una legge non astratta, ma capace di mettere in forma il piacere – il gusto – di costruire una connessione con il mondo: perché, scrive Montesquieu, è il piacere che ci procura un oggetto a spingerci verso un altro, ed «è per questo motivo che l'anima cerca cose sempre nuove e non si placa mai».

¹ H. Arendt, *Sulla Rivoluzione*, Edizioni di Comunità, Milano 1981, p. 80.

- ² Ivi, p. 81.
- ³ Ivi, p. 85.
- ⁴ Ivi, p. 118.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ Si veda R. M. Spurlin, *Montesquieu in America, 1760-1801*, Baton Rouge, Louisiana 1940.
- ⁷ H. Arendt, cit., p. 209.
- ⁸ Da qui, peraltro, la scomparsa, durante il Terrore, di gran parte di quei clubs e associazioni che erano sorti numerosi durante le prime fasi rivoluzionarie.
- ⁹ M. A. Cattaneo, *Il partito politico nel pensiero dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese*, Giuffrè, Milano 1964, p. 15.
- ¹⁰ Anche se va detto che le differenze tra Rousseau e Montesquieu, come nota Cattaneo, sono meno rilevanti di quel che a prima vista potrebbe apparire, se non altro nei presupposti di base dei loro discorsi.
- ¹¹ I. Fetscher, *La filosofia politica di Rousseau. Per la storia del concetto democratico di libertà*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 220.
- ¹² Ivi, p. 221.
- ¹³ *Ibidem*
- ¹⁴ Ivi, p. 242.
- ¹⁵ M. Robespierre, *Discours et rapports*, a cura di Ch. Vellay, Paris 1908, p. 139. Vi è una traduzione italiana, *La rivoluzione giacobina*, Editori Riuniti, Roma 1967.
- ¹⁶ I. Fetscher, cit., p. 249.
- ¹⁷ M. Robespierre, cit., p. 205.
- ¹⁸ Ivi, p. 286.
- ¹⁹ F. Venturi, *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1970, p. 56.
- ²⁰ E. Tortarolo, *L'Illuminismo. Ragioni e dubbi della modernità*, Carocci, Roma 1999, p. 129.
- ²¹ F. Montesquieu, *Lo spirito delle leggi*, a cura di S. Cotta, Utet, Torino 1952, p. 55.
- ²² Ivi, pp. 56 e 57.
- ²³ Sulla figura di Deleyre si veda F. Venturi, cit., p. 103.
- ²⁴ Ivi, p. 317.
- ²⁵ Montesquieu, *Sul gusto*, in L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, cit., p. 255.
- ²⁶ *Ibidem*.

Il gusto e i barbari

È forse ormai chiara la prima conclusione cui si intendeva giungere: alcuni nodi fondamentali della Rivoluzione, teorici e politici, trovano negli eventi che videro protagonisti Rousseau e gli enciclopedisti il loro ineliminabile presupposto. Un presupposto che ha una lunga storia nell'intero Settecento e in cui l'idea stessa di barbarie, cui Rousseau si richiama, è inseparabile da quella di "buon gusto", senza cui nulla forse si può capire delle complesse vicende filosofiche della seconda metà del secolo. Questa espressione, utilizzata in modo costante per l'intera prima parte del Settecento, originando una infinita e a volte ripetitiva trattatistica, non può certo essere definita in un unico modo¹: ma, al di là delle differenze e delle specificità dei singoli autori, vi è senza dubbio una costante, in virtù della quale si ha buon gusto nel momento in cui la natura, pur interpretata dall'arte o dal giudizio, non perde affatto la sua naturalità, cioè un'idea di perfezione, di misura, di unità con varietà. Il buon selvaggio, che con frequenza appare nelle mitologie di questi anni, non è forse cosciente di possedere tale qualità giudicativa, un gusto e il suo giudizio: ma, pur nella sua aura mitologica, la sua vicinanza alla natura, a un'originarietà non corrotta da pregiudizi, lo avvicinano a questo ideale. Il buon gusto serve proprio a utilizzare la ragione, la cultura, la civiltà per avvicinarsi all'immagine perfetta del buon selvaggio, al suo diretto e incontaminato rapporto con l'idealità della natura.

La civiltà, la vera civiltà che i filosofi incarnano, non potrà essere nemica del gusto, che avrà invece due pericolosi avversari: i pregiudizi con tutti i loro sostenitori, cioè i rappresentanti di quelle posizioni di pensiero che velano il reale con inutili maschere e altrettanto inutili ornamenti, cioè i sostenitori del rococò e i gesuiti, i vecchi retori noiosi e i damerini di corte; ma, oltre a questi pericolosi avversari, censori che vogliono uccidere la natura in noi, reprimendo la sensualità del nostro stesso corpo, ve ne sono altri, più subdoli, certo meno potenti e forse per questo ancora meno tollerabili: i barbari.

Chi siano questi barbari – che certo non si identificano con la bontà e il senso di misura del selvaggio – è difficile dire, e ancor più definire. I barbari, infatti, sono certo tra noi, ma si nascondono. Si

rivelano solo quando, non sopportando più la maschera e l'inganno, decidono di abbandonare un condiviso sistema retorico di comunicazione, di cui il gusto è il paradigma, per tentarne uno nuovo, in cui a una medesima "inventio" corrispondano tuttavia ben diversi modi di "elocutio". Il barbaro, in primo luogo, rifiuta il gusto e tutte le sue modalità di mediazione per avvicinarsi alla natura *in modo diretto*, ovvero senza la mediazione del filosofo. In questo modo spezza quella continuità – che Voltaire ben rappresenta – tra l'antico e il moderno, tra il classicismo e il secolo dei Lumi, tra l'antico regime e l'annuncio del nuovo, tra Atene e Parigi, tra Luigi XIV e i *philosophes*, annunciando non, in modo ambiguo e semplicistico, lo stato di natura, ma quel percorso di perfettibilità che, recuperando la natura, restituisca suo tramite all'uomo una socialità priva di maschere, in cui l'uomo stesso possa riconoscere una continuità tra società e natura. In questo suo compito, beninteso, il barbaro è consapevole che quella che indossa è anch'essa una maschera, ma ne giustifica l'uso finalizzandolo a una situazione in cui tutte le maschere saranno abbattute, così come scompariranno i simulacri del gusto. Elogiare Luigi XIV e tagliare la testa al nipote, vittima in definitiva delle folli spese dell'avo, sono atteggiamenti difficilmente compatibili: ma nella certezza che Voltaire, se fosse stato vivo, dal momento che non siamo nel migliore dei mondi possibili, avrebbe senz'altro trovato il modo per renderli tali, il barbaro preferisce spezzare il legame con un'argomentazione regolata di tal genere, con una mitologia giudiziosa, cercando di guardare la realtà stessa senza la deformazione di specchi, simulacri, antri oscuri.

Robespierre e Sade sono senza dubbio due esempi dei barbari – o meglio delle loro maschere – che vivono nel secolo dei Lumi: ma se essi sono stati possibili, con la loro lucida freddezza, con il loro cinico rapporto nei confronti della natura, è forse perché, primo tra i barbari, vi è stato un sentimentale esegeta di quella che sarà la loro lucida barbarie, appunto Jean Jacques Rousseau. Rousseau è diventato barbaro non quando, supportato da Diderot e guardato dai suoi illuminati amici come buon selvaggio, incarnava l'anima estrema dei medesimi Lumi, ma nel momento in cui ha deciso di trasformarsi in barbaro, cioè di rifiutare il sistema del gusto, la mediazione delle sue ben regolate rappresentazioni. È Rousseau stesso, peraltro, a definirsi barbaro citando, come esergo del *Discorso sulle scienze e sulle arti*, un verso di Ovidio: «Barbarus hic ego sum, quia non intellegor illis». In questa frase vi è forse Rousseau intero: la barbarie non è un dato storico, bensì, nell'epoca dei Lumi, il non venire compreso dagli altri, l'esibizione di una differenza irriducibile che si distacca consapevolmente da un intero sistema spirituale. Una differenza che, presente sin dalle origini (il verso di Ovidio viene citato per la prima volta in una lettera del 1742), attende soltanto il momento adatto in cui divenire barbari-

ca, ponendosi nella sua esplicita crudezza e creando una frattura non ricomponibile, uno scarto ontologico.

Questo evento ha una data precisa, almeno dal punto di vista simbolico, ed è il 1758, quando, come già si è notato, in risposta a d'Alembert e alla sua voce enciclopedica *Ginevra*, Rousseau scrive in poche settimane la *Lettera a d'Alembert sugli Spettacoli*, simbolo della sua drammatica e definitiva "rottura" con i *philosophes* parigini.

Seguire questa vicenda significa senza dubbio raccontare il contrasto con d'Alembert e con chi la voce *Ginevra* aveva ispirato, cioè Voltaire (che contribuirà anche a tenere alto il tono della polemica). È stato anche, come si è visto, interpretare la Rivoluzione alla luce di una divisione tra illuministi che solo attraverso questa polemica si è esplicitata. È però anche, e forse soprattutto, anticipando con ciò la conclusione, la possibilità di individuare in un quarto attore colui che, pur silente e infastidito, è paradossalmente la principale vittima e l'autentico vincitore di una disputa che, prendendo avvio dai parametri settecenteschi che definivano il gusto, sfocia in un discorso sugli spettacoli che è paradigma di un modo generale di intendere su vari piani il rapporto tra la conoscenza e i suoi attori. Questo quarto attore è Denis Diderot.

Diderot non è certo il pensatore più adatto per descrivere la seconda fase della "età del gusto", ma è senza dubbio il filosofo che meglio ne evidenzia la crisi, senza tuttavia distruggerne i percorsi teorici: sospettoso nei confronti di una trattatistica ripetitiva e priva di fantasia, non scrive mai un saggio specifico su tale problema: e l'apprezzamento che dimostra per le poche pagine che a tale questione dedica Montesquieu, dimostra come lo ritenesse una delle varie "metafore" con cui descrivere l'*Encyclopédie* stessa. D'altra parte, come di consueto attento alle conseguenze filosofiche dei temi "di moda", ritiene che l'antico buon gusto possa essere sostituito accentuando in esso la dimensione del "giudizio", se non altro perché suo tramite è possibile giungere a una definizione della bellezza e del suo ruolo conoscitivo².

Parte integrante della definizione diderotiana è dunque, sulla scia di ciò che Montesquieu e lo stesso d'Alembert avevano fatto con il gusto³, la ricerca delle «differenti opinioni che gli uomini hanno della bellezza», che derivano dalla diversità dei rapporti introdotti o osservati nell'arte e nella natura. Neppure in questo caso si parla esplicitamente del gusto: ma, discutendo sulla capacità soggettiva di giudicare la bellezza ed elencando (consapevole che potrebbero esservene altre ancora) dodici fonte di diversità o di errore nei giudizi sulla bellezza, ci si pone nel suo contesto storico e problematico. Il gusto è un giudizio qualitativo che interpreta i rapporti espressivi (possibili e reali) che sono nella natura e in quella sua genesi espressiva e interpretativa che è l'arte: in questo modo Diderot sottrae il gusto alle "dispute",

alla metafisica dell'ordine di stampo malebranchiano, ma anche alla retorica di un buon gusto al tempo stesso sensuale e formale, presentandolo invece nel quadro di una gnoseologia che ha al suo centro la sensibilità e, come referente oggettivo, il mondo della natura e di quella sua interpretazione gestuale, espressiva e sentimentale che sono le arti ⁴. Diderot evidenzia così quel che risulta chiaro già analizzando la "dossografia" estetica a lui contemporanea: è la natura, nei suoi rapporti formali, etici ed estetici con il giudizio l'autentica protagonista della parte terminale del dibattito sul gusto nel Settecento francese. Il termine "natura" rappresenta, peraltro, l'ambiguità stessa del pensiero settecentesco: cercarne una definizione significherebbe non solo (banalmente) perdersi in un ginepraio, ma anche ricostruire i percorsi dell'intera filosofia del Settecento. A questo proposito, le pur non recenti parole di Cassirer mantengono ancora interamente la loro validità: nel Settecento «la conoscenza della natura non conduce semplicemente al mondo degli oggetti, ma diventa per lo spirito la mediatrice, entro la quale esso compie la conoscenza di se stesso» ⁵. Nelle concezioni che di essa si offrono vi sono così molte eredità: quella del pensiero rinascimentale (Leonardo, in primo luogo, i cui pensieri sulla natura erano stati tradotti in francese), rivissuto attraverso Bruno e Bacone, così forte e seducente in Diderot, in virtù del quale la natura è una "grande catena", il cui essere, nelle sue molteplici funzioni, tutte organicamente tra loro connesse, va interpretato nelle sue forme costruendo nuove forme, con un processo, dunque, di infinita energia formativa; ma quella, anche, di evidente ascendenza cartesiana, spesso accompagnata da esigenze deiste, con tutte le loro "mitologie", che la vede come realtà meccanicistica, risultato di un'incessante catena di cause ed effetti.

Eppure, in entrambi i casi, in apparenza antitetici, vi è una profonda unità *metodologica*, in virtù della quale, come ancora osserva Cassirer, «il moderno concetto di natura, come s'è venuto formando sempre più chiaramente sin dal Rinascimento e come va cercando la sua giustificazione filosofica nei grandi sistemi del secolo xvii, nel Descartes, nello Spinoza, nel Leibniz, è caratterizzato soprattutto da questo nuovo *rapporto* che si stabilisce fra sensi e intelletto, fra esperienza e pensiero, fra il *mundus sensibilis* e il *mundus intellegibilis*» ⁶. La natura non è una cerchia di oggetti data e definita, bensì «un *orizzonte* del sapere, dell'apprendimento della realtà» ⁷.

In questo "orizzonte" si confrontano tutti quanti i tradizionali campi problematici della filosofia: questioni teologiche, metafisiche, fisiche, etiche, politiche ed estetiche trovano in esso un riferimento essenziale, rivestito da sempre nuove espressioni metaforiche, siano esse incarnate dal tempio del gusto di Voltaire (in cui la Natura è la misura classica che si contrappone agli orpelli dell'Arte) o dal grande teatro di

cui parla Fontenelle sino ai (per la verità marginali ⁸) sistemi “materiali” di d’Holbach o Lammetrie. Le differenti posizioni, e le analogie metodologiche, trovano però in Francia un ulteriore elemento di convergenza: la “socializzazione” della natura, il suo divenire, appunto, rappresentazione, metafora, di un’originarietà che precede i pregiudizi, manifestando un livello di “verità” che è stato corrotto e che va quindi nuovamente “interpretato”, in primo luogo sui piani della psicologia e della politica, cioè là dove il soggetto si confronta con se stesso e con gli altri. La Natura diviene un riferimento veritativo ideale, che si concilia con altre idee-limite quali quelle di purezza, perfezione, bene: il problema della teodicea è affrontato risalendo a questo “principio”, che precede il male ed è anche il maggior ostacolo al suo trionfo.

Rousseau è tra coloro che, di fronte alla questione del male e della sua giustificazione, risponde attraverso una dottrina antropologica che ha nella natura, nell’uomo naturale, l’ancora di salvezza contro la sua stessa degenerazione, cioè l’uomo “artificiale”, corrotto dalla società. Ciò significa, in una direzione che con vari accenti non è certo il solo Rousseau a percorrere, che Dio, come è scritto nel noto *incipit* dell’*Emile* ⁹, non origina il male, ma solo il bene naturale, che degenera nelle mani dell’uomo.

Il contrasto è dunque, tra gli stessi illuministi, non sull’originarietà naturale del bene, ma sui modi per fermare il male, sul ruolo, cioè, “correttivo” o “degenerativo” della ragione e dei suoi strumenti (in prima istanza il gusto) nei confronti di tale male radicale. È tuttavia indubbio che Rousseau, inaugurando quel percorso di perfettibilità che vede nello stato di natura non un utopico orizzonte, bensì un percorso di “risocializzazione” dell’uomo attraverso la natura (principio che, come si è accennato, è il medesimo della fase giacobina della Rivoluzione), sottrae il concetto sia alla generalità metafisica sia ai formalismi astratti (e classicistici), ponendolo (ed è qui che si incontra con Diderot) sui piani “etici” del comportamento umano. Il gusto è strumento troppo “formalistico” per possedere quella forza di comportamento richiesta dallo stato di natura da riconquistare.

In questa direzione, accanto a Diderot, vi è allora, in una prima fase, l’opera di Rousseau: un Rousseau che segna la crisi terminale del buon gusto classicistico, aprendo prima uno spiraglio, e poi un’intera catastrofe, sulla “oscurità” dei lumi ¹⁰. D’altra parte, il rovesciamento che egli opera del rapporto, pacificato in Voltaire e nei suoi numerosi seguaci, tra ragione e passione, o cultura e natura, è così radicale da allontanare anche chi, come Diderot, lo aveva inizialmente ammirato e sostenuto. È tuttavia proprio tale atteggiamento di rottura ad avvicinare a Rousseau, sin dagli anni Quaranta, la generazione più giovane, e in seguito quella giacobina, per la quale il classicismo che i Lumi avevano perpetuato e istituzionalizzato è una dimensione incapace di com-

prendere la complessità della politica, della natura e dell'arte ¹¹. Rousseau, sin dalle sue prime posizioni, incarna la volontà di recuperare un certo "naturalismo", proprio agli Antichi, e in particolare a Du Bos, elaborandolo però all'interno di un percorso capace di esprimere posizioni filosofiche autonome, lontane da razionalisti e "geometri", e in cui si leghino in modo organico, e non regolistico e normativo, la natura, la società e l'arte.

Il "buon gusto" di cui Voltaire, credendosi seguace di Hume, si fa partecipe, possiede un legame con la psicologia, empirica o razionale (ovvero d'origine inglese o franco-tedesca) e, di conseguenza, con il mondo del sentimento e della passione: ma il suo scopo è quello di compensare un livello con l'altro, per giungere a disegnare una nuova ordinata classicità, con cui operare una sorta di autoidentificazione del secolo dei Lumi (e di esso in una figura centrale, cioè lo stesso Voltaire), senza alcuna volontà teorica di porre la base, attraverso il gusto, per un sapere autonomo, con il suo *standard* o la sua *ratio*.

Rousseau vuole testimoniare che questo progetto "illuminato", pur dominante sul piano sociale e istituzionale, non è tuttavia l'unico presente nella cultura francese della seconda metà del secolo. Gli stessi "enciclopedisti" hanno infatti posizioni ben più sfumate. Per Diderot e d'Alembert, come si è visto, la natura, il gusto, la religione non sono più quelli di Voltaire: il rispetto delle regole deve cedere il passo alla descrizione delle potenzialità espressive della natura, così come il classicismo, nelle sue forme istituzionalizzate, non può far comprendere il senso interpretativo dell'arte e le leggi che ne derivano.

Rousseau è quindi, sin dal 1755, semplicemente la punta "estrema", ed estremista, di questa posizione, che porta alle più radicali conseguenze sia il "sentimentalismo" retaggio degli Antichi sia la già latente distanza teorica da Voltaire e dal "buon gusto" dei primi enciclopedisti. Rousseau, nel suo primo scritto *Discorso sulle scienze e le arti*, composto nel 1750 in un periodo di grande sintonia umana e teorica con Diderot ¹², ha infatti posizioni inequivocabili, che già si possono leggere in una chiave polemica nei confronti di Voltaire e dell'insignificante buon gusto "parigino" ¹³. Non è il gusto, per Rousseau, a caratterizzare l'uomo «sano e forte», che deve invece disprezzare «tutti quei vili ornamenti che impacciano l'uso delle sue membra, e che nella maggior parte dei casi sono stati inventati per coprire qualche deformità» ¹⁴. L'arte e la scienza hanno «ingentilito» l'uomo, generando tuttavia, al tempo stesso, orridi vizi: oggi, ed è il punto fondamentale, «ricerche più sottili e un gusto più raffinato hanno ridotto a sistema l'arte di piacere», conducendo i nostri costumi a una «vile e ingannevole uniformità». Il buon gusto ha generato una società formata da un «branco di pecore» e «quelle tanto vantate urbanità, di cui andiamo debitori ai lumi del nostro secolo» sono soltanto indice di menzogna. Il "buon

gusto” ha condotto a uomini oziosi e viziosi: e il buon gusto dell’Atene classica ¹⁷, che sin da ora Rousseau accosta a quello di Parigi, ha originato il «modello per tutte le epoche di corruzione» ¹⁸, nate nel momento in cui ci si discosta da un gusto «puro», modellato sull’originalità della natura. La vanità e l’ozio che hanno formato le scienze hanno anche creato il gusto del lusso e delle lettere, gusti che si accompagnano «perché sono opere dei medesimi vizi».

Il giovane Rousseau non è qui in tutto assimilabile a quello che si rivelerà nella *Lettera sugli Spettacoli*, quando vorrà spezzare ogni residuo legame con i *philosophes*. Sul piano teorico, ma anche religioso e politico, le prospettive filosofiche si raffineranno, tendendo verso un sempre maggiore “radicalismo”: ma già si evidenzia, accanto alla fragilità emotiva che ne caratterizza la personalità, quell’insieme di nuclei tematici che verranno via via sviluppati, sino ad abbandonare sia gli ultimi richiami alla ragione sia il tentativo di mantenere una tradizionale posizione religiosa, sostituita dalla fede del “vicario savoiano” ¹⁹. Todorov acutamente osserva che il primo e l’ultimo Rousseau sono accomunati dalla convinzione della bontà originaria dell’uomo ²⁰: ma se l’uomo è buono, gli uomini sono cattivi, depravati e infelici, e la spiegazione di questa inversione «può trovarsi solo nel passaggio dallo stato di natura allo stato di società» ²¹; stato in cui l’uomo inizia a *comunicare* – ed è qui che prende avvio la sua rovina, con un evidente “rovesciamento” rispetto alle posizioni di Hobbes. Uno dei principali “effetti” della comunicazione, segno di una corruzione interiore che impedisce un ritorno alla virtù, è appunto (come era peraltro stato nella prima parte del secolo, nei salotti, nella conversazione, nella vita sociale) il buon gusto.

La sentimentale denuncia di Rousseau del buon gusto come un decadente artefatto della civiltà, incontra, quando si diffonde, la prevedibile ira di Voltaire. Ira che si moltiplica qualche anno dopo, nel 1755, con il *Discorso sull’ineguaglianza*, avvicinando Rousseau, in modo sempre più consapevole, al “punto di rottura”. In una nota lettera, ironica e crudele, Voltaire ribadisce contro il ginevrino il suo illuminato classicismo: Rousseau ha impiegato il suo genio solo per «renderci bestie» e la lettura delle sue opere indica il desiderio di «camminare a quattro zampe». La risposta è in perfetto stile “illuminista”: l’ignoranza è la vera malvagità, la natura, pur buona in sé, va di conseguenza educata, il gusto perfezionato perché «le lettere nutrono l’animo, lo rendono retto, lo consolano» ²². Voltaire è consapevole che l’attacco di Rousseau è, ben più di quello dei censori e dei gesuiti, autenticamente distruttivo: ma commette l’ingenuità, o l’atto di orgoglio, di ritenere Rousseau un folle traditore, senza comprendere che, sia pure rovesciata, o vista attraverso uno specchio deformante, non del tutto diversi sono i “fondamenti” che lo legano al ginevrino. Entrambi ritengono

infatti che una visione progressiva della natura umana sia un errore: l'ottimismo leibniziano, che Voltaire critica con ferocia nel *Candide*, credendo però di attaccare al tempo stesso Rousseau, è invece per entrambi un nemico. Un pessimismo, più o meno velato, accompagna sia Rousseau sia Voltaire: ma per il primo è indirizzato al superamento della civiltà e dei suoi miti (in primo luogo la ragione e il buon gusto), a favore di una perfettibilità naturalistica, per il secondo solo la civiltà, e il buon gusto come sua principale scoperta, può porre freni ai pericoli delle passioni, della natura brutta e incolta. Il pessimismo naturalistico di Rousseau non lascia quindi spazio, come si desume dalla risposta a Voltaire, al buon gusto, ai suoi riti sociali, alle sue pedanti classificazioni e divisioni tanto amate da suoi allievi e seguaci: «il gusto delle lettere e delle arti nasce in un popolo da un vizio interiore che esso a sua volta accresce»²³.

Inoltre, sul piano politico, e anche al di là delle affinità di formazione, in un momento in cui le polemiche letterarie avevano grande riscontro sociale, le “chimere” di Rousseau erano vissute, in particolare da Voltaire, con grande fastidio: «troppi erano gli abusi e i soprusi che la storia effettivamente portava con sé e che le *lumières* intendevano combattere e riformare, perché questa possibilità dovesse dissolversi nell'abissale contrapposizione alla storia di uno stato, che Rousseau stesso presentava ormai come non ripristinabile»²⁴. La lettera di d'Alembert causa dunque il violento sorgere di un'irritazione già presente da anni nei confronti di Rousseau: Voltaire si chiede ironicamente se fosse divenuto un «padre della Chiesa», d'Alembert parla della «capucinade» di un pazzo. Entrambi forse non considerano che la “perdita” di Rousseau era comunque inevitabile, per un motivo che d'Alembert stesso coglie nella sua “controreplica”: Rousseau, infatti, non solo ha sempre rifiutato il buon gusto, ma anche non ha mai creduto a una diffusione della ragione come arma di riscatto per i popoli.

Voltaire ritiene che la salvezza dell'uomo, come si comprende anche a partire dalla nota conclusione del *Candide*, sia quella di salvaguardare la propria “appartenenza”, la “proprietà” del proprio “orticello”: conquiste tutte che, pur essendo “naturali”, solo la civiltà può garantire e regolamentare. In questo è più vicino di Rousseau a Montesquieu, che il ginevrino, pur non seguendo, tanto amava, e, forse, insiste su quel punto che, nel libro quinto dell'*Emile*, Rousseau rimprovera a Montesquieu stesso, cioè di occuparsi di “diritto positivo” e non di diritto politico. Per Voltaire, Rousseau è un «pezzente» che vorrebbe vedere i ricchi derubati dai poveri²⁵. Per Rousseau, invece, il *Candide* è un libro «scellerato»: Candido, infatti, malgrado il suo nome, non è certo un “barbaro”, bensì, al contrario, un selvaggio che, sulla scia di Bayle, pur non ritenendo una colpa tale condizione, reputandola anzi ben più degna di quella di coloro che sono prigionieri dei

pregiudizi, cerca tuttavia una strada “regolare”, e regolata, per conciliare natura e ragione, senza utopie, senza sogni, senza avventurarsi in palinnesi astratte o in immagini retoriche. Candido è un uomo che “rappresenta”, che cerca mediazioni, nella consapevolezza che in esse la salvezza dell’uomo. È l’opposto dell’Emile di Rousseau, del suo radicalismo assoluto, e si presenta piuttosto come il nuovo Adamo, che, «cacciato dal paradiso terrestre, matura una saggezza fatta tutta di semplicità e di bonomia, nata da dolorose esperienze e da continue e sconvolgenti altalene della fortuna, risolte nella paziente accettazione e nell’operoso adattamento alle mutevoli condizioni a cui il corso delle cose lo mette di fronte»²⁶. La conclusione del Candido – che il lavoro allontana i tre grandi mali: noia, vizio, bisogno – non è di per sé contro Rousseau (ha, anzi, un sapore genericamente pascaliano, che certo Voltaire mutua da Du Bos): ma lo è invece, senza dubbio, e in modo diretto, se consideriamo l’anno di pubblicazione, il 1759, la feroce ironia nei confronti di ogni assolutismo ideologico, in particolare quello manifestato dallo stesso Rousseau nella sua *Lettre sur la Providence* (contro la quale Voltaire si scaglia nel *Candide* in modo ben più preciso di quanto non faccia contro Leibniz, cui è riservata una generica e persistente ironia).

Tra le due posizioni non è quindi possibile un’autentica mediazione. Quella che forse tentano Diderot e d’Alembert, che vogliono al tempo stesso “salvare” il gusto (come retaggio della naturalità del soggetto, in una direzione più vicina a Rousseau che a Voltaire) e un’idea di progresso razionale dell’umanità attraverso la riconduzione del gusto a “giudizio” e “interpretazione”, è probabilmente essa stessa fondata su un equivoco, che finalmente si sta rivelando. Il comune richiamo alla “natura” nasconde infatti due concezioni solo apparentemente affini e sovrapponibili. Per Diderot, infatti, la Natura, e il sentimento verso di essa, è il punto di avvio per una visione dinamica, poetica, descrittiva e interpretativa, che «supera» il gusto, ma alla ricerca di una simbolicità intrinseca all’espressività della natura stessa. Per Rousseau, invece, la natura è una realtà statica, mitizzata, forse soltanto motivo di «pacificazione»²⁷. Infatti, quando nel 1758 Rousseau rompe ogni rapporto anche con gli unici tra gli “enciclopedisti” che gli erano rimasti vicini, cioè Diderot e d’Alembert, insiste ancora sul legame tra il gusto e la natura, che evidentemente ritiene fondamentale per definire la propria posizione teorica.

Il pretesto per il violento distacco (violento al punto da superare, probabilmente, la volontà dei suoi singoli attori) è, come si è detto, la voce *Ginevra* che d’Alembert scrive per l’*Encyclopédie*, rimproverando che in quella città fossero proibiti gli spettacoli teatrali, sostenendo invece che tali rappresentazioni avrebbero potuto «educare il gusto», dando ai ginevrini «quel fine tatto, quella delicatezza di sentimenti che

è assai difficile acquisire per altra via»²⁸. Queste parole suscitarono la dura reazione di Rousseau, che si concretizzò nella *Lettera sugli Spettacoli* del 1758. Se la controreazione di d'Alembert è (come la sua voce enciclopedica su Ginevra, come la sua concezione del gusto) molto misurata, violenta è quella dei sostenitori di Voltaire, che presentano Rousseau come "corruttore del gusto". Marmontel lo accusa di voler soltanto «condurci a pascolare», impedendo che «si inviassero i suoi concittadini a una scuola di educazione del gusto»²⁹. Peraltro, gli scritti contro la lettera di Rousseau furono più di quattrocento³⁰, calmierati soltanto da alcune positive reazioni a Ginevra, specie negli ambienti religiosi.

Rousseau ha qui voluto, ribadendo il punto di vista degli scritti giovanili, criticare il buon gusto classicista, per condurre invece il dibattito verso una problematizzazione del concetto di natura e della sua espressività sentimentale. Con la sua consueta radicalità teorica, porta alle conseguenze finali i dubbi di un'intera epoca, manifestati, con maggior prudenza, anche da Diderot, consapevole della difficoltà di definire il gusto in modo rigidamente scolastico³¹, osservando che non è un problema ridicolo domandarsi se «si può avere un gusto puro, quando il cuore è corrotto»³². Tuttavia Diderot, per non trasformare tale posizione (che è poi la stessa con cui chiude il suo *Neveu de Rameau*), in un'assoluta chiusura "ideologica", e pur riconoscendo che se tutti dicono che «il gusto precede ogni regola» pochi «sanno perché», conclude, con il consueto buon senso "mediano", che «il gusto, il buon gusto, è antico quanto il mondo, l'uomo e la virtù; i secoli l'hanno soltanto perfezionato»³³. Tale perfezionamento, che i seguaci di Voltaire trasformano in una "bandiera", non può tradursi in regole perché esse mutano «l'arte in routine» e sono utili soltanto ai mediocri: quando invece il gusto autentico, per Diderot, deve essere una capacità naturale (e sentimentale) di riconoscere, interpretare e descrivere il senso intrinseco, il geroglifico simbolico che è nella natura stessa delle cose, irriducibile a ogni regola e mai sottomesso a un classico perfezionamento "razionale" (dal momento che, seguendo ancora l'antico Du Bos, «il gusto si è pronunciato molto prima di conoscere la motivazione del giudizio»³⁴). Quest'ultima frase dimostra come, pur cercando di porsi tra Voltaire e Rousseau, il gusto è, anche in Diderot, una conoscenza pre-logica, la cui trasformazione in giudizio richiede uno specifico e organizzato percorso conoscitivo. Non basta più, quindi, ed è ormai l'autentico unico punto di sintonia con Rousseau e di implicito distacco da Voltaire, ritenere il gusto in una sorta di generica regola sociale, l'unica capace di preservare l'uomo dalla «cattiveria», dalla «brutalità», dalla barbarie e dal caos di cui ben si conosce la presenza nella natura³⁵.

È probabilmente paradossale che la disputa scoppi a opera di

d'Alembert, che è tra tutti i *philosophes* non solo la figura di maggiore moderazione e buon senso, ma anche colui che, con la sua autorità accademica, aveva appoggiato Rousseau sia nella collaborazione al lavoro enciclopedico sia nella disputa del 1753 sulla musica: pur in modo dialogico, e senza sottoscrivere tutte le sue posizioni, d'Alembert non si ritiene lontano da Rousseau, di cui ha autentica stima. Una stima che, sin dalla parte conclusiva del *Discorso preliminare* dell'*Encyclopédie*, non nasconde (come peraltro era costume sia dell'epoca sia dei rapporti interni tra i vari *philosophes*) i profondi punti di contrasto: non si può pensare di confondere la cultura, le lettere, le scienze e le arti «con l'abuso che se ne può fare»; di conseguenza, i mali ad essi attribuiti da Rousseau, sono dovuti «a cause del tutto diverse»³⁶. D'altra parte, a dimostrazione che le radicalizzazioni di Rousseau non erano infondate e si ponevano anzi come utile contraltare alle esaltazioni scolastiche di un gusto naturalistico e classicistico, d'Alembert è consapevole che l'amore per le lettere e il buon gusto è essenzialmente una «moda»: anche se, aggiunge, «forse si deve ad essa se non siamo ancora caduti in una barbarie, nella quale innumerevoli circostanze tendono a gettarci»³⁷. Una di queste circostanze, conclude d'Alembert, è l'amore per il «falso bell'ingegno» che protegge l'ignoranza e la diffonde ovunque, ignoranza che è, a dimostrazione della circolarità del dibattito su questo tema in Francia, e della sua paradossalità, «il frutto e la fine del cattivo gusto», oltre che «il suo rimedio»: «tutto infatti subisce una vicenda ciclica, e l'oscurità sarà conclusa e seguita da un nuovo secolo dei lumi. La luce piena ci colpirà di più dopo che avremo trascorso qualche tempo nelle tenebre: che saranno una specie di anarchia funestissima in sé, utile talvolta per le sue conseguenze. Guardiamoci bene tuttavia dal desiderare una rivoluzione così temibile. La barbarie dura secoli e sembra essere il nostro elemento naturale; la ragione e il buon gusto passano in un batter d'occhio»³⁸.

Le posizioni di Rousseau sono, come saranno quelle di Robespierre, il risultato di una rivoluzione davvero troppo “temibile”, attraversate da un confuso utopismo, da maschere mitizzanti, da uno stile enfatico che disturbano il lucido pessimismo di d'Alembert. Diderot, che pure in pubblico mai mostrerà irritazione³⁹, non può tuttavia seguire Rousseau al di là di un primo livello di critica al sistema del gusto: in realtà, forse, e molto semplicemente, Diderot non è un sognatore, né un riformatore socio-politico. L'idea di porre su un piano ontologico sia lo stato di natura sia il percorso di perfettibilità verso di essa, non gli appartiene, sostituita da un descrittivismo organicistico, privo di finalità di universale educazione e sostenitore piuttosto di un senso del mondo che si dispiega nel “fare”, in un'interpretazione fabbrile della natura indifferente a sue astratte definizioni⁴⁰.

Il gusto è divenuto per lui solo un modo per presentare la “misu-

ra” della ragione, al di là dei dibattiti retorici che avevano avvolto le sue origini e delle conseguenze filosofiche cui l’aveva condotto Voltaire: è il segno della ricerca di una mediazione filosofica capace di costruire rappresentazioni e giudizi per conoscere i nessi tra natura e cultura, tra ragione e sentimento. Il gusto è la forma di un giudizio che, al di là della valutazione soggettiva e di un diretto legame con un precostituito mondo delle belle arti, esprime il senso profondo e la qualità della conoscenza, della sua stessa specificità antropologica.

¹ Si veda, per un quadro generale del problema nella cultura settecentesca L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di un’idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2000.

² Si veda D. Diderot, *Trattato sul bello* (1751), in D. Diderot, *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, Guanda, Milano 1984, pp. 77-93. In quest’opera, ma soprattutto nella *Lettera sui sordomuti*, del medesimo anno, Diderot polemizza a lungo contro l’opera del 1746 di Charles Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* (a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo 2002⁴). Su questi temi si vedano E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Il Fiorino, Firenze 1966, e F. Bollino, *Teoria e sistema delle Belle arti. Batteux e gli esthéticiens del sec. xviii*, in “Studi di estetica”, 1976.

³ La voce “Gusto” dell’*Encyclopédie* è scritta da Voltaire. Ma il suo articolo, banale e affrettato, viene completato da un frammento risalente agli anni Venti del secolo di Montesquieu, le cui idee sono riprese da d’Alembert, che è il terzo autore della voce. La parte dedicata al gusto musicale è invece scritta dallo stesso Rousseau.

⁴ In questo contesto sono evidenti, in Diderot più che in tutti i suoi contemporanei, gli influssi degli inglesi, e in primo luogo di Hume.

⁵ E. Cassirer, *La filosofia dell’illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 63.

⁶ Ivi, p. 65.

⁷ Ivi, p. 66.

⁸ Come ritiene lo stesso Cassirer, ivi, p. 87.

⁹ Quest’opera di Rousseau, molto vicina ai temi della *Lettera sugli Spettacoli*, può essere letta in traduzione italiana nel secondo volume delle *Opere* di J. J. Rousseau, a cura di P. Rossi, Sansoni, Firenze 1972.

¹⁰ Si veda R. Mortier, *Clartès et ombres du siècle des Lumières*, Droz, Genève 1969.

¹¹ La personalità nevrotica di Rousseau vide spesso nella sua progressiva esclusione dal mondo la traccia di un “complotto” ordito proprio da Diderot. Non è peraltro da escludere che la personalità polemica e scontrosa di Rousseau venisse a volte utilizzata, in primo luogo da Diderot, per manifestare l’affacciarsi di posizioni teoriche infastidite dal “buon gusto” e dalla trattatistica che intorno ad esso era nata.

¹² Rousseau fu molto vicino a Diderot dal 1745 al 1757, anno in cui iniziarono i contrasti, che portarono ad un progressivo allentarsi dei rapporti sino alla completa rottura. Nel 1770 addirittura, in una lettera, Rousseau accuserà Diderot di essere a capo della “cricca” d’holbachiana, che da sempre aveva ritenuto principale responsabile delle sue disgrazie. Si vedano, a questo proposito: J. Fabre, *Deux frères ennemis: Diderot et Jean Jacques*, in “Diderot Studies”, III, 1961, pp. 155-213, e P. Casini, *Rousseau e Diderot* in “Rivista critica di storia della filosofia”, XIX, 1964, n. 3, pp. 243-70.

¹³ Si veda su questa polemica, che nasce a partire dalla *Favola delle api* di Mandeville (1670-1733) l’antologia *La polemica sul lusso nel Settecento francese*, a cura di C. Borghero, Einaudi, Torino 1974.

¹⁴ J. J. Rousseau, *Scritti politici*, a cura di P. Alatri, Utet, Torino 1970, p. 215.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 216.

¹⁷ Ivi, p. 219.

¹⁸ Ivi, p. 220.

¹⁹ Si veda l’ampia introduzione di P. Alatri a J. J. Rousseau, *Scritti politici*, cit.

²⁰ Si veda T. Todorov, *Una fragile felicità. Saggio su Rousseau*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 7-8.

²¹ Ivi, p. 8.

²² Voltaire, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, t. III, p. 1380.

²³ Ivi, p. 136.

²⁴ F. Diaz, *Filosofia e politica nel Settecento francese*, Einaudi, Torino 1962, p. 126.

²⁵ In uno scritto più tardo, le *Idées républicaines*, le critiche a Rousseau andranno tutte in questa direzione: patria per lui corrisponde a proprietà, e questa alla felicità dell'uomo.

²⁶ G. Galasso, Introduzione a Voltaire, *Candido*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 11.

²⁷ P. D'Alatri, *Introduzione a J. J. Rousseau, Scritti politici*, cit., p. 132.

²⁸ J. d'Alembert, *Ginevra*, in *Enciclopedia*, a cura di P. Casini, Laterza, Roma-Bari 1968, p. 696.

²⁹ *Ibidem*. La violenta replica di Rousseau è nella sua *Lettera sugli Spettacoli del 1758* (ed. it. a cura di W. Lupi, Aesthetica, Palermo 1995).

³⁰ Si veda L. G. Crocker, *Jean Jacques Rousseau. The Prophetic Voice (1758-1778)*, volume II, Macmillan, London-New York 1973, pp. 18-19.

³¹ Turbamento che invece non coglie mai i seguaci di Voltaire, che prendono sempre avvio da una definizione. Emblematico esempio è ancora Marmontel che avvia il suo saggio sul gusto con le seguenti parole: «Il gusto, nell'accezione più stretta del termine considerato in senso figurato, è il sentimento vivo e pronto delle finezze dell'arte, delle sue delicatezze, delle sue più squisite bellezze, ed anche dei suoi difetti più impercettibili e più seducenti».

³² D. Diderot, *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, "Aesthetica Preprint", 34 (1992), p. 27.

³³ Ivi, p. 28.

³⁴ Ivi, pp. 27-28.

³⁵ I seguaci di Voltaire dunque ben distinguono il barbaro che, come Rousseau è, per usare le parole di Marmontel, un «uomo snaturato», dal selvaggio, che è invece l'autentico frutto della natura.

³⁶ J. d'Alembert, *Discorso preliminare*, in *Enciclopedia*, cit., p. 81.

³⁷ Ivi, p. 80.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Così sostiene M. Einaudi, *Il primo Rousseau*, Einaudi, Torino 1979, p. 47.

⁴⁰ In questo senso la voce "Art" dell'Enciclopedia è un vero manifesto programmatico del pensiero di Diderot.

La polemica sugli spettacoli: Rousseau e Diderot

Si possono forse già trarre alcune conclusioni. È indubbio, come si è detto, che la nozione di “natura”, sulla quale nel Settecento si argomenta a dismisura, non è un concetto “statico”, e non solo perché è differente in ogni autore considerato. Infatti, nel momento in cui si invoca l’imitazione della natura, sin da Du Bos, cioè a partire da uno degli autori che più ha inciso negli studi sul rapporto tra arti e natura, e senz’altro in Voltaire, la natura è assunta come una metafora organica: ed è a questa retorica metaforicità che deve adattarsi l’arte se vuole essere fedele alla “misura” del modello. La natura è un organismo in cui le parti concorrono alla riuscita dell’insieme, senza che l’inutile lo travalichi e soffochi con i suoi orpelli: ciò che va imitato e rappresentato, non è dunque la “cosalità” della natura – gli enti finiti di cui è costituita – ma il principio organico, o almeno di “unità con varietà”, che guida il senso comune nel suo rapporto con essa. L’arte, di conseguenza, non corrompe “sempre” la natura, ma solo quando le sue “rappresentazioni” ne violentano il principio ispiratore e creatore. Compito dell’artista o, meglio, del filosofo, non è perfezionare la natura – di per sé classica perfezione – ma perfezionare l’arte perché sia sempre nella “direzione” della natura: bisogna “illuminare” l’opera costruttiva per evitare la barbarie, che è appunto la mancanza di misura, l’inserzione di momenti distruttivi che spezzano l’unità della natura. Sul piano “politico” non è la civiltà a corrompere la natura, dal momento che civiltà significa “scoperta” dell’ordine intrinseco della natura, così come barbarie è invece l’incapacità di comprendere tale ordine, rifiutando in primo luogo il gusto, che è l’atto soggettivo e intersoggettivo di “assenso” della ragione nei confronti della natura e della sua immediatezza sentimentale.

Si aprono però, a questo punto, vari problemi. Problemi che, come è frequente nel Settecento, è forse arbitrario tra loro separare. In primo luogo, come già si è accennato, è evidente che la posizione di Rousseau, come quella di Sade pochi anni dopo, va in una direzione del tutto opposta, malgrado l’analogia tematica e terminologica. E ciò accade, forse, perché si pongono in primo piano, vengono cioè esibite, quelle aporie che, pur intrinseche alla concezione della natura, e al

lato oscuro dei lumi, non erano facilmente “tematizzate” tra i suoi seguaci: aporie che vedono il negativo (il male, la morte, il dolore, la violenza, la macerazione dei corpi) non in quanto parte di un naturalistico e pagano “circolo” che la natura stessa giustifica, ma come un aspetto oscuro e inquietante che la attraversa e che, soprattutto, distingue l’uomo, ente dotato di coscienza, dalle parti della grande catena dell’essere che la formano; aporie, dunque, che scoprono nell’uomo, e nel filosofo che ne è il paradigma, la riflessione in quanto capacità di “mettere a distanza” la natura, di entrare cioè con essa in un rapporto mediato, che si traduce nella capacità di “rappresentarla” e di “giudicarla”. Il giudizio di gusto diviene l’immagine di un potere razionale che allontana dalla natura, che attraverso la riflessione la pone a distanza, la rappresenta e, con questo solo atto, la corrompe, ne uccide l’immediatezza, ne spezza l’organicità – rivela, in altri termini, la morte che è in essa, morte che è “riflessione”, sua perversa capacità di costruire, come Sade insegna, un mondo parallelo fatto di violenza, dolore, di tutto ciò che quindi può spezzare quella “fragile felicità” che, come avrebbe detto Rousseau, è l’unico corretto scopo della comunicazione filosofica.

Rappresentare la natura, riflettere su di essa, giudicarla significa dunque non perfezionare l’arte e il pensiero, bensì corrompere la natura stessa, uccidere quel fragile equilibrio che rende possibile l’inserzione nel suo processo anche di chi, come l’uomo, possiede nella sua propria natura il sottile e ambiguo strumento della ragione. L’astio di Rousseau nei confronti del teatro ha motivi politici, sociali, religiosi: ma ha anche, e in primo luogo, forti motivazioni filosofiche, che derivano dall’idea che la facoltà della rappresentazione – il giudizio, il giudizio di gusto nel suo rapporto con l’arte – è quella stessa che conduce alla corruzione. Le rappresentazioni teatrali sono la “messa in scena” di questa corruzione.

Indubbiamente, in questa condanna, come è stato più volte rilevato, vi sono retaggi delle posizioni platoniche e dei moralismi di Bossuet: ma non ci si può limitare alla superficie, dal momento che, per Rousseau, la *Lettera sugli Spettacoli* ha (almeno) altre due funzioni, cioè quella di “fare i conti” con i *philosophes* legati all’*Encyclopédie* e di preparare le posizioni che verranno espresse in modo narrativo nella *Nouvelle Héloïse*. Il teatro è la scena simbolica della corruzione che i pretesi difensori della natura stanno operando: «dall’esame della tecnica della finzione teatrale viene emergendo il processo della degenerazione umana dalla condizione di innocenza naturale a quella di corruzione della società storica»¹.

L’argomentazione di Rousseau è molto raffinata: è proprio la rappresentazione della maschera a rivelare l’inganno corruttore del sistema della rappresentazione e del giudizio. Per tale motivo, sin dalla Prefa-

zione della sua lettera, polemicamente osserva che in essa «non sarà dato di trovare gusto, misura, precisione»². Infatti, poche pagine dopo, distrugge in modo sistematico il principio in base al quale, almeno all'interno della cultura francese, e in particolare in Du Bos, era sorto il problema del gusto. Se infatti, sulla scia di Pascal, variamente ripreso dalla tradizione dei "moralisti", il gusto era un esercizio che nasceva da quel *divertissement* il cui scopo era allontanare (*devertere*) dalla carenza ontologica della noia, madre di tutte le passioni viziose, incanalando il *delectare* verso una regolare forma espressiva, Rousseau capovolge il problema, affermando che «ogni divertimento inutile è un male»³. La noia si combatte lavorando, dal momento che solo «l'abitudine al lavoro rende insopportabile l'inazione», costruendo una «buona coscienza» che «spegne il gusto dei piaceri frivoli», esaltando invece i «gusti semplici e naturali»⁴.

Evidentemente, dal tempo di Du Bos, è mutato in modo radicale il contesto sociale della rappresentazione: e in questa direzione la noia, nemica da combattere per chi non lavora, è preclusa a chi è invece abituato alla fatica. Ma la questione non è soltanto sociologica o, meglio, il modificato contesto politico-sociale ha evidenziato l'inganno e la corruzione di quei veri e propri sistemi retorici intrinseci in chi connette la natura a un gusto "rappresentazionale", a tutti coloro, quindi, che esaltano l'immediatezza solo attraverso strumenti mediati (la riflessione, la parola, il teatro, ecc.), non cogliendo della natura, e del nostro rapporto con essa, quella vivente presenza che non ha bisogno di maschere. Appunto, osserva Rousseau, «non mi piace che si abbia bisogno di legare, in ogni momento, il nostro cuore alla scena, come se stesse a disagio dentro di noi»⁵.

Di conseguenza, il problema non è determinare che cosa sia uno spettacolo buono o cattivo, ma se il "sistema della rappresentazione" – quello della tradizione del gusto e della sua forma di giudizio, quello delle retoriche "illuministe", quello di Voltaire, anche di un Voltaire che si presenta come "candido" sostenitore del lavoro – sia o meno corretto. E, a tal proposito, la risposta di Rousseau è categorica: la rappresentazione contingente delle umane, e a loro volta contingenti, passioni, disegna un quadro distorto non solo della natura, ma anche del rapporto razionale che con essa si può instaurare⁶. In questo senso, non tanto l'arte in sé, quanto il suo "sistema" genera vizio: contrariamente a quel che crede Du Bos, che Rousseau stesso qui cita, il sentimento teatrale, che si spaccia per naturale, serve soltanto a mostrare la sfera sentimentale dell'uomo, quella a partire da cui si articola il rapporto originario con la natura, e la virtù di tale rapporto, come "trucco", «buono per divertire il pubblico, ma che sarebbe pazzesco voler introdurre sul serio nella società»⁷.

La natura che, attraverso le passioni, "appare sulla scena" è, in

quanto rappresentazione, un inganno: inganno che pretende di ridurre il sentimento a emozione sterile ed effimera, connessa a un gusto che è corruttore, dal momento che «i diritti più sacri, i più commoventi sentimenti della Natura, sono messi in ridicolo in queste scene odiose»⁸. Rousseau rivela, su tali premesse, che l'intero sistema della natura del secolo dei Lumi – quello classicistico di Voltaire, ma anche quello organicistico di Diderot e quello materialistico di d'Holbach – è in realtà mosso da un'identica volontà ingannatrice, che attraverso una falsa rappresentazione della natura nasconde sia la sua progressiva corruzione sia la corruzione sociale prodotta da un uso distorto della ragione, che diviene corruttrice della natura stessa dell'uomo e dell'immediato ordine naturale della sua vita. Forse, in una città come Parigi, «piena di gente intrigante, sfaccendata, senza timore di Dio, senza principi, la cui immaginazione, depravata dall'ozio e da bisogni smisurati, non genera che mostri e non ispira che misfatti»⁹, le passioni teatrali saranno il minore dei mali. Ma a Ginevra l'inserzione di un tale sistema di finzioni significherebbe introdurre l'artificio, la menzogna, una serie di rovine politiche, sociali, economiche: disimpegno dal lavoro, aumento delle spese, diminuzione delle vendite, introduzione del lusso sarebbero alcuni danni, che sorgerebbero anche se lo spettacolo rappresentato non fosse “in sé” cattivo.

Per far comprendere come il male sia la “forma” del teatro, e non il suo contingente contenuto, Rousseau condanna, oltre all'oggetto, cioè la rappresentazione teatrale, anche il suo “attore”, il *comediien* stesso. Nella sua invettiva si colgono ancora antichi luoghi comuni, che Rousseau sottolinea come tali, vantando per essi una verità che deriverebbe dalla loro stessa vecchiezza (che è peraltro argomento molto debole): ma la critica autentica e “forte” è la consueta, che rafforza quella “formale”. L'attore va condannato perché “rappresenta”, e non vive, con ciò esercitando «l'arte di dissimulare, di prendere un carattere diverso dal proprio»¹⁰, al punto che appare quasi, a conclusione della *Lettera*, come il simbolo di un secolo «dove regnano con tanta crudeltà i pregiudizi e l'errore sotto il nome di filosofia» e gli uomini «hanno chiuso la loro mente alla voce della ragione e il loro cuore a quello della Natura»¹¹.

Gli “argomenti” di Rousseau non sono nuovi e riprendono tutti i pregiudizi antichi sul teatro e i suoi protagonisti (al punto da far sospettare che Rousseau li abbia elencati non per mero “moralismo”, bensì per accentuare il suo distacco dalla critica dei *philosophes* all'idea stessa di pregiudizio: in definitiva, sembra dire, i pregiudizi incarnano il senso comune, e questo è – con il consueto schema di pensiero – l'immagine di un rapporto diretto, non rappresentativo, con il reale). Parole molto simili a quelle di Rousseau si ritrovano infatti in tutta la tradizione platonica e neoplatonica (si pensi a Proclo), forse con mo-

tivazioni teoriche anti-mimetiche non in tutto diverse. Questa tradizione è ripresa all'interno del pensiero cristiano e trova vari radicamenti nell'interpretazione delle Scritture: quasi a testimoniare, in Rousseau, che il deismo, con il suo naturalismo incontrollato, è lontano dalla natura ben più di un regolato teismo. Si pensi, per esempio, al *De spectaculis* di Tertulliano ma, ben di più, anche per la loro evidente presenza in Rousseau, ad alcuni passi di Agostino, in cui peraltro si rivela l'ambivalenza assoluta che la questione mette in gioco ¹².

Rifiutare il teatro significa respingere le perversioni del gusto, e per di più di un gusto che ha l'arroganza di presentarsi in quanto naturalistico; significa seguire le indicazioni della Natura, unico modo per interrogarsi su quel che è buono per la società. Società che non è – non è più – quella “femminile” di Parigi, dove la conversazione era la protagonista della vita sociale, guidata nei *salons* dalla presenza delle donne, bensì quella “maschile” dei circoli ginevrini, dove gli uomini, tra loro riuniti, «esentati dall'obbligo di abbassare le loro idee alla portata delle donne e di dare alla ragione un abito galante, possono abbandonarsi a discorsi gravi e seri, senza paura del ridicolo» ¹³. Forse la direzione non è diversa da quella pochi anni prima sottolineata da Burke: all'uomo si addice il sublime, che è comunque un “tenere a distanza” la rappresentazione, mentre alla donna si adatta la bellezza, dunque il trionfo rappresentativo della forma. E non vi è da stupirsi, sostiene Rousseau, dal momento che «è il disegno della Natura, che dà differenti gusti ai due sessi, affinché vivano separati e ciascuno a suo modo» ¹⁴.

Il richiamo a Burke non è ovviamente, almeno su piano teorico, casuale: tra i vari fili rossi che legano in modo inaspettato, nel Settecento, posizioni a prima vista diverse, quello del rapporto tra l'uomo, la natura e l'arte è, come si è detto, uno tra i più rilevanti. A un naturalismo riflessivo, che ha per protagonisti Hume o Voltaire, si oppone un naturalismo radicale e sentimentale, in cui Burke e Rousseau sono appaiati; e le mediazioni organiciste di Diderot non sono sufficienti, con la loro ontologia dinamica, per costituire un “tertium” sintetico, valendo piuttosto a sottolineare come l'esigenza di una “interpretatio naturæ” sia quella che giustifica il senso teorico del sistema stesso delle rappresentazioni, che presenta l'arte come parte integrante della natura, esaltando in tal modo – come effettivamente accade in Diderot – l'efficacia educativa dell'arte, della rappresentazione, della bellezza, dell'espressione, cioè di tutti quegli “orpelli” che dominano, a parere di Rousseau, nel gusto parigino. Per Rousseau si apre invece un orizzonte estetico che ha il suo riferimento nell'idea di infinito e nella tensione che, da Burke a Kant, il sublime insieme ad essa manifesta ¹⁵.

Che cosa sarà mai, in definitiva, questo gusto? Sarà soltanto, osser-

va Rousseau, con parole che si ritroveranno in Hegel, «l'arte di esercitare il proprio giudizio sulle cose minute»¹⁶. La rappresentazione del particolare è un culto perverso¹⁷, che impedisce di scorgere l'autentica e immediata unità che la Natura offre: allontanarsi dal teatro, cioè dalla rappresentazione contronatura, significa operare perché *gli spettatori stessi siano lo spettacolo*, significa appunto, come già si diceva, contrapporre al teatro la *fešta*: «rendete essi stessi attori; fate in modo che ciascuno veda ed ami se stesso negli altri, affinché tutti risultino più uniti»¹⁸. Il corpo sociale è il corpo organico della natura: bisogna vivere, dunque, e non imitare, consapevoli che tutte «le false religioni combattono la Natura: solo la nostra, che la segue e la disciplina, è portatrice di questa istituzione divina e utile all'uomo»¹⁹.

La storia della voce *Ginevra* firmata da d'Alembert è dunque il racconto del primo episodio di autoriflessione esercitato dai *philosophes* su se stessi e sulle proprie idee. In apparenza la "voce" è solo elogiativa nei confronti della città: ma in realtà nasconde una serie di questioni "pericolose", che furono occasione non solo per la più clamorosa "spaccatura" all'interno del gruppo originario degli enciclopedisti, ma anche per separare definitivamente i due spiriti forse più affini del gruppo, cioè Rousseau e Diderot. Quest'ultimo, con la sua consueta lucidità, comprende in modo perfetto quel che sta accadendo, ma non ha la possibilità di "bloccare" i contendenti e, in particolare, il "regolamento di conti" che, tramite il parzialmente incolpevole d'Alembert, Voltaire esercita nei confronti di Rousseau. Infatti questa voce fu scritta da d'Alembert dopo un lungo soggiorno presso Voltaire, che dal 1755 abitava vicino a Ginevra: Voltaire senza dubbio non vi mette mano, né la revisiona, ma le idee di d'Alembert, e in particolare quelle che suscitano le reazioni più accese, sicuramente ricalcano, persino con qualche ingenuità, quelle del suo ospite. In primo luogo, infatti, come riassume Paolo Casini²⁰, Voltaire, in contatto con i teologi liberali ginevrini, intendeva far sì che le loro posizioni razionalistiche e deistiche «venissero a coincidere con la propaganda ideologica svolta dai *philosophes*». Infatti, dopo avere citato lo stesso Voltaire, che definisce «atroce» Calvino, d'Alembert aggiunge: «molti pastori di Ginevra hanno come unica religione un socinianismo perfetto, che rifiuta tutto ciò che ha nome di "mistero", convinto che principio essenziale di una vera religione sia il non indurre a credere niente che urti la ragione»²¹. Si può ben comprendere che il clero di Ginevra, esaminato l'articolo, sentendosi avvicinato ai "sociniani", che in altra parte dell'Enciclopedia, peraltro richiamata, vengono definiti «deisti nascosti», e arruolati nel partito dei "Lumi", non accettò passivamente: richiese subito una ritrattazione, che non vi fu.

Era effettivamente poco giustificabile, se non nel gioco e nel calcolo di Voltaire, poter ritenere sociniano o deista il clero di Ginevra,

anche nelle sue punte più “avanzate”: questo movimento, sin da Bayle ostile alle religioni rivelate, poteva venire facilmente professato solo da filosofi. Un tale stravolgimento della realtà innestò una serie di polemiche sull'irreligiosità generale dell'opera. Tali polemiche irritarono Voltaire (che vide umiliato il suo progetto) e generarono dubbi nel prudente d'Alembert (inducendo entrambi, sia pure con diverse motivazioni, a ritirarsi dall'impresa enciclopedica). A lavorare fu invece la censura che, sulla scia delle dispute, riuscì, nel 1759, a far ritirare l'autorizzazione regale alla pubblicazione dell'opera. L'incolpevole e irritato Diderot che, come si evince dall'ampia corrispondenza di questo periodo e dagli scritti di Grimm, certo a lui vicino, aveva subito compreso sia l'inutilità della polemica sia il dannoso e diabolico tranello di Voltaire in cui d'Alembert era ingenuamente caduto, rimase dunque solo a guidare l'opera, peraltro improvvisamente divenuta clandestina.

Sulla polemica religiosa si innesta un secondo motivo, appunto la pagina che d'Alembert dedica agli spettacoli, anche qui riflettendo le posizioni di Voltaire. Motivo senza dubbio meno “caldo” del precedente, ma utile per rinfocolare le polemiche e, soprattutto, occasione, per Rousseau, di rispondere non solo a Voltaire e d'Alembert, atei e mentitori, ma anche allo stesso Diderot, che in precedenza lo aveva implicitamente accusato (nel *Fils naturel* del 1757) ²² di volersi isolare in un'astratta solitudine naturalistica. Rousseau ha qui buon gioco a dimostrare che la perversione è integralmente in coloro che fanno della mistificazione del reale – sul piano religioso e artistico – il loro progetto filosofico, affermando al tempo stesso che la socialità non è affatto contro natura, al contrario: ma non lo è, non nel momento in cui costruisce artefatti spettacoli, inutili, costosi e ambigui, bensì quando, attraverso, per esempio, la festa, riesce a far di se stessa lo spettacolo, senza mediazioni, senza rappresentazioni, con l'esercizio diretto della vita.

Come accadrà con Robespierre quando riprenderà l'idea roussoiana di “festa”, vedendo in essa un modo per spezzare le costrizioni rappresentative che dominavano nell'antico regime, facendo di esso un sistema artefatto, e dunque non naturalistico, di mediazioni, alla viziosa Atene si contrappone la virtuosa Sparta, nel facile gioco retorico che assimila la prima a Parigi e la seconda a Ginevra. Gli spartani, scrive Rousseau, «tutte le sere, sereni e ben disposti, tornavano alle loro dimore per consumare un pasto frugale, contenti della patria, dei loro concittadini e di se stessi» ²³. Se dovevano divertirsi sceglievano le feste, proprio come descrive Plutarco. Gli spettacoli teatrali sono invece «per pochi» e «rinchiudono tristemente un ristretto numero di persone in un antro oscuro», mantenendole «spaventate e immobili nel silenzio e nell'inazione» ²⁴: le feste sono *natura*, avvengono all'aria aperta, ed è qui che i popoli felici devono riunirsi, abbandonandosi «al

dolce sentimento della vostra felicità»²⁵. Le feste, tuttavia, come si è notato, sono lodate da Rousseau non solo per questo generico ed enfatico naturalismo, per la sentimentale empatia che inducono: esse si addicono anche al “nuovo ordine” ginevrino, perché *nulla in esse sarà rappresentato* e saranno soltanto «il piacere di stare insieme»²⁶.

In questo caso, nella festa, non solo non vi è contrasto tra natura e cultura, ma si dimostra come la società vada nella direzione del “perfezionamento” della natura. Perfezionamento che è stato corrotto da chi – gli Enciclopedisti, appunto – confonde il generico concetto di natura con quello delle sue “rappresentazioni” (in primo luogo artistiche): sono queste ultime, e non la società in sé, a corrompere la natura. Rousseau è estremamente sottile: respingendo le accuse di “deismo” per il protestantesimo ginevrino, lo rende immediatamente un modello – contro il deismo e contro il cattolicesimo – che si oppone sia a un’ingenua immediatezza naturalistica (deismo, appunto) sia a un’artefatta rappresentatività mediatrice (il cattolicesimo). Simbolo, dunque, di un lavoro “sociale” che perfeziona la natura andando nella sua stessa direzione, seguendone la vita, senza “spettacolarla”.

Di fronte a questa raffinatezza argomentativa, Diderot non si irrita contro Rousseau (con il quale il dissidio è più “caratteriale” e personale che teorico, anche se certo non ne condivide le considerazioni sul teatro), ma nei confronti di coloro che per motivi ideologici (Voltaire) o per ingenuità (d’Alembert) avevano reso possibile una polemica in parte inutile, senza dubbio pericolosa. Diderot, infatti, che in questo caso, come in altri, parla attraverso la penna di Grimm sulla “Corrispondence litteraire”, ritiene «sventato» l’articolo di d’Alembert e «folle» l’intera disputa. Se non interviene in essa non è solo per prudenza, ma anche perché, al di là dell’autentico rispetto che, come tutta la sua generazione, ha nei confronti di Voltaire, è distante dal suo deismo religioso e dal suo classicismo artistico. Diderot, poi, in relazione al teatro, ha posizioni che, pur prive di ideologia, e dai commossi elogi della festa, non sono, almeno nelle loro basi, del tutto contrapposte a quelle di Rousseau. Rousseau che, peraltro, non rifiuta affatto il “teatro” in sé, ma il sistema rappresentazionale che lo “snatura”, i rituali che l’accompagnano. Se il teatro è «genuina rappresentazione della realtà, secondo il modello offerto da Molière, in modo da offrire agli spettatori impressioni adatte a orientarli moralmente, in armonia con il concetto della morale sensitiva»²⁷, Rousseau nulla obietta; al contrario, usa dell’argomento per sottolineare che oggetto della polemica è la “finzione” teatrale, non il teatro come spettacolo.

È su questa stessa strada che la polemica sugli spettacoli rende possibile un sia pure implicito dialogo con Diderot (le cui opere teatrali, tuttavia, Rousseau non apprezzava affatto): sia nella *Lettera sui sordi e sui muti* sia negli scritti teatrali, la rappresentazione spettacolare

viene da un lato assimilata a un'espressione patica originaria, precategoriale e prelinguistica, connessa a una forza creativa gestuale che lega, prima di ogni ragionamento, attore e spettatore, e, dall'altro, è il simbolo concreto e formativo che la funzione filosofica del teatro deve tendere ad assimilarlo alla vita, confondendosi con essa in virtù della sua forza sentimentale. Un teatro "classico", distante dallo spettatore, posto su una scena "lontana", tutto giocato sul potere rappresentativo della parola, dimentico del corpo e della sua passionalità, di una presenza empatica tra le sue componenti è, certo non in sintonia con Voltaire, rifiutato da Diderot forse in modo ancora più radicale rispetto a Rousseau.

In quello stesso 1759 che segna il culmine della polemica seguita alla voce *Ginevra*, Diderot non si sta infatti impegnando solo per la salvezza dell'*Encyclopédie*, ma lavora anche, e con altrettanta forza, a una commedia, il *Padre di famiglia*, che accompagna con un *Discorso sulla poesia drammatica*. Non è questa una "risposta" a Rousseau, ma un chiaro segnale di come, per Diderot, il compito del filosofo non sia quello di "condannare" – in questo caso il teatro e la rappresentazione – bensì di guardare, comprendere e, se del caso, "riformare". L'accoglienza "fredda" di Voltaire, che nel suo classicismo riteneva opere teatrali come quelle di Diderot espressione di un secolo "misero" confrontato con quello di Luigi XIV²⁸, e quella ancora più respingente di Rousseau, segnalano una volta di più la "differenza" di Diderot, il quale ritiene – contro Voltaire e paradossalmente, e pur privo dei suoi radicalismi astratti, ancora una volta ben più in sintonia con Rousseau – che l'intero teatro contemporaneo sia "falso", convenzionale, artificioso e, al tempo stesso, disorganizzato, disattento nelle scene e nei costumi. Il suo percorso conduce, come di consueto, verso una riforma che non sia una rivoluzione, ma cerchi del teatro, come Montesquieu con le leggi, l'*esprit*: rigettando sia l'empatia assoluta sia la distanza classicista, da un lato rifiuta la falsa convenzionalità di imitatori di tradizioni ormai scomparse (quelle stesse che erano invece ritenute "intoccabili" da Voltaire), dall'altro tende ad accentuare il carattere "rappresentazionale" del teatro, compresa la sua funzione catartica, che l'usanza di porre gli spettatori sulla scena, ancora presente nella *Comédie Française*, tendeva a sfumare. Pone inoltre per il teatro una funzione etica: esso può «offrire sia nel campo della morale che in quello dell'arte dei modelli eterni», al punto che, in definitiva, si può davvero pensare che il drammaturgo persegua lo stesso scopo del legislatore di Montesquieu, collaborando «per farci amare la virtù e odiare il vizio»²⁹.

Non è dunque frutto di casuali circostanze il fatto che, in questi anni, la questione del teatro risulti centrale nel dibattito filosofico. Gli storici del teatro sanno che nel Settecento, da Diderot a Lessing, si

delinea una “riforma” fondamentale per l’arte drammaturgica contemporanea: ma il problema ha un valore simbolico rilevante anche sul piano filosofico ed estetico, dal momento che affronta un insieme di temi che vanno da quello del rapporto opera-pubblico alla problematica metafisica relativa alla funzione gnoseologica della rappresentazione naturalistica.

La stessa *Lettera* di Rousseau nel suo riferimento al teatro ha, come già si è ribadito, obiettivi più dirompenti e, soprattutto, molteplici. Sembra uno dei tanti paradossi di questo periodo: ma il destinatario della lettera, cioè d’Alembert, è uno dei pochi con i quali Rousseau non ha particolare astio e con il quale, anzi, mantiene una pur rara corrispondenza anche dopo la polemica. Se Voltaire è uno degli obiettivi principali, Diderot, con il quale il legame è straordinariamente forte e complesso, viene attaccato su vari piani. Se si legge, infatti, tra le righe, oltre all’insulto personale, vi è un accenno significativo all’opera e alle teorie teatrali diderotiane, per rispondere alla frase, contenuta nel *Figlio naturale* di Diderot – quella relativa al cattivo che vive solo – che Rousseau (una volta tanto con qualche ragione) aveva attribuito a se stesso e della quale era rimasto molto offeso. Inoltre, dal momento che Rousseau ben sa che in quegli stessi anni Diderot si sta occupando della riforma del teatro, si sente coinvolto in una battaglia “civile” che deve passare attraverso questo tema: Diderot infatti, come in precedenza l’attore Riccoboni, ritiene, contro certo clero conservatore, e senza dubbio su questo punto non in sintonia con Rousseau, che il teatro possa avere una funzione “educativa”, capace di avvicinare alla verità della natura, all’autenticità del sentimento, spezzando, in modo emblematico, nell’espressività di un simbolo scenico, i veli pregiudiziali ancora presenti nella vita sociale, culturale, artistica.

La *Lettera* di Rousseau ha così un destinatario, d’Alembert, che è in definitiva il meno interessato sia alla disputa sia agli strali del ginevrino, e due obiettivi reali: Voltaire e Diderot. Il primo è accusato più sul piano politico “generale”, in primo luogo per le sue posizioni religiose: Voltaire è pericoloso, agli occhi di Rousseau, non in quanto autore di teatro, ma come capofila dei *philosophes* e del corrotto buon gusto parigino, di quel progetto, perverso a parere di Rousseau, che voleva “completare” quella repubblica ideale che Ginevra avrebbe potuto essere per la “filosofia” con quell’unico elemento rappresentazionale che ancora, per la proibizione calvinista, le mancava, cioè il teatro. Con Diderot, invece, che è pensatore privo di finalità politiche contingenti, la polemica entra nella specificità filosofica del senso del teatro: Rousseau sostiene che, se anche un «uomo di genio», evidentemente Diderot stesso, fosse riuscito a inventare un «genere teatrale nuovo», alla sua morte il «male» del teatro, cioè l’inganno della rappresentazione, sarebbe ricaduto sui suoi successori.

Questa osservazione di Rousseau è un indizio importante: infatti, malgrado l'odio nei confronti di Diderot che in questo periodo lo acccecava, per motivi extra-teorici, scorge tuttavia la differenza tra l'antico amico e l'ideologia teatrale di Voltaire e, sulla sua scia, della maggior parte dei *philosophes*. Diderot, infatti, paradossalmente, non avrebbe affatto rifiutato del tutto le posizioni di Rousseau (con il quale non entra mai in polemica diretta), cui anzi sembra alludere molti anni più tardi, cioè nel *Paradosso sull'attore* del 1769: la «naturalizza» che cercava nell'opera teatrale «era proprio, *in pratica*, quella che Rousseau avrebbe potuto approvare se non avesse preferito respingere in blocco il teatro: sostituire i re e gli eroi immaginari con la pittura delle «condizioni»³⁰.

Si è già osservato inoltre che tra i due, sin dai tempi del *Discorso sull'ineguaglianza*, vi è una profonda sintonia teorica sui «fondamenti», si potrebbe dire sulla «metafisica» che sta alla base di un innovativo progetto filosofico. Ma il passaggio dai temi generali, che implicano anche una comune critica ai contemporanei sia conservatori sia illuminati, all'articolazione conoscitiva, ai «modi» cioè con cui rapportarsi, sul piano gnoseologico, con l'alterità antropologica e naturalistica, sottolinea differenze, forse sottili ma certo non riassorbibili. Diderot, infatti, a partire dai *Dialoghi sul Figlio naturale*, evidenzia gli aspetti di «finzione» contenuti nella rappresentazione teatrale, che ha, e deve avere, «un'illusione e un consenso convenzionali»³¹, dal momento che «l'arte di costruire una trama consiste nel legare gli avvenimenti in modo che lo spettatore che ragioni ci trovi sempre una logica soddisfacente»³². Il teatro è dunque, in quanto rappresentazione ragionata, la metafora di un «giudizio», cioè di un'espressione che regola, tramite un nesso ontologico, un rapporto tra parti. Lo stesso apprezzamento che Diderot esplicita nei confronti delle tre unità «aristoteliche» – luogo, tempo e azione – non è il risultato di un ripetitivo e formale classicismo, ma il frutto di una consapevolezza teorica: le unità sono funzionali a manifestare il valore specifico, anche sul piano simbolico, della costruzione rappresentativa che il teatro organicamente progetta. In questo percorso, peraltro, come si desume dalle prime pagine del secondo dialogo, Diderot ripresenta, applicandolo al teatro, l'elemento fondamentale della sua filosofia: come in Rousseau, e seguendo un costume filosofico caratteristico del Settecento francese, la natura è ritenuta un fondamento «metafisico» (virgolette necessarie: non si tratta di una metafisica trascendente, tanto meno teologica, bensì di una «base» veritativa, del tutto immanente, che costituisce però, al tempo stesso, una «origine» e un «fine», un ideale di forma organica che può essere ritrovato in ogni manifestazione contingente della sua intrinseca forza). La natura va «interpretata» perché si possa sviluppare il senso e la forza intrinseci al suo essere: il teatro è la rappresentazione

espressiva di un'interpretazione della natura che ne comprende l'espressività e la traduce in quello stesso "entusiasmo" poetico e sentimentale che dovrà poi coinvolgere gli spettatori. Entusiasmo che è "precategoriale", che deve cioè precedere il ragionamento: ma che al precategoriale, al pre-logico, che pure è l'essenza dell'espressività, non può fermarsi, edificando su quella base una "rappresentazione", cioè una forma regolata e risolubile all'interno di una descrizione qualitativa. È assente, come si può facilmente notare, e malgrado il comune richiamo alla natura e a quelle sue manifestazioni antropologiche che sono le passioni, il sentimento, l'entusiasmo, la separazione roussoiana tra "presentazione" e "rappresentazione". Quest'ultima è un'interpretazione espressiva della natura immediata che si articola nell'organicità di una forma, in grado di manifestare, nella sua emblematica espressività, un valore simbolico.

Il problema di Diderot non è dunque, come già si è accennato, quello di distruggere il teatro solo perché si è corrotto il rapporto tra forma rappresentativa e forma teorica, bensì di restaurarne il senso espressivo, il valore conoscitivo e simbolico della sua specificità rappresentativa: la preparazione degli attori, l'attenzione per i costumi e la scenografia, la linearità della trama sono elementi che vanno riformati con attenzione critica e immaginazione. La scenografia, per esempio, è necessaria perché senza di essa «non si immaginerà niente»: perché, quindi, è sulla sua base che la rappresentazione diviene "allusiva", acquisendo significati simbolici, favoriti da una scena molto vasta, che permetterà un movimento scenico «naturale», dal momento che «in arte, come in natura, tutto è collegato»³³. Non bisogna distruggere il teatro, ma abbandonarne la falsità, che non è assoluta e ontologica, come voleva Rousseau, bensì legata alla perdita delle sue funzioni sociali e, sul piano conoscitivo, della sua capacità interpretativa: bisogna lasciare «l'enfasi della versificazione» e recuperare «la semplicità dell'intreccio e del dialogo, e la verità dei quadri»³⁴.

Diderot ha l'identico sospetto di Rousseau: il teatro *così come* è è solo un «antro oscuro»; ma si tratta di modificarlo, non di distruggerlo, perché possa acquisire quel valore simbolico – cioè di riunificazione e allusione al tempo stesso – che invece per Rousseau nessuna rappresentazione è in grado di manifestare. Per Diderot, si tratta, esattamente come accade in un giudizio, di "costruire" una rappresentazione, nella consapevolezza (anticlassicistica) che «un'opera di teatro non può mai essere inclusa rigorosamente in un genere»³⁵ e che «non si tratta tanto di rappresentare caratteri, quanto condizioni»³⁶: infatti, ed è una delle principali affermazioni della sua poetica teatrale, «non ci sono bellezze durevoli, se non quelle fondate sui rapporti con gli esseri della natura» e le «bellezze hanno nelle arti lo stesso fondamento della verità in filosofia», dal momento che la verità «è conformità dei nostri giudizi

con gli esseri» e la bellezza d'imitazione «la conformità dell'immagine con le cose»³⁷. “Conformità” tra giudizio soggettivo e mondo è ovviamente la modalità costitutiva della rappresentazione, ed è proprio la “conformità” che Rousseau combatte, e non solo nel teatro.

Diderot rimprovera senza dubbio al teatro del suo tempo l'incapacità di costruire tale conformità, avendo perduto forma, forza, energia; Rousseau lo accusa invece di voler comunque restaurare una funzione teatrale che si sostituisca all'energia presentativa del reale, frapponendo tra noi ed esso una “maschera”, una “scrittura”. Sarà, per Diderot, la rappresentazione costruita (e ripetibile) e non l'attualità transeunte della festa a permettere di esibire il significato sociale della natura attraverso una sua interpretazione poetica: significato che, come si comprende anche solo dai titoli delle sue due opere teatrali di questi anni (*Il figlio naturale* e *Il padre di famiglia*), è la complessità di una realtà organica di base naturale quale la famiglia, rifondata come nucleo di valori “borghesi” nella «più profonda istanza laicamente religiosa»³⁸.

In sintesi, dunque: non rifiuto del teatro, ma costruzione di una verosimile e organica rappresentazione, insieme naturale e storica, finalizzata a «*ridurre al minimo* la distanza tra immagini del reale e immaginario rappresentativo, ponendosi senza riserve dalla prospettiva di un *bisogno profondo dell'auto-rappresentazione* che individua quale istanza vitale del nucleo societario borghese»³⁹. Inoltre, e sempre in disaccordo con Rousseau, Diderot suggerisce di recitare *come se* lo spettatore non esistesse⁴⁰. Non è una scelta di separatezza, bensì l'esigenza di sottrarre lo spettacolo alle contingenze, alla moda, alla frivolezza, per consegnarlo invece alla storia, a quella storia dialogica che è costruita dagli scambi organici tra ragione, sentimento e immaginazione, che possono avviare processi simbolici complessi e articolati in cui, come in ogni rappresentazione, le relazioni tra autore, attore e pubblico non si esauriscano nell'attimo immediato del loro compiersi.

Il teatro indica, al tempo stesso, la *stabilità* dei valori (sociali e conoscitivi) della rappresentazione e la *dinamicità espressiva* delle sue forme, che non è vincolata a una ripetitività astratta e inverosimile, lontana dalla verità della natura e dal nostro “conformarsi” a essa, pur essendo legata a stabili e illuminati valori etici, che si tratta di rappresentare nel loro senso simbolico. Sono noti i “mezzi”, espressi con chiarezza nei dialoghi con Dorval⁴¹, con cui Diderot intende concretizzare questi significati conoscitivi: creare la tragedia domestica e borghese, perfezionare il genere serio, sostituire le condizioni umane ai caratteri, collegare la pantomima con l'azione drammatica, cambiare la scena e mettere i quadri al posto dei colpi di scena, introdurre la tragedia reale nel teatro lirico⁴². Ciascuno di questi elementi, in particolare sul piano storico, meriterebbe una specifica attenzione, anche per l'alternanza di questioni “ideologiche” e osservazioni tecniche, a dimo-

strazione del senso emblematico che, per l'affermarsi di nuovi valori, per Diderot ha il teatro. In questo *nuovo* teatro per una *nuova* società proposto da Diderot, un teatro in cui le parti si organizzano in un tutto per meglio rappresentare la natura, in primo luogo nella sua interpretazione antropologica, offrendo, in virtù di tale riorganizzazione, non una finzione astratta, posta in antri oscuri, ma il quadro verosimile (sul piano sia scenico sia sociale) di un "come se", l'immaginazione, cioè la facoltà rappresentativa per eccellenza, è posta al centro della "costruzione" teatrale.

Posizione, questa, che senza dubbio Rousseau riteneva degna del genio del suo antico amico, ma che possedeva al tempo stesso ai suoi occhi un tasso di "pericolosità" più elevato per la sua concezione presentativa dello spettacolo, resa meno temibile solo dall'evidente discrasia tra le affermazioni teoriche di Diderot e le sue opere, ancora intrise di antichi espedienti. Tale discrasia permette a Rousseau di ipotizzare che quello diderotiano sia solo uno "sperimentalismo" filosofico. Ciò lo conduce a un duplice attacco: il primo, esplicito, contro il "vecchio" teatro, denso, come si è visto di antichi luoghi comuni "platonici", e il secondo, implicito, rivolto nei confronti di chi, come Diderot, vuole riformare la rappresentazione e non annullarla (operando, per di più, una sorta di "rivoluzione copernicana" relativamente all'idea di rappresentazione, cercandone cioè le condizioni di possibilità e per di più radicandole nelle forme concrete dell'organizzazione teatrale). Il pericolo che Diderot incarna agli occhi di Rousseau deriva dal fatto che nelle sue opere questi sembra, almeno a prima vista, rappresentare la "vita stessa", far coincidere attore e spettatore, e, come accade nel *Figlio naturale*, mettere l'autore sulla scena: vuole cioè *presentare la vita*, in tutto il suo immediato spessore sentimentale, come, a parere di Rousseau, dovrebbe fare la festa. Ma questa "presentazione", con una radicale differenza rispetto allo spettacolo festivo, è per Diderot tanto più vera quanto più è "rappresentata" (esattamente come accade nell'*Encyclopédie*). Ciò conduce a due conseguenze, entrambe sgradite al ginevrino perché sono l'essenza di quello spirito enciclopedico che si stava facendo strada tra i *philosophes*, superando (e dimenticando) il classicismo di Voltaire: da un lato, appunto, si afferma che la rappresentazione è una forma organica che interpreta la natura, ed è dunque, nel suo originario radicamento estetico-sensibile, la modalità essenziale per la sua conoscenza; dall'altro, pone l'esigenza di una teatralità "assoluta", in quanto «l'utopia teatrale progettata da Diderot in nome della nuova cultura borghese segna una svolta epocale: non solo perché prospetta la nascita del moderno *dramma assoluto*, ma anche in quanto tende a svincolare la produzione spettacolare dell'immaginario dalla dimensione materiale della teatralità, e dalla logica dei segni che le appartengono»⁴³.

Per Diderot, come è particolarmente evidente nello scritto *Sulla poesia drammatica*, il lavoro teatrale è il disvelamento delle parti che concorrono alla formazione dell'organismo: parti che, nelle loro specifiche qualità, non possono tuttavia, né lo debbono, rimanere separate. Quasi con una progettualità "architettonica", e senza mai apparire normativo, Diderot detta in realtà le "regole" per il teatro, a iniziare dalla trama dell'opera: «avere una bella immaginazione, esaminare l'ordine e la concatenazione delle cose; non temere le scene difficili, né il lavoro lungo, cominciare dal centro del soggetto; scegliere bene il momento in cui l'azione deve iniziare; sapere cosa conviene lasciare indietro; conoscere le situazioni che commuovono: ecco il talento necessario per saper stendere una trama»⁴⁴. Alla domanda, che si autopone, «che cosa è dunque l'immaginazione?», risponde senza una chiara visione delle differenze fenomenologiche tra le varie modalità dell'esperienza, e con una forte impronta humanea, ma consapevole che è tramite questa facoltà – «facoltà di ricordare le immagini»⁴⁵ – che si costruisce una rappresentazione stabile, verosimile e ripetibile. Il ricordo è la capacità di richiamare il percepito, sollecitando le potenzialità associative, allusive e produttive del soggetto, in modo da arrivare «a qualche rappresentazione sensibile, termine ultimo e riposo della ragione»⁴⁶.

Questa forza è caratteristica del pittore e del poeta che, a differenza del filosofo, che rappresenta in base a una successione coordinata di fatti, costruisce fondandosi sul "possibile", cioè su un'ipotesi fittizia. D'altra parte, «il poeta che finge, e il filosofo che ragiona sono ugualmente, e nello stesso senso, conseguenti e inconseguenti, poiché essere conseguenti, o avere l'esperienza della necessaria concatenazione dei fenomeni, è la stessa cosa»⁴⁷. Ciò significa che il valore conoscitivo della rappresentazione e della sua fenomenologia è *comunque* centrale: centralità che il teatro conduce verso un'esperienza emblematica.

La differenza tra Diderot e Rousseau si delinea ulteriormente anni dopo, con il *Paradosso sull'attore*. Infatti, nel 1758, la polemica, pur aspra e implicita, è tuttavia svolta con un linguaggio non dissimile, che si spinge, in Diderot, a un'esaltazione del sentimento, che tocca anche la posizione dell'attore, il suo ruolo empatico con l'autore e il pubblico. Quando invece, nel 1769, egli esalta la «freddezza» dell'attore, il suo essere «quasi un automa», le sue posizioni si chiarificano, rilevando in modo più evidente la differenza rispetto sia a Voltaire sia a Rousseau: l'attore non è un perverso mentitore né un ripetitore poetico, bensì il protagonista (paradossale) della paradossale verità – conseguente e inconseguente al tempo stesso – della rappresentazione teatrale. Già dal *Figlio naturale* l'enfasi empatica era delineata con molta ambiguità: senza dubbio lo spettacolo veniva interrotto dall'emozione derivata dall'immedesimazione emotiva degli attori, ma essa era anche guardata, direttamente sulla scena, da un "occhio esterno", che la

giudicava, al tempo stesso sentendone la forza precategoriale e tenendola a distanza.

Quando Diderot, nel 1769, scrive che l'attore deve avere «molta intelligenza» e «deve essere un osservatore freddo e calmo», dotato di «capacità di penetrazione», «privo di sensibilità», non sta anticipando teorie contemporanee di “impersonalità” (come sembra credere Brecht)⁴⁸, bensì delineando il “modello” – la condizione di possibilità originaria – di una rappresentazione “ideale”, ovvero l'essenza di ogni rappresentazione, che ha nell'attore colui che deve possedere «l'arte di imitare tutto o, ciò che è lo stesso, un identico atteggiamento di fronte a ogni sorta di caratteri e di ruoli»⁴⁹. Nella festa, e non a teatro, l'attore è “coinvolto”, cioè al tempo stesso protagonista e spettatore, mentre sulla scena – nella rappresentazione – e proprio perché essa sia vera e naturale, l'attore dovrà recitare «con riflessione, studio della natura umana, imitazione costante di qualche modello ideale, immaginazione e memoria»: solo così «sarà coerente, sempre identico in ogni rappresentazione, sempre ugualmente perfetto»⁵⁰.

Non è difficile, come si vedrà, ritenere che questo modello operativo si adatti non solo all'attore, ma anche, e principalmente, al filosofo, perché – ben distante da Rousseau – il presupposto è gnoseologico: questa ricerca dell'essenza rappresentazionale pone infatti come premessa la differenza tra contenuto apprensionale e apprensione che ogni giudizio rappresentativo deve considerare. Per comprendere il senso delle cose non bisogna parlare il loro linguaggio, farsi pubblico e avviare una festa, immergersi vitalisticamente nel precategoriale e nel suo flusso “patico”, bensì costruirne la scienza, esercitare cioè su di esso uno sguardo riflessivo, distinguere i modi espressivi, differenziare l'atteggiamento naturale dalla riproduzione riflessiva, l'occhio che vede dall'occhio che guarda. In questo senso l'attore non è «insensibile» ma, come il poeta⁵¹, «va continuamente ad attingere nel fondo inesauribile della natura»⁵². Senza questa capacità di rigenerarsi, l'attore e il poeta si spegnerebbero; ma senza l'abilità di mettere a distanza, di porre “fuori”, cioè di “rappresentare”, considerando la rappresentazione un possesso riflessivo del dato all'interno di una relazione “diversa” con esso, non vi sarebbe forma, non vi sarebbe neppure la possibilità di trasferire il sentimento ad altri – il pubblico – e il teatro diverrebbe soltanto l'elogio irrazionale dell'immediatezza, della contingenza disorganica e disomogena.

È stato da più parti notato – ed è, come già si è anticipato, indubitabile – che qui l'attore è l'immagine (il simbolo?) del filosofo o, meglio, di quel filosofo illuminato che l'*Encyclopédie* ha delineato, in quanto “scena filosofica” che raccoglie le condizioni di possibilità di ogni sapere reale e possibile⁵³. Non è agevole dimostrarlo, e dunque uno storico potrebbe stigmatizzare tale conclusione, ma è ipotizzabi-

le che alle posizioni del *Paradosso* Diderot sia giunto ripensando alla polemica di dieci anni prima tra Rousseau e gli enciclopedisti, dal momento che quella polemica ha evidenziato il paradosso che l'attore-filosofo si trova a vivere. O, meglio, su cui, proprio perché la vive, deve riflettere per comprenderne l'essenza, e prescindendo dalla propria personale esperienza: l'elogio di un sentimento indistinto, l'esaltazione della festa, una modalità di conoscenza "presentativa", un naturalismo astratto, un'idea di società ricostruita su una sociabilità contrattualistica, non hanno più senso nel momento in cui, malgrado gli ostacoli che queste stesse posizioni le hanno frapposto, l'*Encyclopédie*, con il suo modello metodologico, si è compiuta, offrendo un'idea *descrittiva* della conoscenza.

Il paradosso dell'attore è dunque identico a quello del filosofo "illuminato": la ricerca delle condizioni di possibilità della rappresentazione, che esigono lucidità, sguardo descrittivo, metodo, capacità analitica, giudizio critico, non solo non annullano ma, al contrario, sono finalizzate a dimostrare la "verità" che è nell'originario, nell'atteggiamento naturale, in quella natura che Rousseau sapeva guardare solo con empatico occhio sentimentale. Ma il filosofo-attore, proprio perché deve *dimostrare* e *descrivere* le condizioni di possibilità dell'originario, perché deve rappresentarlo per conoscerlo, non può essere né un vitalista né l'eccitato rivoluzionario protagonista di una festa, bensì, al contrario, deve porre sulla scena le passioni, perché solo rappresentandole se ne può comprendere la verità originaria. Diderot sa che il mondo è oscuro, che oscuri sono i lumi stessi, che le ombre incombono e che la natura è una trama difficile da decifrare; sa che il senso comune, il sentire immediato hanno in sé un'autenticità apprensiva indispensabile alla vita: ma compito del filosofo-attore non è quello di cedere all'immediatezza, al particolare, al flusso, bensì di *conoscere le forme*, in tutto il loro spessore qualitativo, per disegnare un percorso di sapere – una epistemologia – che "fondi" il senso della contingenza, che la renda un possesso stabile, capace di costruire nuovi nessi, nuovi sguardi, nuovo sentire.

Il modello conoscitivo che Diderot qui propone – il paradosso di un essere che sente, esercita i propri sensi esperienziali con particolare intensità e si impegna tuttavia a mettere tra parentesi il proprio soggetto esperire per comprenderne un'essenza comune, che diventi patrimonio e forma tramandabili, che possa essere organizzato in un quadro "critico" – è quello che disegna la figura del filosofo della modernità, consapevole della "scena" su cui pone il mondo, e consapevole anche che questa scena va in altro modo "vissuta", interpretata qualitativamente, organicamente rappresentata, non "citata", né empaticamente esperita⁵⁴. Rousseau è un uomo "caldo": è in scena, dà spettacolo, ma non ne gode. Invece, scrive Diderot, «i grandi poeti, i grandi

attori, e forse in generale tutti i grandi imitatori della natura, quali che siano, dotati di una bella immaginazione, di una grande intelligenza, di un tatto fine, di un gusto molto sicuro, sono le persone meno sensibili» perché «sono troppo occupate a osservare, a riconoscere e ad imitare per essere vivamente scossi nell'intimo»⁵⁵.

Rousseau, e in seguito Robespierre, hanno per la ragione una diffidenza "naturale", perché vi è in essa il germe che rischia di depotenziare la sensibilità. Con ciò, implicitamente, costruiscono una frattura che invece per Diderot non può sussistere. A suo parere, la sensibilità è essenziale per la conoscenza: semplicemente, non può essere la qualità maggiore del grande genio, dal momento che «non è il suo cuore che fa tutto, ma la sua testa»⁵⁶. Il grande attore, il grande filosofo non è colui che sente in modo perturbato e commosso, bensì il soggetto che conosce le *regole della rappresentazione*, che sa trarre dalla "riproduzione" un "sentire" coerente, organizzato e finalizzato. "Essere veri", a teatro, e nel teatro filosofico, non significa affatto «mostrare come le cose sono in natura»: infatti, si può aggiungere, le cose, in natura, sono singolari, molteplici, contingenti, hanno quella varietà che ne sottolinea al tempo stesso l'individuale specificità. Il vero, invece, sulla scena dell'attore-filosofo, non è l'esibizione realistica di una folla di particolari, tanto meno la riproduzione festiva della vita, bensì la capacità di rappresentarne l'essenza, non di "citarla" come perla della storia. Rovesciandone l'accusa, è la festa di Rousseau ad essere la citazione impersonale di un ideale presentativo che, a parere di Diderot, possiede sia il vizio classicistico dell'astrattezza sia quello psicologista di un sentimentalismo emozionalistico. Il teatro, l'attore, non "cita" (allegoricamente) un modello, ma lo costruisce per afferrare le qualità costitutive delle cose, per comprendere e interpretare quei nessi in grado di far *conoscere* l'individualità, la contingenza, il sentimento, la verità del senso comune. Mirare a questa verità significa afferrare un «senso ideale» che permette la descrizione: «è la conformità delle azioni, dei discorsi, dell'aspetto, della voce, del movimento, dei gesti a un modello ideale immaginato dal poeta, e spesso esagerato dall'attore»⁵⁷. La festa è «un attimo fuggente della natura» (appunto, come in Rousseau, una sua citazione, che ha scopi più sociali che conoscitivi), mentre la rappresentazione teatrale, e quella enciclopedica, è «un'opera d'arte progettata, coerente, con uno sviluppo e una durata»⁵⁸: si rapporta alle forme dell'intuizione, le ordina, le organizza, non le ritiene un irrepresentabile, ma una condizione di possibilità per ogni rappresentazione. *Progetto, coerenza, sviluppo e durata* sono i criteri "modellistici" per un'interpretazione della natura, in tutta la sua complessità qualitativa, in tutti i suoi strati di senso, capace di costruire un'essenza conoscitiva che non si disperda nel momento stesso della sua presentazione empirica.

Il teatro, il teatro filosofico, non è citazione di un modello astratto, bensì esibizione riflessiva di un'essenza, di una condizione di possibilità ideale ma radicata all'interno di una forma estetica, di un senso esperienziale. Il modello ideale non è "astratto", bensì pone la forma concreta, divenuta essenza, di ciò che nel mondo appare come citazione, contingenza, singolarità: per conoscere a un livello che non sia individuale e psicologico si deve operare un'astrazione rappresentativa, far agire l'immaginazione produttiva, a partire dalla quale sia possibile "riconoscere" la singolarità psicologica e contingente. Diderot ricorda, a questo proposito, il famoso passo del *De Anima* di Aristotele che Locke riprende, cioè «non vi è nulla nell'intelletto che prima non sia stato nei sensi»⁵⁹, proprio per sottolineare che il modello ideale «non è una chimera», ma deriva dalla generalizzazione "fittizia" dell'esperienza, da una distinzione tra essere ed ente che è anche riflessione sui modi non dicotomici del loro rapportarsi.

L'attore, come il filosofo, non solo non esercita, come avrebbe voluto Rousseau, una funzione catartica, bensì fa parte di «uomini di un talento raro e di un'utilità reale», «fustigatori del ridicolo e del vizio»⁶⁰: e il ricordo della polemica di Rousseau continua a tornare, in particolare nel momento in cui Diderot, richiamando il *Padre di famiglia*, si riferisce a un'epoca in cui aveva «un nugolo di nemici a corte, in città, tra i magistrati, tra gli ecclesiastici, tra i letterati»⁶¹. Rousseau è forse un filosofo che non ha saputo, o voluto, affrontare il paradosso del suo essere attore o ha scelto di essere un attore che citava, senza paradosso, il suo emotivo presentarsi come filosofo, scambiando il teatro, come si potrebbe desumere dalle sue stesse *Confessioni*, con una sorta di autorappresentazione psicologica, che non si può mai portare sulla scena di una conoscenza capace di superare l'individualità emotiva della vita. Il *Paradosso sull'attore* è costruito invece come un dialogo tra «Il Primo» (che è evidentemente lo stesso Diderot) e «Il secondo», che però è, ancora, Diderot, forse il Diderot del 1757-58, emotivamente impegnato come scrittore di teatro e come filosofo sui temi proposti da Rousseau, temi che ora, senza rifiutarli, guarda da lontano, desideroso soltanto di rappresentare il paradosso cui essi alludono. Rousseau questo paradosso, per la sua natura ossimorica e contraddittoria, forse lo "vive", ma non lo porta mai su una scena che non sia quella della psicologia, della scrittura autobiografica, nella quale vi è indubbiamente una "verità", ma non quella che permette una "fondazione" del senso, una conoscenza che traduca in leggi e forme creative i propri percorsi interpretativi.

¹ G. A. Roggerone, *Studi su Rousseau*, Milella, Lecce 1969, p. 111.

² J. J. Rousseau, *Lettera sugli Spettacoli*, cit., p. 34.

³ Ivi, p. 39.

- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Ivi, pp. 39-40.
- ⁶ Ivi, p. 43.
- ⁷ Ivi, p. 46.
- ⁸ Ivi, p. 62.
- ⁹ Ivi, p. 72.
- ¹⁰ Ivi, p. 89.
- ¹¹ Ivi, p. 91.
- ¹² Si vedano *Confessioni*, III, 2.
- ¹³ J. J. Rousseau, *Lettera sugli Spettacoli*, cit., p. 109.
- ¹⁴ Ivi, p. 110.
- ¹⁵ J. Chouillet, nella sua *L'esthétique des Lumières*, Puf, Paris 1974, p. 181, giunge a sostenere che gran parte dell'ispirazione kantiana nelle parti dedicate al sublime «deriva da Rousseau o almeno da una corrente di pensiero europeo che ha tratto da Rousseau la sua più significativa espressione».
- ¹⁶ Ivi, p. 120.
- ¹⁷ Si veda, a p. 120 della *Lettera sugli Spettacoli*, l'ironia sull'articolazione del gusto parigino.
- ¹⁸ Ivi, p. 125.
- ¹⁹ Ivi, p. 126.
- ²⁰ P. Casini, *Nota ai testi in Enciclopedia*, cit., p. LXIV.
- ²¹ Ivi, p. 700.
- ²² Nel *Figlio naturale*, atto IV, scena III, Diderot fa dire a un suo personaggio che solo il cattivo vive solo. Non senza qualche ragione, Rousseau attribuisce a se stesso la frase e intende qui rispondere all'accusa dell'antico amico.
- ²³ J. J. Rousseau, *Lettera sugli Spettacoli*, cit., p. 131.
- ²⁴ Ivi, p. 124.
- ²⁵ Ivi.
- ²⁶ Ivi, p. 125.
- ²⁷ G. A. Roggerone, cit., p. 121.
- ²⁸ Si veda Wilson, cit., p. 334.
- ²⁹ Ivi, p. 339.
- ³⁰ Y. Belaval, *Diderot e la riforma del teatro*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di R. Rossi, Abscondita, Milano 2002, p. 91.
- ³¹ D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 87.
- ³² Ivi, p. 87.
- ³³ Ivi, p. 112.
- ³⁴ Ivi, p. 113.
- ³⁵ Ivi, p. 123.
- ³⁶ Ivi, p. 134.
- ³⁷ Ivi, p. 139.
- ³⁸ R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p. 130.
- ³⁹ Ivi, p. 130.
- ⁴⁰ Si veda il *Discorso sulla poesia drammatica*, in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 272.
- ⁴¹ Ivi, p. 144.
- ⁴² A queste condizioni si aggiunge un'attenzione specifica per la danza che, sulla scia del pur non amato Batteux, viene ritenuta "vera poesia", da distinguersi da ogni altra arte di imitazione.
- ⁴³ R. Tessari, cit., p. 142.
- ⁴⁴ D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 251.
- ⁴⁵ Ivi, p. 261.
- ⁴⁶ Ivi, pp. 261-62.
- ⁴⁷ Ivi, p. 262.
- ⁴⁸ Si veda, su questo problema, e sul rapporto tra presentazione e rappresentazione nella teoria filosofica del teatro novecentesco C. Cappelletto, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2002.
- ⁴⁹ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 15.

⁵⁰ Ivi, p. 16.

⁵¹ Paul Valéry ha scritto a questo proposito pagine memorabili, in particolare nei suoi *Cahiers*.

⁵² D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 17.

⁵³ Sulle differenze tra il Diderot del 1758 e quello di dieci anni dopo si vedano comunque le lucide osservazioni di R. Tessari, cit., pp. 158-62.

⁵⁴ È qui evidente il riferimento alla fenomenologia husserliana e al rapporto tra atteggiamento naturale e mondo della vita.

⁵⁵ Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 19. È questo un perfetto ritratto del fenomenologo (e, per un fenomenologo, del filosofo stesso).

⁵⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁷ Ivi, p. 25.

⁵⁸ Ivi, p. 27.

⁵⁹ Ivi, p. 44.

⁶⁰ Ivi, p. 52.

⁶¹ Ivi, p. 57.

Rousseau e gli enciclopedisti: barbari e selvaggi

Si può indubbiamente obiettare, e con ragione, che le posizioni espresse da Rousseau nella *Lettera sugli Spettacoli* non sono definitive nell'ambito del suo pensiero né in riferimento alla rappresentazione né sul piano religioso. Si può per esempio facilmente notare che l'idea di finzione, qui respinta come male radicale, viene poi utilizzata da Rousseau nelle grandi opere "politiche" di pochi anni dopo per avviare la riforma della società: senza dimenticare, peraltro, che anche nella *Lettera* del 1758 vi è in "nuce" la convinzione che i piani in cui si "gioca" il rapporto tra natura e civiltà sono più articolati di quanto credessero alcuni *philosophes*. L'elemento di "finzione" presente nel teatro può essere, e in parte è, utile elemento di critica sociale per gli stessi Diderot e d'Alembert: ma Rousseau evidenzia di esso non la supremazia di una nozione mediatrice – il gusto, e per di più il gusto parigino, cioè espressione di una realtà storica contingente – bensì la diretta esibizione di una relazione antropologica con la natura sulla base della "sensitività" e dei suoi caratteri "espressivi".

Se si vuole dunque giungere a una conclusione, va sottolineato che la polemica sugli spettacoli è uno spartiacque di eccezionale importanza sotto numerosi punti di vista. È in primo luogo, senza dubbio, il passaggio di Rousseau alla maturità filosofica, maturità che poteva sbocciare solo nel momento della separazione dagli ambienti parigini con cui nulla aveva in comune, a partire da quella nozione di cui a Parigi si continuava a parlare, cioè il gusto, divenuto ormai simbolo di una mediazione rappresentativa da Rousseau ritenuta malata e corrottrice. La *Lettera* è allora, al tempo stesso, anche una profonda requisitoria contro un'artefatta "estetica del gusto", che nasconde in realtà un antico classicismo, incapace di avviare una riforma delle arti, esattamente come i suoi partigiani, Voltaire in testa, sono incapaci, per la loro adesione a modelli di rappresentazione mimetica scambiati per la realtà, e subito adorati, di concretizzare una radicale riforma della società: eliminare il culto del buon gusto significa esibire il falso livello di critica sociale contrabbandato dagli illuministi ed evidenziato da Rousseau, semplicemente, come una "finzione", non diversa dalle precedenti, dai "pregiudizi" usati da altri più antichi potenti. In definitiva, il distacco

di Rousseau da Ginevra, che si verificherà a partire dal 1759 e che lo porterà a criticare quello stesso clero che lo aveva sostenuto, è ancora rimproverato a Voltaire, che gli ha appunto “rubato la scena”, facendo di Ginevra un “teatro”. Infine, in questo modo, Rousseau porta allo scoperto un equivoco in cui si muoveva l'*Encyclopédie*: i suoi principali esponenti sono guidati da idee non certo identiche, forse solo da un generico e comune richiamo a Bayle e a modelli anglosassoni ¹ e, in specifico, Diderot nulla ha più da spartire, sul piano teorico ed etico, con Voltaire. Solo che, ed è ciò che, in definitiva Rousseau rimprovera sia a Diderot sia a d'Alembert, la loro posizione filosofica, che è quella di “mediare”, da buoni “uomini di gusto”, tra gli estremi del movimento, è destinata al fallimento, destinata a mostrare l'Enciclopedia stessa per quel che è, cioè l'inganno di un sapere rappresentazionale che ha l'arroganza di presentarsi in quanto universale e circolare. Rousseau raggiunge ora la chiara consapevolezza che il vero motivo di contrasto nei confronti di Diderot non è figlio soltanto di difformità filosofiche, ma del fatto che questi, nel momento giovanile del loro incontro, lo invitò, quasi lo costrinse, come Rousseau scrive nelle sue *Confessioni* ², a dare ordine alle sue idee, cioè a “rappresentarle”: «e da quel momento fui perduto. Tutto il resto della mia vita e delle mie disgrazie fu la conseguenza inevitabile di quell'attimo di smarrimento».

La *Lettera sugli Spettacoli* mostra allora come Rousseau sia “altro” rispetto al mondo in cui ha trascorso gli anni formativi della sua vita culturale. E lo scopre proprio nel momento in cui acquisisce la consapevolezza dei limiti della rappresentazione, pur con la drammatica coscienza filosofica che rappresentare, vizio dell'epoca dei Lumi, e suo pregiudizio, è forse una costrizione necessaria per recuperare uno stato in cui non si sia più obbligati a farlo. Su questa strada ipotizza che i concetti, peraltro per nulla coincidenti, di “barbaro” e “selvaggio”, di natura stessa, siano “finzioni” – e in questo è molto vicino a Diderot – utili solo per mostrare una finzione più radicale, quella che Voltaire aveva programmato attraverso un uso regolato della rappresentazione e dei suoi “sistemi di potere”. È dunque un paradosso che i posteri, a partire dagli esponenti della Rivoluzione, come osserva Starobinski ³, accomunino Rousseau e Voltaire nella critica distruttiva alla società prerivoluzionaria: quando invece, per Rousseau, il sistema monarchico e Voltaire sono due volti del medesimo teatro, espressioni di un ordine sociale che «tiraneggia» la natura. Per Rousseau, scrive Starobinski ⁴, i «falsi lumi» della civiltà «fanno da velo alla trasparenza naturale, separano l'uno dall'altro gli uomini, privatizzano gli interessi, distruggono ogni possibilità di fiducia reciproca, sostituendo alla comunicazione essenziale tra gli animi uno scambio fittizio privo di sincerità». I *philosophes*, agli occhi di Rousseau, aggravano «la separazione fra le coscienze e la frammentazione della civica unità» ⁵.

Ma, dal momento che le rivoluzioni hanno sempre bisogno di immagini, metafore, simboli, si può in quest'ottica comprendere, anche per avviarsi verso le conclusioni, come alcuni posteri abbiano potuto vedere i filosofi dei Lumi attraverso una medaglia a due volti, che raffigura su un verso Voltaire e sull'altro Rousseau: anche senza mettere in gioco elementari sintesi dialettiche – anzi, per respingere proprio troppo facili “dialettiche dell'illuminismo”⁶ – l'analogia tra i due si sviluppa, per così dire, a partire dal fatto che si “giocano” la medesima posta, simbolicamente incarnata da Ginevra. Attraverso questo simbolo, pongono a tema centrale il problema della “rappresentazione”, del “mettere in scena” e, da qui partendo, discutono tutte le grandi questioni concettuali che il Settecento ha conosciuto, all'interno delle quali il “teatro” è autentico protagonista: il gusto e la barbarie, la raffinata mediazione tra sentimento e ragione e l'originario legame con una trasparenza sorgiva sono le “finzioni” di un medesimo dramma che il filosofo è costretto a “portare sulla scena” proprio perché sono le maschere con cui i Lumi, con le loro oscurità, amano rappresentarsi. Le soluzioni sono diverse, e senza dubbio, al di là di facili allegorie, originano filosofie, e stili di vita, differenti e difficilmente assimilabili. Voltaire è un lucido e cinico sostenitore di un “progetto di potere” – sia pure potere filosofico – che ha in Rousseau un acerrimo rivale; rivale che è consapevole, sul piano generale, che un filosofo tradisce se stesso se si trasforma in uomo di spettacolo e, sul piano teorico, che i termini del problema – che Voltaire ha posto correttamente in scena – e che permettono di discutere il valore gnoseologico dei vari livelli della rappresentazione e dei giudizi – conoscitivi, etici, sociali, politici, estetici – ad essa correlati, rischiano di sfumare se il discorso viene “teatralizzato”, trasportando ovunque, spacciata per verità, solo una realtà storica, Parigi e i suoi miti. D'altro lato, nel denunciare questa finzione, Rousseau rivela anche tutte le proprie maschere, cercando, come nella parte conclusiva della *Lettera sugli Spettacoli*, di indossare la maschera del “barbaro” solo per rifiutare d'essere, per se stesso, ciò che era per gli altri *philosophes*, Diderot in primo luogo, cioè il loro personale “buon selvaggio”. Una maschera che è utile, come proprio la lettera a d'Alembert testimonia, non per tornare a un'innocenza perduta, ma per frenare la degenerazione della società, che i suoi contemporanei, i quali credono che i lumi sviluppino l'intelletto, che invece rimane sempre, per Rousseau, delle stesse dimensioni, stanno incrementando con la loro arroganza, instancabili soltanto «nel mostrare disprezzo per la natura umana che, secondo loro, era originariamente malvagia ed era migliorata solo sotto la loro tutela»⁷.

Il primitivismo di questo secolo, come è stato notato⁸, è allegorico, e non storico, segnale soltanto di nuovi valori che si annunciano. È stato anche osservato che sarebbe ingenuo ritenere Rousseau un fau-

tore di un “ritorno” allo stato di natura, nozione che «è solo una costruzione dello spirito, una finzione destinata a facilitarci la comprensione dei fatti reali, non un fatto paragonabile agli altri»⁹. Infatti, come afferma A. O. Lovejoy, l’idea che Rousseau volesse esaltare lo stato di natura e il suo primitivismo «è uno degli errori storici più comuni»¹⁰. D’altra parte, queste metafore “primitiviste”, al tempo di Rousseau, non sono semplicemente un gioco, anche se la consapevolezza roussoiana, espressa nel *Discorso sull’origine dell’ineguaglianza*, in virtù della quale si dice che lo stato di natura non esiste più e forse non esisterà mai, è radicata in tutti i suoi contemporanei. Il paradosso è che il suo naturalismo assoluto lo conduce a posizioni ben più “antinaturalistiche” rispetto a quelle di coloro che, negli stessi anni, teorizzano la dimensione del “selvaggio”: e questo accade perché Rousseau denuncia gli “elogi” del selvaggio come rappresentazioni – maschere, inganni – e, in quanto “barbaro”, cioè uomo che conosce la civiltà e la rifugge, ritiene che un popolo corrotto non possa più tornare alla virtù.

In questo senso, Rousseau sospetta delle “mitologie” che le letterature di viaggio settecentesche avevano introdotto nel pensiero dei *philosophes*. L’analisi delle biblioteche degli “illuministi” è a questo proposito molto istruttiva¹¹: Voltaire, d’Holbach, Turgot, Diderot possedevano tutti i “classici” dell’epoca e certo meditavano sulle loro conclusioni. Rousseau, tuttavia, e in modo meno marcato anche Diderot, ha per tale letteratura un profondo sospetto, in primo luogo perché le “fonti” (marinai, mercanti, soldati e missionari) non sono, sia pure per motivi diversi, davvero credibili. E, d’altra parte, su questo sospetto, e forse anche grazie a esso, costruisce un universo naturalistico di grande complessità¹²: pur ispirandosi alla *Histoire naturelle de l’homme* di Buffon, il suo stato di natura, a differenza di quello disegnato da Buffon o da Diderot, prospetta una situazione di isolamento, nella convinzione che l’uomo primitivo vivesse solo. Quando, dunque, poco prima della rottura definitiva, Diderot rimprovera a Rousseau la solitudine, non sta semplicemente polemizzando con il ritorno a Ginevra dell’amico, bensì anche con la sua idea originaria della naturalità dell’uomo.

Per Diderot, infatti, la natura è un processo, un organismo in movimento e dunque la società, le sue forme di organizzazione collettiva, sono un prodotto della genesi stessa della natura; per Rousseau, al contrario, la solitudine è una forza dell’uomo, quell’amor di sé che costituisce il principio dell’autosufficienza. Il fatto che, nella società, non si possa né si debba star soli, come sottolinea nella *Lettera* in implicita polemica con Diderot, significa soltanto che lo stato di natura è un mito perduto, che certo non va “rappresentato” nel mondo sociale, mondo nel quale, invece, bisogna costruire, come Ginevra dimostra, forme di aggregazione che rinuncino a rappresentazioni artefatte, in ogni direzione, e cerchino piuttosto un governo «vicino alla legge

naturale», ma al tempo stesso «favorevole alla società». Come scrive nel *Contratto sociale*, ci si deve sforzare per trarre dal male – la società – il rimedio stesso che la deve guarire: «attraverso nuove correzioni correggiamo, se è possibile, il difetto dell'associazione in generale»¹³.

In questo senso, come è ovvio, non vi è in Rousseau alcun elogio della barbarie: l'uomo selvaggio, a differenza dell'immagine felice che offrono della sua socialità Buffon o Diderot, è senza dubbio, per lui, feroce come un animale. Ma certo, neppure per ipotesi, prospetta un ritorno a questo "tipo antropologico", proprio perché mai Rousseau suppone possibile un ritorno all'originario stato di natura. È piuttosto lui stesso che, per "rivoluzionario" la società attraverso un'idea di natura priva di mediazioni, di artefatte rappresentazioni, costruisce per se stesso (e di se stesso) un'immagine "barbara", paradigma di un'esigenza naturale che si deve faticosamente trasferire sul piano sociale. Per i *philosophes*, «le società umane erano una sorta di ambiente naturale nel quale l'intera specie trovava le condizioni della propria sopravvivenza e del proprio progresso»¹⁴, mentre, per Rousseau, l'uomo è un «agente libero» che, nella natura, sviluppa solo quelle facoltà necessarie alla sua sopravvivenza. È del tutto evidente che questo barbaro ozioso è, a parere di Rousseau, una figura positiva rispetto all'illuminato "uomo di gusto". Quest'ultimo è ormai irrimediabilmente corrotto, mentre il barbaro può ancora sviluppare – e Ginevra (o la Rivoluzione) dimostra che tale possibilità può venire attualizzata anche in un secolo corrotto – la sua "perfettibilità", costruendo modelli sociali che, come hanno dimostrato Sparta o Roma, possano non ostacolare il perfezionamento stesso dell'uomo naturale. Il barbaro è dunque un'immagine, una maschera che si oppone, ancora una volta, al selvaggio dei *philosophes*: questi ultimi, sbagliando, hanno proiettato sull'uomo selvaggio «l'immagine deformante dell'uomo vivente in società o in gruppo», quando, invece, «per tracciare una frontiera tra l'animalità e l'umanità bisogna tener conto solo di "ciò che è essenziale alla specie", guardandosi dal privilegiare un certo modo di essere uomo, divenuto col tempo una seconda natura»¹⁵. Lo spettacolo, di conseguenza, è simbolo di questa "seconda natura" che, maschera ingannatrice, ostacola l'afferramento di ciò che è davvero essenziale per l'uomo stesso, la sua "perfettibilità", dal momento che «l'uomo primitivo *assomiglia* a un animale feroce, ma agendo ferocemente fa uso della facoltà che è stata concessa solo alla sua specie e inventa in ogni momento la propria umanità»¹⁶.

L'*Emile* è la fenomenologia di questo percorso, che rende il suo protagonista il simbolo del rifiuto del buon gusto come modello filosofico, riprendendo la formula coniata nella *Nouvelle Heloise*, in virtù della quale la società contraria alla retorica dello spettacolo implica «poca gente affabile e pacifica unita da *bisogni reciproci* e da *reciproca*

benevolenza», concorrendo «con svariati lavori ad un *fine comune*»¹⁷. Solo un “barbaro” può spingere ormai l’uomo, inserito nella corruzione più generalizzata, a rifiutare un ordine sociale fittizio per ricercare invece quel che costituisce la «prima vocazione dell’uomo», coniugata a una società campestre, a feste accompagnate dalla voce umana¹⁸.

È stato più volte sottolineato come, anche nelle pagine più visionarie della *Nouvelle Heloise*, non vi sia in Rousseau alcuna tendenza “utopica”: il suo percorso, che si snoda attraverso numerosi scritti, è piuttosto, per così dire, “fenomenologico”, con un forte presupposto ideologico, in virtù del quale, contro i suoi contemporanei “illuminati”, si pretende non vi sia alcuna continuità, “razionale” o “naturale” che sia, tra le società naturali e quelle politiche, che sono “contrattuali”. I *philosophes* sono il punto terminale di un processo politico che ha abbandonato la destinazione naturale dell’uomo per avviare un «cattivo contratto»: nella storia, scrive Todorov, «si è prodotto un avvenimento che separa irrimediabilmente l’antica Sparta dalla Francia di oggi: gli uomini hanno cominciato a pensare se stessi solo come frazioni di quell’entità più vasta che è la comunità»¹⁹. Rousseau è un barbaro, e si pone e si autodefinisce tale quando respinge la concezione illuministica dell’individuo, cercando, per poter meglio vedere una comunità nuova e la sua idea, una barbarica solitudine. Solitudine che è certo deplorabile, ma che è sempre da preferire se confrontata al caos di Parigi, alla degradazione del buon gusto, agli artifici degli spettacoli, alla vita nelle città, che, come scrive nell’*Emile*, sono «abisso della specie umana». Solitudine che non deve essere assoluta ma, piuttosto, come acutamente sottolinea Todorov²⁰, porsi sul piano di una «comunicazione ristretta», che si articola nella scrittura, nell’immaginario, nel rapporto con la natura silenziosa e nella depersonalizzazione. Dalle debolezze, appunto, può nascere la nostra «fragile felicità», una felicità che deve abbandonare quelle maschere illusorie chiamata “gusto” o “teatro”.

Se nella prima parte del secolo il gusto è inteso dunque come un modo per recuperare un legame con il sentire, e con la fisiologia stessa, cioè con la natura che noi siamo, ora, con Rousseau, si svela sia il fallimento di questo progetto sia il suo trasformarsi in nuovo artificio sociale. Duplice inganno, dunque, che va svelato in profondità, distruggendo il buon gusto e le sue rappresentazioni, sino a quelle radicalità barbare che con Sade appariranno in tutta la loro forza trasgressiva e che già altrove, in Inghilterra con Burke, si erano affacciate con la passione deformante del sublime. Quando, qualche anno prima della lettera sugli spettacoli, Rousseau afferma, nel *Discorso sull’inuguaglianza*, che l’uomo che medita, cioè che *rappresenta*, è un animale depravato, sta già ponendo le premesse teoriche per il suo discorso futuro, basato, ora come in seguito, su una “radicalizzazione” di Montesquieu e Diderot. Perfezionare l’uomo significa, per Rousseau, non

elogiare quegli strumenti di corruzione che le rappresentazioni umane hanno costruito, bensì cercare le strade – la festa, appunto, e non lo spettacolo teatrale – in grado di mostrare la socialità “nuova” che l’uomo di natura “educato” potrà conquistare. È soltanto «per condannare l’inuguaglianza sociale, prodotta dalla storia, a favore dell’uguaglianza della natura, che egli ha bisogno di ricorrere alla finzione dell’*uomo naturale*»²¹.

Diviene così, in questo viaggio di conquista, non privo di incertezze esistenziali e terminologiche, e ambigualmente indossando nuove maschere per nuove finzioni, e lo diviene quasi inconsapevolmente, il mito di un barbaro – la sua maschera – che invita a demitizzare le false coscienze illuminate che velano il rapporto tra ragione, natura e civiltà, che spinge la gioventù contro Parigi-Atene contrapponendo a essa la ruvida immagine di Ginevra-Sparta, in cui non vi è teatro ma solo la consapevolezza di come «la concreta felicità sia preferibile ai piaceri effimeri che la distruggono»²². In questo modo, tuttavia, è facile la replica: la civiltà, il classico, quel progresso che avvicina natura e civiltà – le arti e le scienze, Sofocle e Platone – hanno avuto in Atene, e non in Sparta, la loro fioritura. E, senza insistere, è evidente come, in questo gioco di finzioni e rappresentazioni, il virtuoso circolo dei problemi divenga vizioso: un vizio che avrebbe potuto uccidere l’*Encyclopédie*, così come senza dubbio intaccò la già fragile psiche di Rousseau. L’elogio di Sparta non è nuovo in Rousseau, come non è nuova la critica (rivoltagli da Bordes a seguito del *Discorso sulle scienze e sulle arti*) che nulla noi oggi saremmo se non vi fosse stata Atene: critiche cui Rousseau risponde soltanto ribadendo i suoi sospetti nei confronti dei quei “sistemi” che sembrano costruiti appositamente per “velare” l’immediatezza della natura, l’origine stessa della virtù.

Se anche il “sistema” diderotiano della natura sia parte delle critiche di Rousseau è difficile affermare con certezza, dal momento che il contrasto teorico tra i due non è mai totalmente esplicito, meno che mai negli anni che vanno dal 1755 al 1760 (in cui, per la verità, Diderot, visto sul piano prospettico, appare lontano più da Voltaire che da Rousseau). Gli scritti di Diderot del 1753-54, pubblicati con il titolo di *Pensieri sull’interpretazione della natura*, in cui appare una natura “organicista” che va interpretata nella sua metamorfica «grande catena»²³, non è di per sé ostile a Rousseau, che comunque mai si occupa a fondo di problemi gnoseologici.

D’altra parte vi è qui traccia, e forse ben più che una traccia, di una “differenza” tra Rousseau e Diderot: per Diderot, infatti, la natura è, come si è detto, un processo interpretativo in cui vi è, di conseguenza, gradualità, nel quale non vi sono fratture violente, bensì sviluppi, radicati tuttavia nelle cose stesse. In questo modo si rifiuta non solo il meccanicismo causalistico, un determinismo materialista, ma anche,

malgrado le apparenze, la nozione roussoiana di “perfettibilità”, che non è un concetto caratteristico dell’uomo, della sua moralità e del suo possibile riscatto sociale, ma un generale (e generico) principio della natura, che coinvolge, a gradi diversi di organizzazione, ogni espressione vivente. Senza avventurarsi in complicati schemi di rivoluzioni possibili o reali, Diderot ritiene vi sia nella natura una continuità, attraversata da differenze che si tratta di afferrare, descrivere e interpretare per comprenderne la trama qualitativa, senza considerarle assolute o demonizzarle nella loro contingenza. La società naturale non è né il progresso razionale di Voltaire né quella “comunicazione ristretta” (e spartana) disegnata da Rousseau, bensì quella che, consapevole della sua natura organica, genetica e metamorfica, sarà in grado di armonizzare queste tendenze: «Tutta l’evoluzione dell’umanità è iscritta nella struttura stessa dell’animale umano» e «la storia dell’uomo in società non è che un momento nella lunga avventura della materia organizzata e poi pensante»²⁴.

In senso specifico, dunque, se si volesse generalizzare, si potrebbe dire che il percorso di Voltaire ha sempre finalità politiche, quello di Rousseau concreta il suo moralismo soltanto nella finalità politica, mentre, in Diderot, sia la politica culturale (il lavoro enciclopedico) sia quella sociale, sono inseparabili da un punto di vista filosofico, privo, di conseguenza, sia del cinismo di Voltaire sia del finalismo di Rousseau. D’altra parte, concluso il lavoro enciclopedico, e ormai sottratto alle sue polemiche, si possono cogliere, negli scritti morali e antropologici di Diderot, sia le critiche sociali di Rousseau sia i timori razionali di Voltaire (e la critica alle istituzioni di d’Holbach), al punto che, a volte, Diderot sembra sovrapporsi a ciascuno di questi autori. Ma tale «mimetismo»²⁵ non deve ingannare: Diderot pensa comunque la storia «solo in funzione delle leggi del movimento universale» e «assimila l’organismo sociale a una specie vivente, che deve come questa registrare delle crescite, subire degli sviluppi, vivere in uno stato stazionario da cui si allontanerà “per un deperimento eterno” lasciando il posto ad altre combinazioni»²⁶. Diderot, proprio perché lontano da ogni “mitologia” (della ragione e della natura), vede come la trama delle cose sia fatta di *differenze* e sia di conseguenza ben lontana dall’*uguaglianza* disegnata da Rousseau, che gli appare soltanto come una «chimera», indifferente alla complessità dei movimenti della natura, complessità che non riscontra né nella fisiocrazia né nell’uomo a quattro zampe di Rousseau (ed è invece presente nello “spirito delle leggi” di Montesquieu).

L’elogio del selvaggio che si legge in alcuni scritti di Diderot – dai *Gioielli indiscreti* al *Supplemento al viaggio di Bougainville* – non è dunque un cedimento mitologico ai temi della sua epoca, bensì una prosecuzione, spesso ironica, della sua filosofia naturale, che ha nel

“selvaggio” non un modello astratto, ma un’immagine vivente, che è in realtà elogio della regola, di una regola sociale che lasci libero l’uomo di esercitare, in primo luogo sul piano sessuale, la propria naturalità, nella convinzione che sarà essa stessa a punire gli eccessi. L’uomo civile ha dimenticato la libertà naturale e dunque il selvaggio deve essere utilizzato “criticamente”, per compiere una fenomenologia dei propri mali finalizzata alla costruzione di quello che è stato chiamato un «umanismo biologico»²⁷, che riproduca in sé il movimento creatore – espressivo e interpretativo – della natura stessa. Al punto che, concludendo il suo *Supplemento al viaggio di Bougainville*, Diderot ipotizza un “incontro” tra il selvaggio e l’uomo civilizzato e parte dal presupposto, infinitamente lontano da Rousseau, che non si possono «accusare i costumi d’Europa in base a quelli di Tahiti, né di conseguenza i costumi di Tahiti in base a quelli del tuo paese»²⁸. Per giudicare occorre una “regola”, che Diderot sintetizza in quella del *bene generale* e dell’*utile particolare*: leggi dunque che, seguendo Montesquieu, garantiscono il primo, lasciando il secondo all’iniziativa individuale; leggi che devono essere tratte dalla natura e dunque insegnare che è bene «prendere l’abito del paese in cui si va, e tenere quelle del paese in cui si è»²⁹.

Questo relativismo naturalistico, attraversato dallo spirito di Montesquieu, è per Diderot uno dei modi per uscire dalle false antitesi del suo tempo, dalle dispute artificiose, dalle mitologie con cui, dimentichi a volte della filosofia, i suoi contemporanei avevano velato il dovere filosofico di interpretare la natura, aprendo invece circoli di interpretazioni viziose che non ammettevano la possibilità di far convivere le opinioni del cappellano occidentale e quelle del selvaggio tahitiano protagonisti del *Supplemento*. Far convivere le ragioni non significa affatto sintetizzarle, bensì mostrare, in una dialettica qualitativa, le *possibilità* intrinseche alla natura stessa delle cose, rinchiudendole in un circolo che non è definizione, bensì descrizione. Quando la descrizione viene sostituita dalla maschera, la verità è soppiantata dai suoi miti. Il barbaro di Rousseau, in quest’ottica, è un mito speculare a quello che, a fine secolo, disegnerà Sade nel suo romanzo epistolare *Aline et Valcour*³⁰, in cui vuole dimostrare che, sin dalla sua fase selvaggia, nell’uomo domina il vizio.

Ecco dunque il motivo per cui, in questo circolo che sembra non chiudersi, e forse proprio perché il loro contrasto è irriducibile, avvolgendosi in una spirale, Voltaire e Rousseau, e non Diderot, sono figli – pur di madre diversa - della stessa cultura: Rousseau è il figlio barbaro, l’idiota di famiglia, che non accetta il nuovo ordine, il nuovo gusto solo perché i nuovi padroni hanno costruito miti nuovi. L’infelicità di Rousseau, o la sua fragile felicità, si rivela nel suo non accettare il mito del buon selvaggio con la cinica ironia di Voltaire o con il

cupo ottimismo sociale di Marmontel ³¹, riconoscendo piuttosto che questo mito primitivista è soltanto «la fase negativa di un movimento dialettico che le realtà economiche e sociali del suo tempo condannano a restare incompiuto» ³². Rousseau rifiuta di essere “tollerante” perché scopre l’inganno “teatrale” che vi è nella tolleranza dei *philosophes*, retaggio di un gusto rappresentativo, che si pone, come appunto la tolleranza, “al di sopra” delle cose: chi tollera ritiene di possedere uno sguardo panoptico, risultato di una civiltà già conquistata, che è semplicemente compito del filosofo estendere al mondo intero. Per Rousseau, invece, questo sguardo è malato, e crea soltanto teatro, ovvero rappresentazioni false di una perfezione che non solo non è raggiunta ma è anzi ancora integralmente da conquistare. Rousseau, con venature politiche e sociali, anzi, sostituendo a una natura metafisica quella che appare all’interno di un progetto sociale, inaugura un “vitalismo” che è forse retaggio di posizioni mistiche o neoplatoniche: le immagini rischiano di intralciare il rapporto diretto con il reale, non nel momento in cui semplicemente accadono, ma quando vogliono assumere, suffragate da un sistema di regole, che possiede anche un ordine giudicativo (in questo caso il giudizio di gusto), un valore simbolico, uno specifico significato di “mediazione”, che, loro tramite, trasporta verso ben delineati modelli sociali, politici, religiosi, estetici e conoscitivi. In tale momento la rappresentazione si trasforma in “teatro”, maschera simbolica – icona – di un sistema che mira a rendere impossibile sia un rapporto diretto con la natura sia un percorso, pur indiretto, di recupero di una perfezione sociale. Lottare contro gli spettacoli, nel momento in cui divengono icone – icone di leggi filosofiche e di modelli di “buon gusto” – significa dunque avviare consapevolmente un processo di “decostruzione” della rappresentazione stessa, partendo dai miti che la incrostano. Una decostruzione che certo non mette in discussione un intero edificio metafisico ma che, come accade in ogni iconoclastia, è il suo consapevole “verso”, l’indicazione di un percorso simbolico che intende giungere all’essenza delle cose stesse – della “natura” – senza riconoscere il valore mediatore dei fenomeni, con le loro strutture spazio-temporali. E che, in politica, come accade in Rousseau, si pone, ancora una volta da iconoclasta, come sostenitore di una apparente democrazia “diretta”, che rischia però di cancellare quelle mediazioni che, in questo campo, sono le leggi, le regole, le misure che esse dettano.

Il pericolo che qui si corre è appunto, come dimostra la stessa polemica sugli spettacoli, che il rifiuto della maschera tollerante, delle sue immagini, delle sue mediazioni, conduca a ricadere nell’intolleranza, nella maschera barbara di un rifiuto totale delle regole che organizzano la conoscenza dei fenomeni, come il gusto, pur con tutti i suoi mitici orpelli.

Quando, pochi anni dopo la *Lettera*, e con parole ancora più radi-

cali, nella *Professione di fede del vicario savoiardo*, Rousseau accuserà la filosofia di «ingannare il genere umano», il suo obiettivo è evidentemente ancora Voltaire, al quale rivolge parole non dissimili rispetto a quelle dei più bigotti devoti. È in questa occasione che Voltaire lo definisce «Giuda», ben comprendendo che l'obiettivo non è teorico (a rigore, peraltro, nessun *philosophe* è assimilabile a un altro), ma si riferisce all'impostazione generale, rimproverando lo «spirito filosofico» di avere falsato il reale con il proprio «furore sistematico».

I contrasti non finiscono dunque nel 1758, ma si riproducono a ogni opera di Rousseau, rimanendo tuttavia sullo sfondo: non potendo mai definire, tantomeno dopo la polemica sugli spettacoli, quale fosse “la” posizione dei Lumi, il dissenso con Rousseau è una costante “comportamentale”, che raggiunge vertici di astio assoluto nel solo Voltaire³³. Diderot, dopo l'*Emile*, in una nota lettera a Sophie Volland del 18 luglio 1762, ritiene addirittura che ormai l'antico amico sia sostenuto dai «devoti» e l'interesse suscitato dai suoi scritti sia dovuto «al male che ha detto dei filosofi». Ma, con la consueta lucidità, e senza alcun livore, osserva che i devoti stessi sono ingenui nel ritenere che «un transfuga del nostro campo debba prima o poi passare nel loro». Questa lettera è indicativa di due elementi da non sottovalutare: il senso di “appartenenza” che, anche dopo le polemiche e i litigi, i *philosophes* comunque mantengono (i devoti erano, sul piano politico, sempre meno pericolosi: ma godevano di appoggi a corte e si impegnavano non poco nel rendere difficile la vita degli Enciclopedisti; in questo quadro Rousseau chiaramente “faceva il gioco” degli avversari, avversari che, peraltro, visti con gli occhiali della storia, sono stati probabilmente i veri “stimoli” alla coesione e alla produzione filosofica dei Lumi, ma certo che, per chi doveva sopportarne le azioni, e subirne le angherie, non dovevano risultare graditi); e, inoltre, la consapevolezza, ben diversa in Diderot rispetto a Voltaire, che Rousseau ha una “terza” posizione, non più assimilabile ai *philosophes*, ma neppure da appiattare sui devoti (che infatti non tardarono ad accusarlo per supposte posizioni anti-cristiane presenti nell'*Emile*). Questo atteggiamento si coglierà anche molti anni dopo, nel *Saggio sui regni di Claudio e di Nerone* (1778-82), quando Diderot, ricordando proprio il periodo della polemica sugli spettacoli, osserverà che la posizione di Rousseau contro i filosofi dei Lumi non è riconducibile a precise opzioni teoriche, bensì all'anima “scissa” del suo autore, barbaro, appunto, perché si è trovato tra i sostenitori della civiltà. Rousseau, osserva Diderot, è divenuto nemico «precisamente come si fa cattolico tra i protestanti, protestante tra i cattolici, e che nel bel mezzo dei cattolici e dei protestanti professa il deismo o il socinanesimo», esattamente come «scriveva contro gli spettacoli dopo avere scritto commedie» o se la prendeva con le Lettere «dopo averle coltivate per tutta la vita»³⁴.

Tuttavia, non ci si inganni: gli interventi di Diderot sulle posizioni di Rousseau sono, dopo il 1755, limitati e, come si è osservato, tendenti a sottolineare il disagio psicologico del ginevrino. Voltaire, invece, forse proprio per la vicinanza fisica nel territorio di Ginevra, e per la comune passione politica, da cui Diderot è sempre meno coinvolto, continua a ritenere Rousseau un interlocutore, sia pure accusandolo di tradimento. E gli epiteti reciproci si sprecano: pazzo, disonesto, delatore, calunniatore sono alcuni tra quelli utilizzati da Voltaire, al punto da indurre d'Alembert a scrivergli di lasciare in pace Rousseau, già «infelice per la sua salute, per la sua povertà, e soprattutto per il suo carattere»³⁵. Il contrasto è dunque una “questione a due” e da esso, malgrado l'indifferenza progressiva degli altri contendenti, sembra, di nuovo, e sempre di nuovo, impossibile uscire.

Per uscire dal circolo, dunque, per non cadere vittime di due opposte e identiche decostruzioni, bisogna forse semplicemente ammettere che la moneta rivoluzionaria con i due volti vicini e contrapposti, è solo parte di un gioco che si gioca altrove, che non diviene “spettacolo”, e che ne rifiuta le leggi, pur accettandone le funzioni: in questo gioco, grazie alle polemiche, vi è solo un'impresa, un fervore sotterraneo, che, in virtù della polemica stessa, è abbandonata da tutti i suoi contendenti – Rousseau, Voltaire, d'Alembert – rischiando chiusura e scomparsa: l'*Encyclopédie*. La grandezza di Diderot si pone allora, in questo gioco circolare, non solo nell'originalità della posizione filosofica ma nell'essere l'unico, nella polemica sugli spettacoli, a rifiutarne la degenerazione in barbara e autoreferenziale rappresentazione. Diderot è consapevole che gli scritti di Rousseau, dopo il 1755, anche se non lo nominano, se non per vaghi ed impliciti accenni, sono forse diretti più contro il suo lavoro che nei confronti del demonizzato e specular nemico Voltaire: è l'Enciclopedia, infatti, a porsi come mediazione che rifiuta sia le estreme iconofilie del gusto sia le altrettanto radicali iconofobie prerivoluzionarie.

Raccontare la storia di questo concitato periodo significa costruire una complessa rete di richiami, in cui si legano tra loro varie componenti, dalla fine dell'amicizia tra Rousseau e Diderot ai rapporti dei vari Enciclopedisti tra loro. Già si è accennato che il legame tra i due iniziò ad allentarsi a partire dal 1756, declino che, secondo alcuni, possiede anche motivazioni ideologiche, al punto che si è detto³⁶ che se Rousseau fu il precursore di Robespierre, Diderot lo fu di Danton e, «una generazione dopo, l'uno mandò l'altro alla ghigliottina». Ma, al di là delle frasi ad effetto, e ammettendo che la personalità tormentata e tormentante di Rousseau non poteva certo favorire un sereno svolgersi dei rapporti, non vi sono tra i due episodi tali da giustificare la violenta rottura. Per comprenderla bisogna dunque concludere, anche alla luce del fatto che molti anni dopo, nel *Paradosso sull'attore*, Dide-

rot ancora allude a questo lavoro di Rousseau, che il vero punto di non ritorno, in cui si esce dal circolo vizioso delle polemiche che autorappresentano i “filosofi” come una comunità serenamente dialogica, è la *Lettera sugli Spettacoli*. Non tanto perché, come già si è notato, Diderot ne fosse in qualche modo responsabile, ma in quanto, in essa, Rousseau coglie il ruolo centrale, nella cultura del suo tempo, e a lui ormai estranea, dell’*Encyclopédie* e del progetto filosofico che a essa ha affidato il suo direttore: non accettare tale ruolo, rifiutare cioè la funzione “teatrale” del lavoro enciclopedico, significa porsi a una distanza incolmabile, su un piano gnoseologico che può forse specularmente dialogare con Voltaire ma che non può più trovare un linguaggio tale da permettere una comunicazione filosofica con Diderot.

Inoltre, forse, la lettera di Rousseau va pensata proprio come un grido di dolore rivolto all’amico perduto. La corrispondenza tra i due rivela come la buona volontà di Diderot sia stata pressoché infinita, sino all’amara conclusione, risultato proprio dell’accenno a lui dedicato nella *Lettera sugli Spettacoli*, che Rousseau è un «mostro» (appunto: il barbaro non ha saputo “reggere il gioco” e la maschera si è trasformata in volto). D’altra parte, Diderot riconosce da tempo il ruolo filosofico di Rousseau in quanto lui stesso, forse prima ancora di Rousseau, ma senz’altro anche grazie a Rousseau, ha compreso che l’epoca del gusto sta terminando, e che il gusto è ormai solo una fortunata metafora per poter “giudicare” le relazioni tra sentire e pensare. Ma ugualmente sa che giudicare attraverso metafore porta in una direzione solo retorica, che poco ha in comune con le esigenze veritative della filosofia: sa, appunto, che Voltaire e Rousseau sono volti diversi di una medesima retorica filosofica, una, quella di Rousseau, barbara e disperata, l’altra, quella di Voltaire, cinica e candida al tempo stesso, che ha solo nel linguaggio la propria radicalità.

Voltaire, infatti, alla prova degli eventi, quando l’*Encyclopédie*, in virtù della polemica sul deismo e sugli spettacoli, è in pericolo, non solo abbandona l’impresa ma ritiene anche, come scrive a Diderot in una lettera del 6 gennaio 1758, che forse è il caso di sospenderne le pubblicazioni sino a quando non sarà genericamente resa giustizia all’opera: con il suo consueto atteggiamento ritiene che il lavoro enciclopedico non meriti una definitiva rottura con gli ambienti di corte, in particolare con i suoi settori “liberali”. L’Enciclopedia è stata per lui uno dei tanti “spettacoli” che la filosofia è in grado di generare: spettacolo non più “utile”, che può liberare la scena per altre, più attuali e funzionali, rappresentazioni. È significativo che quando Diderot, con molta durezza, gli risponde che continuerà il suo lavoro, anche per rispettare gli impegni con i librai, cioè con la parte economica dell’impresa, Voltaire lo accusi di essere privo di “gusto”. D’Alembert stesso, pur con reale tormento, certo non sovrapponibile al cinismo di

Voltaire, non si comporterà in modo diverso: entrambi, come dimostra la voce enciclopedica *Gusto*, cui collaborano³⁷, sono appunto uomini di gusto, e hanno fatto della sua virtù mediatrice, della sua unità con varietà, una ragione di vita.

Diderot, invece, ormai isolato, tra il dispotismo illuminato e tollerante di Voltaire e quello barbaro e primitivo di Rousseau, non solo rifiuta di scegliere: ma, prendendo atto che, anche grazie a quello che Rousseau ha svelato, l'Enciclopedia non è stata quel che forse, nei suoi lucidi sogni, avrebbe dovuto essere, cioè la mediazione tra queste due posizioni, prendendo atto che la polemica sugli spettacoli ne ha svelato l'impossibilità, *rifiuta la sintesi*, e prosegue la sua opera, un'opera in cui trovano posto sia Voltaire sia Rousseau, sia Rameau sia il suo barbaro nipote, sia il fatalista Jacques sia il suo determinista padrone. Paradossalmente, forse, con gli occhi della storia, chi in questi mesi accusa Diderot, accomunando nella critica l'Enciclopedia e *De l'esprit* di Helvétius (peraltro, anch'esso ben distante dalle posizioni di Rousseau)³⁸, che pure per l'opera diderotiana non ha mai scritto nulla, e ha l'unica colpa di pubblicare il suo volume in questi tormentati mesi del 1758, ha qualche ragione: il lavoro enciclopedico è il luogo simbolico in cui può venire accolto anche un pensiero che non gli appartiene.

¹ Sui contrasti che in questo periodo agitano il rapporto tra Diderot e d'Alembert (peraltro sempre molto "formale") si veda il già citato lavoro di Wilson.

² J. J. Rousseau, *Confessioni*, a cura di M. Rago, Einaudi, Torino 1969, p. 385.

³ J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, Il Mulino, Bologna 1982, p. 53.

⁴ Ivi, p. 54.

⁵ Ivi, p. 73.

⁶ Ci si riferisce ovviamente alla già citata interpretazione di T. W. Adorno.

⁷ M. Einaudi, *Il giovane Rousseau*, cit., p. 234.

⁸ J. Ehrard, *L'idée de nature dans la première moitié du XVIII siècle*, 2 volumi, Michel, Paris 1963, p. 746.

⁹ T. Todorov, *Una fragile felicità*, cit., p. 12.

¹⁰ A. O. Lovejoy, *Il supposto primitivismo del discorso sull'ineguaglianza di Rousseau*, in Id., *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Bologna 1962, pp. 43-68. Fondamentali, a questo proposito, sono i saggi di G. Gliozzi, *Differenze e uguaglianza nella cultura europea moderna*, Vivarium, Napoli 1993 (in particolare il saggio *Natura e società in Rousseau*, pp. 357-480).

¹¹ Si veda M. Duchet, *Le origini dell'antropologia. 1. Viaggiatori ed esploratori del Settecento*, Laterza, Bari 1976, pp. 63 ss.

¹² Indagato nel II volume del citato volume della Duchet.

¹³ J. J. Rousseau, *Du contrat social*, prima versione, in *Œuvres*, III, p. 268.

¹⁴ M. Duchet, cit., vol. III, p. 148.

¹⁵ Ivi, p. 154.

¹⁶ Ivi, p. 156.

¹⁷ J. J. Rousseau, *Nouvelle Heloise*, a cura di P. Bianconi, Rizzoli, Milano 1964, p. 576.

¹⁸ Su questi problemi si veda E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, cit. e l'antologia, curata da E. Fubini, *Gli illuministi e la musica*, Principato, Milano 1969.

¹⁹ T. Todorov, cit., p. 27.

²⁰ Ivi, pp. 40 ss.

²¹ J. Ehrard, cit., p. 751.

²² J. J. Rousseau, *Lettera sugli Spettacoli*, cit., p. 132.

²³ Questa espressione "baconiana" viene utilizzata da Diderot nel suo *Sogno d'Alembert* (in D. Diderot, *Opere filosofiche*, a cura di P. Rossi, Feltrinelli, Milano 1981) e viene ripresa da A. O. Lovejoy, *La grande catena dell'essere*, Feltrinelli, Milano 1966.

²⁴ J. Proust, *Diderot e l'Encyclopédie*, Paris 1962, p. 371.

²⁵ Ivi, p. 360.

²⁶ M. Duchet, cit., vol. IV, p. 74. Si mostra bene qui, pp. 75 ss., come Diderot si opponga alla concezione sociale di Rousseau.

²⁷ R. Mauzi, *L'idée de bonheur au XVIII^e siècle*, Colin, Paris 1960, p. 18.

²⁸ D. Diderot, *Supplemento al Viaggio di Bougainville*, in L. A. de Bougainville, *Viaggio intorno al mondo*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 448.

²⁹ Ivi, p. 466.

³⁰ Sade scrive quest'opera nel cuore del periodo rivoluzionario, cioè nel 1793. Vi è una traduzione italiana, con un saggio di Apollinaire, pubblicata da Sugar, Milano 1968.

³¹ Si veda il suo romanzo storico *Incas del 1787*, raccolto nel III volume della sue *Œuvres complètes* (ristampa anastatica Slatkine, Genève, 1968).

³² J. Ehrard, cit., p. 752.

³³ Quando, nel 1762, Rousseau è attaccato anche a Ginevra, Voltaire, in varie lettere, esulta.

³⁴ D. Diderot, *Œuvres*, vol. III, pp. 97-98.

³⁵ Lettera del 3 gennaio 1765, Bestermann, 11444, LVII, pp. 3-5. Si veda F. Diaz, *Filosofia e politica nel Settecento francese*, cit., pp. 357-74.

³⁶ Wilson, *Diderot: gli anni decisivi*, cit., p. 261.

³⁷ Si veda L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, cit.

³⁸ Si veda J. Domenech, *L'éthique des Lumières*, Vrin, Paris 1989, pp. 46 ss.

Il teatro dell'Encyclopédie

Il pericolo corso dall'*Encyclopédie* in questo frangente non è, come era stato in passato, solo "simbolico". Senza dubbio, sin dal suo primo apparire, pur con diverse strategie, gesuiti e giansenisti avevano attaccato l'opera di Diderot e d'Alembert, in particolare in quelle parti che il pur tollerante Malesherbes riteneva pericolose per la Religione e la Monarchia ¹. Ma, superata nel 1752 la prima grande "crisi", l'impresa sembrava destinata, pur tra difficoltà pratiche e polemiche religiose e filosofiche, a raggiungere il suo termine. Eppure, la polemica sugli spettacoli rivela come ormai i "nemici" non fossero più "esterni", bensì "interni": o, meglio, l'*Encyclopédie* stessa era vittima del clima che aveva contribuito a costruire, cioè di un dibattito "aperto", in cui gli stili e le posizioni si confondevano tra loro ², in cui Malesherbes era al tempo stesso il censore, il complice e, come scrive d'Alembert a Voltaire, il «protettore» dell'intera «canaglia letteraria». Peraltro, lo stesso Malesherbes, dopo la polemica su Ginevra, aveva compreso tutto, proprio come Diderot, dal momento che osserva come, dietro le proteste di d'Alembert, si riuscisse a scorgere «un pretesto per lasciare l'*Encyclopédie*» ³. Pretesto che, precisa d'Alembert, non va limitato soltanto alla voce su Ginevra, ma alle infamie che, prendendola a spunto, e con «l'approvazione e la protezione del governo», erano state pubblicate, esercitando una «inquisizione intollerabile contro di noi», tale da indurlo al «silenzio» ⁴. Invano Diderot parla di «diserzione», accusando d'Alembert di favorire indirettamente, con il suo atteggiamento, i nemici dell'impresa: invano, perché si tratta di un momento rivelatore, che prescinde dalle personalità e dal coraggio dei singoli.

Peraltro, come di consueto, anche l'atteggiamento di Voltaire non è lineare: a un iniziale invito a Diderot a proseguire l'opera, subentrano, con grande insistenza, gli appelli all'abbandono, giungendo a scrivere, in una lettera a Tresson del 13 febbraio 1758, che «d'Alembert fa bene ad andarsene e gli altri, se continuano, si comportano da codardi». Si può quindi comprendere che la forza di volontà di Diderot nel proseguire l'opera fu davvero grande: tutto, e tutti, contro di lui congiuravano e, visto oggi, sembra quasi impossibile che il ritiro del privilegio regale, l'abbandono del condirettore, l'ostilità di Voltaire,

l'ira dei tipografi, non abbiano indotto Diderot alla rinuncia. Invece, malgrado uno stato di latente depressione che lo accompagnò per quasi due anni (aggravato dalla notizia della morte del padre, avvenuta il 3 giugno 1759), Diderot andò avanti, con il sostegno del solo Grimm e la complice solidarietà del censore Malesherbes⁵, avendo persino, in seguito, la soddisfazione di ricevere, da parte sia di Voltaire sia di d'Alembert, l'offerta di scrivere nuove "voci". Ma la crisi del 1758-59 fu comunque profonda e, come probabilmente comprende il solo Diderot, anche dirompente, in quanto, al di là dei rapporti personali, dei pettegolezzi e delle continue dispute, le accuse di Rousseau non sono né superficiali né occasionali.

L'attacco di Rousseau alla "rappresentazione" enciclopedica, pur definita sintomo di "bigottismo", non viene affatto da un "bigotto", bensì da un autorevole collaboratore dell'*Encyclopédie* stessa: il gioco è assolutamente spezzato, ovvero l'*Encyclopédie* come "rappresentazione" (di un partito filosofico, di una trama di potere, di una nuova visione socio-politica) è davvero denunciata con la lettera di Rousseau, rivelando in tal modo il suo equivoco interno. Voltaire vorrebbe senza dubbio continuare il "gioco scenico": ed esso imporrebbe che il lavoro enciclopedico, continuando la sua funzione "teatrale", soppendesse le pubblicazioni, come protesta nei confronti di un'universale congiura. I duplici nemici del gusto, interni (Rousseau) ed esterni (i gesuiti, il governo), avevano reso impossibile il riscatto degli spiriti, la lotta contro i pregiudizi: vi erano, in effetti, tutti gli attori e le situazioni degne di un dramma classico. Dramma che la chiusura dell'*Encyclopédie* avrebbe degnamente concluso.

Diderot, però, non segue alcuno tra i contendenti: riconosce il gioco rappresentazionale che tutti stanno giocando e restituisce l'*Encyclopédie* a se stessa, uscendo non dalla scena filosofica ma da quella delle sue polemiche maschere. Diderot sa che un filosofo non può essere un profeta, un uomo di spettacolo, forse neppure più un uomo di gusto: ridurre il pensiero a una sua "immagine" pubblica significa annullarne la forza, depotenziarne il valore conoscitivo. Il filosofo guarda, interroga, interpreta: ogni altro atteggiamento è spreco, indice di vizio e di pregiudizio. Deve invece comportarsi come l'attore del paradossale: la sua visione impersonale è il metodo che sospende le passioni soggettive per aprire una relazione diretta – ma non contingente né psicologica – tra lo sguardo e il mondo. È sulla base di questo rapporto diretto, impersonale e "puro", che si possono costruire rappresentazioni, cioè diversi, stratificati e dinamici modi costitutivi tali da permettere una *descrizione* del mondo in tutta la sua "catena ontologica", uscendo da uno sterile solipsismo per portare la conoscenza, attraverso le rappresentazioni, su un piano pubblico, sociale, intersoggettivo.

Anche d'Alembert si rende conto di quel che sta accadendo: e, per

poter continuare il proprio gioco filosofico (comprensivo dell'elogio dell'*otium* in cui esso è reso possibile), pur dichiarando pretestuose le polemiche suscitate dalla sua voce *Ginevra*, esce dall'impresa e riprende, pur a suo modo, a polemizzare, come se non avesse ben compreso che l'obiettivo congiunto di "interni" ed "esterni" non erano né gli spettacoli né i supposti sociniani, bensì proprio la rappresentazione filosofica inaugurata dal lavoro enciclopedico. Lo dimostra il fatto che, dopo la sua uscita di scena, come osserva Venturi, «gli attacchi violenti contro di lui diminuirono» ed egli «riacquistò almeno in parte quella posizione presso l'autorità che era stata un momento compromessa»⁶. Quando, allora, l'*Encyclopédie* rivela il suo equivoco, cioè le rappresentazioni e le maschere che in essa si celano, il solo Diderot accetta di giocare un ruolo diverso: tutti gli altri contendenti – denunciati e denunciati – rientrano nelle loro abituali finzioni, nel teatro come anatroccolo oscuro.

Non può dunque stupire che quando, solo l'anno successivo, nel 1759, d'Alembert ripubblica la sua voce su Ginevra, aggiungendovi una contro-replica a Rousseau, nessuno trovò nulla da (ri)dire o da censurare. È forse impossibile essere certi se, davvero, con tale polemica, si fosse formato, grazie a d'Alembert, Voltaire e Condorcet, «un illuminismo più positivista e meno entusiasta»⁷; ma è certo che, contrariamente a Diderot, questi autori decidono, abbandonando l'impresa, di continuare il loro lavoro in una direzione "vecchia", che nega ogni validità al grido di dolore di Rousseau, direzione in cui i nemici sono quelli di un tempo, tranquillizzanti come tutte le cose note, cioè i gesuiti e i giansenisti. Diderot, invece, pur non approvando quasi più nulla delle conclusioni di Rousseau, comprende con chiarezza che esse hanno svelato il sotterraneo inganno: i nemici dell'*Encyclopédie* sono al suo interno, tra coloro che ne hanno voluto costruire il "mito", perseguendo, suo tramite, il sogno politico di un'alleanza tra «gens en place» e «gens de lettres»⁸. Nel momento in cui, a seguito della sua rottura con Federico II, Voltaire sceglie l'esilio simbolico di Ginevra, di cui, con la consueta furbizia, celebra la libertà, Rousseau decide di rendere pubblico l'inganno di Voltaire, utilizzando le poco accorte parole di d'Alembert, ben comprendendo, tuttavia, che scorgere elementi sociniani nei pastori ginevrini e auspicare spettacoli teatrali non erano affatto obiettivi ingenui: «il progetto di fondare un teatro che, per la posizione della città e per la qualità degli attori e dell'organizzazione, avrebbe attirato spettatori da tutta Europa, mirava a sottolineare ancora una volta il legame di filosofia, libertà e incremento delle arti e delle lettere, in una comune aspirazione al progresso»⁹.

Per Rousseau, dunque, Ginevra diventava la *scena* dell'*Encyclopédie*: e questo era per lui, ginevrino, del tutto intollerabile, così come, probabilmente, era obiettivo sviante e falsificante per lo stesso Dide-

rot. Anche perché, sia pure a diversi livelli di consapevolezza, tutti i protagonisti sapevano che Ginevra non era affatto un “modello” reale, bensì, appunto, soltanto una “icona”, utile per un gioco politico e filosofico di cui essa era *medium*. Diderot rifiuta l'icona o, meglio, si limita a esercitare lo sguardo sul mondo comprendendo che l'unica salvezza per l'*Encyclopédie* è opposta alla strada scelta da Voltaire e d'Alembert: l'Enciclopedia non è un “mezzo”, bensì un “fine”, che ha in sé numerosi percorsi possibili. Le innumerevoli lettere di Voltaire a Diderot e a d'Alembert, che invitano a interrompere l'opera per “riaggregare” i *philosophes* non ottengono, di conseguenza, alcun successo: e se vi sono varie testimonianze letterali della coscienza che anche Voltaire e d'Alembert possedevano relativamente al valore dell'impresa enciclopedica, resta il fatto che nulla fecero in questo frangente per la sua prosecuzione, che era, lo si ribadisce, in particolare per Voltaire, una questione essenzialmente “politica” e solo secondariamente filosofica, come invece continuava a ritenerla Diderot.

Non si tratta, dunque, di “giudicare” Voltaire sul piano morale (anche se è ampiamente nota la sua “spregiudicatezza”) ¹⁰, ma di considerare, semplicemente e in conclusione, che le sue prese di posizione, pubbliche e private, erano finalizzate a offrire dei “filosofi” e degli enciclopedisti un'immagine pubblica di unità “politica” contro gli attacchi religiosi e governativi, disposto, per salvare questo “teatro”, a sacrificare l'opera stessa. Opera che doveva proseguire in altro modo, cioè con prese di posizioni articolate, generando un altro “teatro”, dal momento che per Voltaire era controproducente puntare le proprie forze “pubbliche” sulla sola Enciclopedia.

La tenacia di Voltaire era quella di sempre. Ma forse, in questo frangente, il suo errore è quello di non avere intuito come il “nemico” fosse cambiato: assimilando Rousseau ai “preti” dimostra di non essersi interrogato sui problemi teorici che i Lumi avevano aperto e di essere, paradossalmente, in tal modo, molto più vicino a Rousseau che a Diderot. Ovviamente Rousseau ha chiari i limiti intrinseci degli enciclopedisti. Ma, per entrambi, il problema è quale “rappresentazione” scegliere per mostrare la scena filosofica, se la mediatezza di una ragione costruita e divenuta pubblico spettacolo o l'immediatezza di una festa che non è nostalgia di una natura santificata, ma il tentativo di recuperarne almeno una traccia nella rovina della civiltà e delle sue “gustose” finzioni. Per Voltaire, che pure, in modo corretto, mai farà mancare il suo appoggio “esterno” a Diderot (appoggio che ebbe anche una certa utilità), Rousseau rimane un «Giuda», da attaccare sempre, ma da dimenticare sul piano filosofico, vero “errore barbaro” dei *philosophes*.

È ancora una volta, dunque, Diderot soltanto a ritenere che l'Enciclopedia serva anche a questo, cioè a raccogliere gli errori se essi

fanno parte del nostro rapporto interpretativo con le cose. Diderot, scrivendo la voce *Enciclopedia* (come nel *Prospectus*), dimostra di avere una lucida visione della funzione politica e sociale del lavoro, il cui scopo è quello «di raccogliere le conoscenze sparse nella superficie della terra, esporne il sistema generale agli uomini tra cui viviamo e trasmetterlo a quelli che verranno dopo di noi»; e tutto ciò per conservare il sapere dei secoli passati, perché l'istruzione rende i nostri nipoti «più virtuosi e felici». Ma questa visione politico-sociale è filosofica o, meglio, è lo scopo specifico della filosofia che, anche dove si occupa di questioni contingenti, ha finalità "universali", in questo caso connettere organicamente il sapere, costruendo una vera e propria rete descrittiva di "ontologie regionali".

Questa espressione, che evidentemente ricorda la fenomenologia husserliana, è tuttavia dello stesso Diderot: l'ordine enciclopedico generale, sottolinea, procede dalle «grandi regioni» sino ai campi particolari, e questa metafora geografica è forse utile, come osserva Dieckman ¹¹, ancora nella direzione che sarà quella della fenomenologia, a rivelare che «l'ordine non può venire imposto al mondo, ma deve invece adattarsi alla forma data dalla natura».

Al tempo stesso, tuttavia, nella sua visione enciclopedica, il "naturalismo" diderotiano non è né astratto e formalista né utopico: natura è metafora per trasferire l'interpretazione filosofica su un territorio di sapere universale che è al tempo stesso, in tutti i suoi aspetti, "visuto" dall'uomo, con tutta la "differenza" che l'antropologico pone e impone. Anche nel momento del pericolo a seguito della polemica con Rousseau, Diderot non viene meno a questo principio e, come si è osservato, proprio per rispetto, filosofico e politico nei confronti delle "differenze", rifiuta di "schierare", come vorrebbe Voltaire (e come implicitamente, per svelare il gioco, lo stesso Rousseau), l'*Encyclopédie*, fedele al principio che «i collaboratori devono seguire ciascuno la propria strada, essere diversi, perché l'uniformità e la regolarità distruggono il carattere degli oggetti del sapere che è insieme unico e diverso» ¹². In ciò non solo è vicino a Montesquieu (e, in definitiva, le sue poche pagine sul gusto sono uno degli scritti "programmatici" per l'intera opera, anche se vergati senza pensare a essa), ma cerca consapevolmente di estenderne il discorso dalla legge alla storia e, da questa, all'intero campo dell'esperienza umana, in tutte le sue "ragioni" e "regioni".

Non è una conclusione relativistica e tranquillizzante, ma la consapevolezza, contro la facilità delle ideologie, delle maschere iconofile e iconoclaste, che il mondo è costituito da una molteplicità di spettacoli, da una varietà di gusti, che si dispiegano di fronte ai nostri occhi, ma che continuano a verificarsi, e a modificarsi, anche se gli occhi vengono chiusi. L'Enciclopedia non è, non è più, un'utopia, lo strumento di un nuovo potere, come forse l'aveva intesa Voltaire, ma

un modo per tenere consapevolmente aperti gli occhi, avendo al tempo stesso la forza di *descrivere* quel che essi vedono, rivelandone, spiegandone le *ragioni*. Diderot riprende così il testimone da Montesquieu: con la lucidità di uno sguardo che rifiuta quelle rappresentazioni che esistono solo se divengono spettacoli, ne cerca semplicemente intrinseche leggi di funzionamento, il loro “spirito”. È consapevole che, per usare proprio parole di Montesquieu, l'Enciclopedia esiste per esercitare un gusto che non è maschera del potere, ma coscienza filosofica, e che «non sentire significa cadere in un annichilimento opprimente. Si rimedia a tutto variandone le modificazioni: così essa sentirà senza stancarsi»¹³. Come Montesquieu, sa che le leggi non sono vuote mediazioni di un potere astratto – si chiami esso natura o ragione – e hanno senso solo se agiscono nel materiale concreto: ma un materiale che «riceve la sua forma e il suo significato solo quando lo consideriamo come esempio, come paradigma di nessi universali»¹⁴. Esiste una «ragione primitiva» e le leggi, come Montesquieu scrive all'avvio della sua opera principale, sono i rapporti che sussistono tra essa e i singoli esseri, oltre che tra i singoli esseri tra loro: ma in questa “catena”, che le leggi garantiscono e rendono possibile, non vi è un'adesione passiva alle cause esterne, alle forze della natura. Dal momento che «il carattere dello spirito e le passioni del cuore sono diversi sotto cieli diversi, le leggi devono tener conto di queste differenze di carattere e di passioni e adattarsi ad esse»¹⁵.

L'*Encyclopédie* è proprio questo: la ricerca delle leggi, delle ragioni, delle loro cause necessarie e naturali; non è astratta, bensì deriva da una continua interpretazione dei legami tra l'uomo e il suo mondo, alla ricerca di un “giusto mezzo” capace di assicurare il senso stesso del percorso, l'equilibrio tra le sue componenti. L'*Encyclopédie* non cerca né mediazioni astratte, che si esauriscono nell'esibizione spettacolare, né il trionfo, altrettanto astratto, di un'immediatezza naturalistica “presentativa”: la riforma del teatro auspicata da Diderot è parallela alla sua riforma filosofica in quanto, in entrambi i casi, le rappresentazioni non sono né pregiudizi né forme vuote, bensì, seguendo Montesquieu, «i rapporti necessari che derivano dalla natura delle cose». Peraltro, e proprio nelle pagine che dedica al gusto, Montesquieu afferma che la curiosità è una delle caratteristiche essenziali dell'anima, che non deve mai fermarsi, cercando invece, come sarà in Diderot, sempre nuovi oggetti, godendo del piacere della sorpresa. Simile processo si verifica con le leggi, che nascono da una varietà e la raccolgono, dal momento che, per Montesquieu come per Diderot, «lo spirito filosofico consiste proprio nel distinguere le cose tra loro, nel riconoscere le sfumature»¹⁶: si tratta di cogliere le “ragioni” che sono nel mondo, cercando principi che garantiscano un'unità senza sacrificare la varietà.

La ricerca di uno “spirito” delle leggi svolge così, anticipandone il compito e disegnandone la funzione, un ruolo non dissimile rispetto a quello enciclopedico: la sua forza rivoluzionaria – voler vedere, garantire la diversità, sfuggire ai pregiudizi da qualsiasi parte essi provengano, e contribuire a rovesciarli – si scontra con la volontà di “raccolglierne” un sapere antico all’interno di un contenitore nuovo, cercando di conseguenza una sorta di “compromesso” tra il vecchio e l’attuale. Anche in questo caso, dunque, quell’asse “mediano” che, dal gusto alla legge, dalla rappresentazione delle forme a quello delle sue verità, è incarnato da Montesquieu e Diderot, si discosta in modo evidente sia da Voltaire sia da Rousseau. Per il primo, le leggi, come è scritto in una lettera a Caterina II, vivono solo nella loro incontrollabile contingenza e sono manchevoli, mal ridotte, pedanti, irregolari e tortuose: il suo pessimismo conduce al potere di “controllo” esercitato dal filosofo, dai suoi “lumi” e dal suo “gusto”, capace di cogliere il “buono” che vi è nelle cose, cioè la relazione fondativa tra natura e ragione. Per cui, «al contrario di Montesquieu, che vede il valore relativo di organismi collettivi che si affiancano e si succedono nella storia, perseguendo ciascuno un fine particolare, Voltaire esamina il processo storico nel suo insieme mettendosi dal punto di vista di un valore assoluto, valido per tutti i popoli»¹⁷.

Rousseau, all’opposto, prende invece avvio, con un atteggiamento caratteristico a tutti i filosofi “vitalisti” di ogni tempo, da un sospetto nei confronti delle “rappresentazioni filosofiche”, di cui le leggi sono l’immagine¹⁸. La polemica sugli spettacoli non è dunque una tra le tante che hanno attraversato il Settecento, bensì il momento in cui si rivela la varietà gnoseologica delle posizioni “illuminate” e le loro possibili diverse interpretazioni teoriche e politiche. L’accostamento rivoluzionario delle immagini di Voltaire e Rousseau è segno, e lo dimostra proprio la polemica del 1758, di come la doppia anima che attraversa i Lumi si ritrovi nelle posizioni della Rivoluzione. Al tempo stesso, la conclusione di questa polemica ha dimostrato che nessuno tra questi due pensatori si ritrova in quegli eventi che hanno segnato, nell’epoca dei Lumi, la presenza di uno “spirito delle leggi”: l’*Encyclopédie* prima e, dopo, il 9 Termidoro. Cioè là dove si cerca infine di offrire un contenuto, una finalità, una “forma” enciclopedica della legge disegnata da Montesquieu. Sia pure in modo schematico, si può sostenere, con Jacques Proust, che «il trionfo dello spirito enciclopedico si è realizzato dopo il 9 Termidoro, nell’ultimo periodo della Convenzione e sotto il Direttorio, quando la borghesia, ottenuta la direzione politica, rompe con le classi popolari per ritornare al compromesso vagheggiato dai costituenti»¹⁹. Al di là del vocabolario molto ideologizzato, si vuole forse dire che la “legge”, con il 9 Termidoro, non è una sintesi astratta né un mito metafisico, bensì un filo con-

duttore per interpretare la natura e le relazioni antropologiche con essa. Quella natura che, per Diderot come per Montesquieu prima di lui, non è un mito, come non lo è l'arte o quel giudizio che le accomuna, chiamato giudizio di gusto.

Lo "spirito della forma", che cerca nuove rappresentazioni per una nuova descrizione del mondo, è il filo rosso che la polemica sugli spettacoli porta in evidenza, legando Montesquieu, il progetto enciclopedico di Diderot e il 9 Termidoro. La rappresentazione non è il retaggio di un classicismo naturalistico né il nemico mascherante da ghiogliottinare, bensì lo strumento per conoscere la varietà del mondo, mantenendo al tempo stesso l'impersonalità "universale" dello sguardo: il mondo diviene certo teatro, ma la sua condizione di possibilità non è più un «antro oscuro», bensì la chiara e lucida consapevolezza delle differenze – differenze tra le cose, ma anche differenze tra gli stili di apprensione, tra l'immediatezza precategoriale e le riflessioni mediate, tra l'attore che recita e lo spettatore che osserva, tra il filosofo che descrive e il *savant* che apprende.

Per Diderot il contrasto con Rousseau non è sui "contenuti" ma sulle modalità attraverso le quali la critica della conoscenza può venire esercitata: «che l'uomo non possa vivere se non nella forma della "socievolezza" e della "sociabilità", e che soltanto in queste possa adempiere al suo vero destino, non è contestato da nessun pensatore dell'Enciclopedia»²⁰. È invece Rousseau a contestare le premesse metodiche stesse dell'*Encyclopédie*, ritenendo che un'autentica «comunità» possa raggiungersi solo quando «la si distingue rigorosamente dagli ideali della società e la si protegga da questi idoli»²¹. Diderot, dunque, si potrebbe dire mettendosi al posto di Rousseau, contro questi idoli usa non le armi della critica ideologica, ma quelli del teatro, della «messa a distanza», della *ironia*. Ciò significa consapevolezza che, se si prescinde dall'iconoclastia di Rousseau, l'*Encyclopédie* è uno strumento che non trasforma il giudizio in decostruzione, ma lo connette sempre allo sguardo, costruendo un legame organico tra questo e il fenomeno che, nella sua struttura, inserisce nel quadro di una specifica intenzione interpretativa.

Diderot è a disagio nei confronti di espressioni che gli appaiono distanti dalla concretezza dell'esperienza, incapaci di coglierne e descriverne i nessi fenomenici. Come nella *Lettera sui sordomuti* del 1751 aveva ironizzato nei confronti della "bella natura" di Batteux, ora guarda "da lontano" sia Voltaire sia Rousseau. Forse, infatti, in conclusione, va ribadito un punto che si è sino a ora lasciato implicito. Diderot, a differenza di Voltaire, d'Alembert e, ovviamente, Rousseau, non solo non accetta la dicotomia tra festa e teatro, ma anzi ritiene, proprio attraverso quella grande metafora "spettacolare" che è l'*Encyclopédie*, che l'una possa integrare l'altra *purché i piani non si confon-*

dano, purché non si ponga tra le due né una relazione oppositiva né un rapporto causale. La nostra conoscenza prende indubbiamente avvio, come già scriveva Leonardo da Vinci, “impregnandosi di spettacolo”: essere nel mondo è per noi un presupposto indagato e il senso comune, che vive senza preoccuparsi di riflettere sulla vita, ha una sua verità, un senso che è il senso stesso del rapporto originario tra noi e il mondo. L’*Encyclopédie*, un sistema di sapere, non potrebbe nascere se non vi fossero uomini che vedono, toccano, agiscono, operano, credono, amano, esprimono stati sentimentali e passionali. Allo stesso modo, uno spettacolo – festa o teatro che sia – non avrebbe senso se suo tramite il sapere non fosse stimolato da processi empatici, se le passioni non uscissero dagli antri oscuri per cercare una relazione diretta con il mondo e con gli altri. Relazione di cui, senza dubbio, la festa è significativo esempio. Festa che, dunque, in quanto modello di rapporto diretto con il reale, è simbolo di una condizione necessaria per poterlo conoscere. Anche per Diderot, a Rousseau va il merito filosofico di avere compreso come tale relazione originaria debba essere “ripulita” dai pregiudizi razionali che ne potrebbero annullare la “sentimentalità”, nascondendo che è in tale “naturalità sociale” la fonte primaria di ogni conoscenza possibile e reale. Il filosofo ha qui una funzione “critica”, che svela cioè gli inganni per presentare, contro Voltaire, una natura che non sia velata da pregiudizi nuovi in sostituzione degli antichi, da una metafisica che non abbia soltanto ripulito il proprio linguaggio.

Ma questa condizione necessaria, e sufficiente alla vita, non lo è per la meditazione filosofica, quando cioè si intende porre il senso del mondo su un a scena “oggettiva”, che possa essere comunicata, resa immagine e testo “teatrali”. In questo caso, l’immediatezza festiva dovrà essere condotta su un piano “rappresentativo”, descritta attraverso forme impersonali, in cui si coglieranno regolarità, differenze, strutture, analogie, in modo da poter ricondurre la varietà a leggi (leggi che rispettino la specificità delle cose, e non siano dunque norme pregiudiziali). Qui l’uomo di Rousseau, il barbaro, ma anche la sua finzione “illuminata”, cioè il selvaggio, devono scomparire per lasciare che sulla scena si presenti – costruendo il teatro (del pensiero, della politica, dello spettacolo) – il filosofo-attore, che non è colui che è spettacolo (come oggi taluno va credendo), ma che *rende possibile lo spettacolo*, con la sua impersonale freddezza analitica, interpretativa, espressiva, descrivendo senza genialità non il “proprio” mondo, ma le forme nella loro essenza, nel loro senso valido per tutti.

Diderot, quale paradigma del filosofo-attore, non ricorre più a miti, non indossa maschere, rifiuta persino di identificarsi in un ritratto (quello di Van Loo): consapevole che Rousseau ha ucciso il sistema del gusto, quello spettacolo che la filosofia avrebbe voluto essere, sen-

za riuscire però a determinarne le condizioni di possibilità, e che Voltaire incarnava, non lo segue sino al punto di abbattere con esso un altro frutto del medesimo orizzonte di pensiero, cioè quell'impianto rappresentazionale e giudicativo che è il lavoro enciclopedico. Il rispetto delle regole, della varietà, della differenza, di uno sguardo regolato tra sentire e pensare, gli impone scelte diverse, in cui barbari e selvaggi si rivelino per quel che sono, cioè maschere di un'epoca che va anch'essa sottoposta a uno sguardo critico, a un regolato esercizio di una ragione mai disgiunta dallo sguardo stesso. È questo il motivo per cui, in conclusione, si può ipotizzare che Diderot abbia compiuto, dopo la disputa sugli spettacoli, quel che, anni dopo, riprendendo il metodo rivelato dall'*Encyclopédie* e dal suo "spirito delle leggi", la storia farà il 9 Termidoro, mostrando che una rivoluzione non deve necessariamente passare attraverso un'immagine radicale, la ghigliottina, che uccide tutte le altre, attraverso un simbolo assoluto che abbatte il valore comunicativo, dialogico, narrativo del sistema stesso dei simboli. Una rivoluzione può anche cercare, come era forse accaduto nella Rivoluzione americana, un accordo "legale" tra i corpi politici e sociali, le qualità e il senso delle cose, anche quando essi appaiono separati, garantendo un sistema di mediazioni e rappresentazioni capace di offrire una "forma" unitaria, assuma essa il nome di "costituzione" o "enciclopedia". L'iconoclastia rivoluzionaria, quella che Rousseau esercitava contro gli spettacoli teatrali sostituendo a essi l'assenza di immagine, cioè la festa, va demitizzata nel momento in cui della festa o della rivoluzione si affermano solo nuove immagini, che negano però la loro essenza mediatrice e si autodefiniscono come verità perfetta, nel paradosso di un'immediatezza naturalistica in cui il richiamo a una virtù astratta e terribile elimina ogni forza estetica, ogni senso sentimentale. Diderot, invece, delle immagini non ha paura: basta essere consapevoli che sono immagini, cioè soltanto mezzi – ma mezzi essenziali, che l'uomo produce e conserva – per permettere di comprendere il senso delle cose, la trama veritativa che esse rappresentano.

Una postilla ancora, tuttavia, per concludere.

Gli innumerevoli documenti epistolari sembrano testimoniare che i dubbi di Diderot sul proseguire o meno l'impresa enciclopedica non furono molti: preferì ritardare le risposte a Voltaire e d'Alembert per occupare il proprio tempo a ricostruire la possibilità di un lavoro "semi-clandestino", prendendo contatto con tipografi creditori e potenziali stampatori. Dalle sue lettere e da quelle di Grimm traspare molta irritazione, ma rivolta più nei confronti dei colleghi ingenui e narcisi che degli sprovveduti censori. Eppure, si può persino ipotizzare, forse fantasticando, che Diderot si sia chiesto, di fronte a difficoltà in apparenza insormontabili, se fosse davvero indispensabile terminare l'opera: Rousseau si era allontanato, evidenziando che il partito dei

“filosofi” non esisteva più, Voltaire si opponeva, d’Alembert era fuggito, i finanziamenti mancavano e il partito “conservatore” rialzava la testa, godendo di un inaspettato successo. Il fatto che Diderot abbia deciso di affrontare la crisi, risolvendola, non può essere interpretato solo come un atto di orgoglio: si tratta, invece, di un vero e proprio “gesto filosofico”, quelli che, non essendo affidati alla parola (peraltro, non amava la scrittura autobiografica), sembrano destinati all’oblio della storia. Un gesto che il valore intrinseco dell’opera forse neppure giustificava, dal momento che Diderot certo conosce i limiti dell’*Encyclopédie*, limiti che oggi appaiono con ancora maggiore chiarezza: molte “voci” sono scritte in modo affrettato, altre compilate da collaboratori non all’altezza del compito, non sempre l’impianto generale risulta organico e preciso.

Ma Diderot sa anche che, al di là dei suoi limiti, il lavoro ha una struttura complessa, in cui la descrizione del sapere è affidata in uguale misura alla *parola* e alla *immagine*, quasi a sintesi del sapere occidentale, unione di un discorso alfabetico sensato e di “quadri”, opera al tempo stesso – come ogni autentico simbolo – da leggere e da vedere. In virtù di questa sua stessa forma, essa si presenta come “il teatro del mondo”, il luogo in cui il sapere è interpretato, rappresentato e comunicato in tutte le sue qualità e con tutti i mezzi espressivi di cui il sapere stesso dispone: non è “la” verità, ma un metodo per poterla descrivere e comunicare, esibendola a un pubblico che, come accade proprio con le opere teatrali, l’opera costituiva con il suo stesso presentarsi, cioè costituendosi essa stessa, in una relazione organica e inscindibile con lo spettatore. Diderot comprende dunque il valore *metodologico* dell’impresa: e il metodo, ben più di alcuni contenuti specifici, ha in filosofia, sulla scia di Cartesio, un significato simbolico che Diderot non ignora. L’*Encyclopédie* è la riunificazione simbolica della parola e dell’immagine: teatro descrittivo che indica non ai filosofi, ma al pubblico, dunque al di fuori dell’autoreferenzialità di una cerchia ristretta, quello che è l’orizzonte tematico del sapere. Questo orizzonte è, semplicemente, il mondo, nella sua varietà qualitativa: rinunciare all’impresa avrebbe significato rifiuto della possibilità di “renderlo spettacolo”, di “indicare la strada” per coglierne il senso organico. Proseguire l’opera significa invece mostrare il valore etico, e al tempo stesso metodologico, dell’*Encyclopédie*: essa è un’opera “indicale”, segna cioè gli orizzonti possibili delle regioni del sapere, li ritiene “aperti”, ne sottolinea varietà e dialogicità, e ha il fine di insegnare al pubblico quello stesso metodo che è la sua ossatura costitutiva, inducendolo, di conseguenza, attraverso rappresentazioni imitative, a “guardare” di nuovo, e sempre di nuovo, il mondo in cui vive, per coglierne forme, regolarità, leggi.

Pur fondamentale, questa motivazione che certo induce Diderot a

proseguire, non è forse ancora sufficiente per spiegarne l'ostinazione. Si può così nuovamente ipotizzare che Diderot, pur turbato dalle infinite difficoltà pratiche, non fosse sconvolto dal fatto che la polemica di Rousseau avesse svelato le divisioni del "partito filosofico": già se ne sono evidenziati i motivi teorici, sottolineando come da sempre Diderot ritenesse che per l'Enciclopedia non fosse necessario avere "un" punto di vista sul reale, bensì si dovesse lasciare libertà ai suoi collaboratori, proprio come indicazione del suo metodo dialogico; doveva essere un dialogo tra "sguardi", rappresentazioni, modi descrittivi, senza una metafisica pregiudiziale che costruisse un "essere supremo" cui fare riferimento. Era una "rete ontologica" che manifestava il suo senso metafisico attraverso accurate descrizioni "essenziali" di enti finiti. Le polemiche del 1758-59, allontanando in pochi mesi Rousseau, d'Alembert e Voltaire, finiscono per evidenziare il carattere collettivo e metodologico del lavoro, eliminando personalismi narcisistici inutili e dannosi per l'economia generale dell'impresa. Diderot, in particolare dopo l'esperienza in carcere, non ritiene che il filosofo debba questionare, polemizzare, apparire, ritirarsi in un eremo come un vate o inseguire da usignolo l'imperatore di turno. Così, la polemica sugli spettacoli, che già era stata utile per manifestare quel mutamento antropologico e sociale causato dalla progressiva scomparsa della società del "buon gusto", ultima eredità dell'antico regime e dei suoi apparati pregiudiziali, si rivela importante anche per "depersonalizzare" l'impresa enciclopedica: l'autore, gli autori, sono "occhi esterni" che devono "illuminare" un pubblico, non apparire come vanitosi protagonisti, sempre impegnati in personali "battaglie", e dunque indifferenti ai processi veritativi con cui le cose appaiono e di cui il filosofo deve svelare le leggi.

È però forse possibile ipotizzare un altro motivo ancora per spiegare l'ostinazione di Diderot. Già si è a lungo osservato che al momento della polemica relativa alla voce *Ginevra*, egli era impegnato in un'ampia opera di "riforma" del teatro: il fatto, ben noto a Rousseau, certo ne aveva eccitato gli spiriti polemici e vendicativi. Ma nel momento in cui la disputa si accende, Diderot, reputandola inutile e dannosa come tutte le dispute, indifferenti alla verità dei fatti e dunque irrispettosa nei confronti del pubblico, la ignora, certo ritenendo che vi fossero "ragioni" in entrambe le fazioni. Tuttavia, in questa apparente "sospensione del giudizio", coglie come di consueto l'occasione per riflettere a fondo sui "paradossi" del teatro, comprendendo che esso vive il paradosso stesso dell'*Encyclopédie*. L'immagine stessa di Rousseau gli appare paradossale: autore di teatro che lotta contro il teatro, uomo di Lettere che le ripudia e continua a scrivere, enciclopedista che gioisce delle difficoltà del comune lavoro. Ma altrettanto paradossali gli appaiono anche gli altri protagonisti, con i loro discorsi

ideologici, fumosi e personalistici. Lo spettacolo non ha alcuno di quei caratteri “emozionali” ed empatici tali da rendere l’imitazione teatrale al tempo stesso virtuosa, autentica e interessante. Ha tuttavia un’altra qualità: gli permette cioè, sempre sul piano del metodo, di comprendere che l’*Encyclopédie* possiede una struttura di senso analoga a quella prospettata per il teatro all’interno della sua “riforma”: l’opera si organizza in un quadro “formale”, capace di trasmettere “valori” (etici, estetici, conoscitivi, sociali, ecc.) come se fosse un grande spettacolo teatrale, da esaminare in tutta la sua varietà, senza però “perdere di vista” l’unità dell’insieme.

Al tempo stesso, la polemica, lo induce a ripensare il paradosso della teatralità. Il filosofo, come si è detto, deve essere attore: ma l’attore non è chi che fingendo mente, come sembra credere Rousseau. È invece colui che è in grado di porre la propria “arte” sulla scena, la propria capacità di vedere, in modo *assolutamente impersonale*, rispettando le leggi della rappresentazione e prestando particolare attenzione alle finalità del proprio lavoro. Finzione non è menzogna o falsità, bensì capacità di mutare atteggiamento di fronte alla varietà del mondo per meglio coglierne la qualità, per meglio rispettarne la stratificazione “legale”: la verità è un processo che si articola attraverso molteplici atteggiamenti soggettivi, che si realizza in differenti immagini, che non si offre per lampi e intuizioni, che non può venire viziata da individualismi psicologici, da disattenzione extrametodica nei confronti delle specificità delle cose. La verità dell’*Encyclopédie* è la capacità di attraversare i suoi stessi paradossi: l’uomo del paradosso, il filosofo-attore, non è l’eccitato protagonista di un turbamento egotico e sentimentale né il virtuoso felice soltanto, come un imperatore iconoclasta, della propria immagine, bensì colui che meglio conosce i vincoli e i limiti che le cose stesse impongono alla rappresentazione, sapendo dominarli e descriverli. Questo “attore”, dunque, non poteva non concludere l’*Encyclopédie*: «chi esce dalle quinte senza avere chiaro il modo di recitare e senza conoscere bene la parte, sosterrà per tutta la vita il ruolo di un debuttante; e se, dotato di intrepidezza, di sicumera e di estro, e contando sulla sua agilità di mente e sull’abitudine del mestiere, quest’uomo vi si imporrà con il suo calore e la sua ebbrezza, voi applaudirete la sua recitazione come un esperto di pittura sorride a uno schizzo spregiudicato dove tutto è accennato e nulla è risolto. [...] Forse quei pazzi fanno bene a rimanere ciò che sono: attori abbozzati. Un lavoro maggiore non procurerebbe loro ciò che gli manca, anzi, potrebbe privarli di ciò che hanno. Prendeteli per ciò che valgono, ma non metteteli a confronto con un quadro finito»²².

- ¹ Si veda il classico F. Venturi, *Le origini dell'Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1963.
- ² Il gioco con la censura è descritto in modo magistrale in un lungo saggio di M. Butor dedicato a Diderot in *Repertoires III*, Seuil, Paris 1968.
- ³ Così scrive in una lettera, non spedita, a Morellet, citata in F. Venturi, *Le origini dell'Enciclopedia*, cit., p. 83.
- ⁴ Si tratta di una lettera del 15 gennaio 1758 a J. Vernet, citata in Ivi, p. 105.
- ⁵ Il quale, secondo il racconto della figlia di Diderot riportato da Wilson, *Diderot. Gli anni decisivi*, cit., p. 348, accettava persino di conservare nella propria casa carte "enciclopediche" che avrebbe dovuto invece far sequestrare.
- ⁶ F. Venturi, *Le origini dell'Enciclopedia*, cit., p. 85.
- ⁷ Ivi, p. 86.
- ⁸ Si veda F. Diaz, cit., p. 106.
- ⁹ Ivi, p. 112.
- ¹⁰ In ogni caso vi è chi lo difende. Proprio F. Diaz, ivi, p. 192, sostiene che in questa crisi egli assunse «una posizione d'avanguardia», cercando «di superare ogni riguardo personale o opportunistico».
- ¹¹ G. Dieckmann, *Sistema e interpretazione nel sistema di Diderot*, in A. Santucci (a cura di), *Interpretazioni dell'Illuminismo*, Il Mulino, Bologna 1979, p. 224.
- ¹² Ivi, p. 226.
- ¹³ Montesquieu, voce "Gusto" in M. Modica (a cura di), *L'estetica dell'Encyclopédie*, Editori Riuniti, Roma 1995, p. 160.
- ¹⁴ E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, cit., p. 294.
- ¹⁵ Montesquieu, *Spirito delle leggi*, cit., xiv, 1.
- ¹⁶ B. Groethuysen, *Filosofia della rivoluzione francese*, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 134.
- ¹⁷ Ivi, p. 189.
- ¹⁸ In questo senso, come afferma Groethuysen, ivi, pp. 222-23, l'amore che i rivoluzionari hanno nei confronti di Rousseau è, in un certo senso, pre-teorico: «Montesquieu è un funzionario della giustizia sotto l'antico regime, Voltaire il favorito del sovrano, e tutti gli altri hanno conversato i modi della buona società, di quell'aristocrazia che bisogna distruggere».
- ¹⁹ J. Proust, *Gli enciclopedisti e la società*, in A. Santucci (a cura di), *Interpretazioni dell'Illuminismo*, cit., p. 290.
- ²⁰ E. Cassirer, cit., p. 368.
- ²¹ Ivi, p. 369.
- ²² D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 74.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di Rosario Assunto, Paolo D'Angelo, Vittorio Stella, Mauro Boncompagni, Franco Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di Lucia Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di Luigi Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di Franco Marengo, Romolo Runcini, Vita Fortunati, Carlo Pagetti, Giuseppe Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di Momme Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di Paolo D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di Hans Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di Giampiero Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di Remo Bodei, Vittorio Stella, Giuseppe Panella, Sergio Givone, Rino Genovese, Guido Almansi, Gillo Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Charles L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di Giovanni Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di Rosario Assunto, Francesco Piselli, Ermanno Migliorini, Franco Fanizza, Giuseppe Sertoli, Vita Fortunati, Renato Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di Ignazio Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di Jan Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di Massimo Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di Marco Ravera, Federico Vercellone, Tonino Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di Miquel Batllori, Emilio Hidalgo Serma, Aurora Egido, Mercedes Blanco, Benito Pelegrin, Remo Bodei, Romolo Runcini, Mario Perniola, Guido Morpurgo Tagliabue, Franco Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di Luigi Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di Maria Teresa Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di Motitz Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Friedrich Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di Aldo Trione, Maria Teresa Giaveri, Giuseppe Panella, Giovanni Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di Riccardo Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di Franco Fanizza, Sergio Givone, Emilio Mattioli, Emilio Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di Moses Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di Valter Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di Eduard Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di Michele Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di Emilio Garroni, Ernesto Grassi, Aldo Trione, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Georg Friedrich Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di Claude Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di Lucia Pizzo Russo

- 33 *Ricerari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di Giancarlo M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di Denis Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di Luigi Russo, Bernard Andraea, Giovanni Saverio Santangelo, Michele Cometa, Vittorio Fagone, Gianfranco Marrone, Paolo D'Angelo, Johann Wolfgang Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di Ann Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di Emilio Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di Giovanni Lombardo e Francesco Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di Aldo Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di Riccardo Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di Livio Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di Salvatore Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di Luigi Russo, Franco Fanizza, Maria Bettetini, Michele Cometa, Massimo Ferrante, Paolo D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di Giovanni Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Esthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di Massimo Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di Luigi Russo, Massimo Marassi, Donatella Di Cesare, Carlo Gentili, Leonardo Amoroso, Giuseppe Modica, Emilio Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di Leo Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di Edward Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di Luigi Russo, Paolo D'Angelo, Emilio Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di Luigi Russo, Gianni Carchia, Donatella Di Cesare, Giuseppe Pucci, Maria Andaloro, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Di Giacomo, Roberto Salizzoni, Maria Grazia Messina, José Marie Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di Victor Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di Luigi Russo, Leonardo Amoroso, Pietro Pimpinella, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Emilio Garroni, Salvatore Tedesco, Alexander Gottlieb Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di Giuseppe Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di Daniela Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Friedrich Christoph Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di Luigi Russo, Roberto Salizzoni, Maurizio Ferraris, Mauro Carbone, Emilio Mattioli, Leonardo Amoroso, Paolo Bagni, Gianni Carchia, Pietro Montani, Maria Barbara Ponti, Paolo D'Angelo, Lucia Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di Luigi Russo, Giuseppe Sertoli, Fernando Bollino, Pietro Montani, Elio Franzini, Enrico Crispolti, Giuseppe Di Liberti, Ermanno Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di Lorenzo Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di Adriano Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di Franco Bianco, Giovanni Matteucci, Elio Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di Filippo Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di Elisabetta Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di Elio Franzini

Aesthetica

collana del Centro Internazionale Studi di Estetica
pubblicata da Aesthetica Edizioni

- 1 *Oggi l'arte è un carcere?*, a cura di Luigi Russo
- 2 *Scritti sul Romance*, di György Lukács
- 3 *Estetica e psicologia*, a cura di Lucia Pizzo Russo
- 4 *La nascita dell'estetica di Freud*, di Luigi Russo
- 5 *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, di Charles Batteux
- 6 *Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di Claudio Vicentini
- 7 *La "morte dell'arte" e l'Estetica*, di Dino Formaggio
- 8 *Estetica e linguistica*, a cura di Emilio Garroni
- 9 *Estetica del Brutto*, di Karl Rosenkranz
- 10 *Letteratura tra consumo e ricerca*, a cura di Luigi Russo
- 11 *La parola anteriore come parola ulteriore*, di Rosario Assunto
- 12 *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, di Edmund Burke
- 13 *Riflessioni sulla Poesia*, di Alexander Gottlieb Baumgarten
- 14 *Segno e Immagine*, di Cesare Brandi
- 15 *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, di Baltasar Gracián
- 16 *Il Sublime*, di Pseudo Longino
- 17 *Saggio sull'Architettura*, di Marc-Antoine Laugier
- 18 *Da Longino a Longino: I luoghi del Sublime*, a cura di Luigi Russo
- 19 *Anatomia del Barocco*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 20 *Estetica*, di Friedrich Daniel Schleiermacher
- 21 *Il disegno infantile: Storia teoria pratiche*, di Lucia Pizzo Russo
- 22 *L'origine della Bellezza*, di Francis Hutcheson
- 23 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di Hans Sedlmayr
- 24 *Frammenti di Estetica*, di Friedrich Schlegel
- 25 *Le arti figurative e la Natura*, di Friedrich Schelling
- 26 *Scritti sul Piacere*, di Aristotele
- 27 *La metafora inaudita*, di Ernesto Grassi
- 28 *Scritti di Estetica*, di Karl Philipp Moritz
- 29 *Il romanzo dell'Infinito*, di Michele Cometa
- 30 *La perfezione della Pittura*, di Roland Fréart de Chambray
- 31 *Saggi sulla Pittura*, di Denis Diderot
- 32 *Problemi di Estetica*, di Dino Formaggio
- 33 *Laocoonte*, di Gotthold Ephraim Lessing
- 34 *La rosa di Kant*, di Ermanno Migliorini
- 35 *Saggio sopra la Bellezza*, di Giuseppe Spalletti

- 36 *Pensieri sull'Educazione artistica*, di Rudolf Arnheim
- 37 *Pensieri sull'Imitazione*, di Johann Joachim Winckelmann
- 38 *La Bellezza Ideale*, di Esteban de Arteaga
- 39 *Storia di sei Idee*, di Wladyslaw Tatarkiewicz
- 40 *Critica della Poesia*, di John Dennis
- 41 *Plastica*, di Johann Gottfried Herder
- 42 *Lettera sulla Scultura*, di Frans Hemsterhuis
- 43 *Lettera sugli Spettacoli*, di Jean-Jacques Rousseau
- 44 *Lezioni di Estetica*, di Karl Wilhelm Ferdinand Solger
- 45 *Pensieri sulla Pittura*, di Anton Raphael Mengs
- 46 *Il "non so che"*, a cura di Paolo D'Angelo e Stefano Velotti
- 47 *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'Immagine*, a cura di Luigi Russo
- 48 *Il senso della Bellezza*, di George Santayana
- 49 *Lezioni di Estetica*, di Alexander Gottlieb Baumgarten
- 50 *L'analisi della Bellezza*, di William Hogarth
- 51 *Lo Stile*, di Demetrio
- 52 *Il Gusto: Storia di una idea estetica*, a cura di Luigi Russo
- 53 *Il Sublime e il Comico*, di Friedrich Theodor Vischer
- 54 *L'Estetica*, di Alexander Gottlieb Baumgarten
- 55 *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, di Adolf von Hildebrand
- 56 *Il Bello musicale*, di Eduard Hanslick
- 57 *Scritti di Estetica*, di Hans-Georg Gadamer
- 58 *I piaceri dell'Immaginazione*, di Joseph Addison

Theatre, the Feast, and the Revolution *On Rousseau and the Encyclopaedists*

The polemic on performances (which started in 1758 with d'Alembert's encyclopaedic entry "Geneva" and inspired Rousseau's *Lettre à M. d'Alembert*) foregrounds how the Enlightenment had broken up into various factions. The emergence of these divisions opened up a philosophical debate which turned into an aesthetic-political dispute and, eventually, into revolutionary praxis. The philosophical debate focussed on the cognitive meaning of "representation" (which was interpreted by Rousseau as a perverse mask, by Voltaire as a static naturalistic form, and by Diderot as a dynamic genesis of meaning), that is, on the relationship between unmediated and mediated knowledge, between nature and life, passion and reason. In his *Lettre*, Rousseau uses the term "theatre" in a way that subsumes Voltaire's and Diderot's interpretations and unites them under the masking fiction of representation. To theatre, Rousseau opposes the notion of feast, which he presents as a performative and cognitive model.

From this perspective, the dispute can be seen to exceed its historical boundaries and influence the French Revolution, when the debate takes on exceptional historical and theoretical significance. Rousseau's approach, in fact, survives in the festive events that, during the Revolution, are a prelude to Terror. On the other hand, Diderot's "encyclopaedic" attempt, which aimed to overcome the intrinsic limitations of Rousseau's position, foregrounds the political and cognitive significance of the shift to the thermidorian period. At the same time, it also underlines the meaning of a philosophic project like the *Encyclopedia* which, to this day, retains its profound value as methodological foundation of modern thought.