

MICHELE BERTOLINI

## LA PAROLA VISTA: STRATEGIE VISUALI E SCENICHE NE *LA RELIGIEUSE* DI DIDEROT

*La Religieuse* s'inscrive all'interno del progetto diderotiano di dialogo, confronto e reciproca illuminazione fra le arti della rappresentazione, un dialogo che assegna alla dimensione visiva un ruolo preminente, in quanto strettamente connessa con i processi immaginativi all'opera nella produzione e ricezione delle opere d'arte. Terreno di confronto fra la parola e l'immagine, fra il racconto e i quadri, il romanzo di Diderot mettendo in scena, attraverso le tormentate vicende di Suzanne Simonin, il corpo della donna nella sua dimensione patetica e desiderante, sofferente, estetica ed erotica, si fa descrizione e istituzione di quadri e di scene, stringendo strette relazioni teoriche con il percorso tracciato nei *Salons*.

La complessa genesi del romanzo conduce a un prodotto letterario ambiguo e ibrido: Diderot «vi si riferisce nominandolo di volta in volta *mémoires, histoire, roman* e *conte*»<sup>1</sup>, un testo che brilla sul piano estetico proprio per la lucentezza cupa del suo “mentire vero” come un'opera d'arte barocca<sup>2</sup>. La vicenda di Suzanne, esclusa da una società che la rifiuta, respinta dai genitori per la sua nascita illegittima e confinata in un microcosmo separato dalla natura come

<sup>1</sup> H. COHEN, *Jansenism in Diderot's La Religieuse*, «Studies in Eighteenth-Century Culture», XI, 1982, pp. 75-91: p. 75. Il termine *conte* giustifica la dimensione filosofica dell'opera, che diventa laboratorio di analisi per osservazioni analitiche sul comportamento umano posto in condizioni artificiali.

<sup>2</sup> Cfr. J. TERRASSE, *Le temps et l'espace dans les romans de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 31.

dalla società, invisibile agli sguardi esterni, ripercorre le tappe di una rinascita artificiale e abortita<sup>3</sup> alla vita, ai sensi e al sentimento che ricorda l'animazione di una Galatea rovesciata, costretta al rifiuto della propria sensualità, alla negazione del linguaggio dei sensi dalla perversione prodotta dalla vita del convento.

### I. *Un romanzo per pittori: lo sguardo di Suzanne*

La funzione di visualizzazione che la parola svolge ne *La Religieuse* è rintracciabile a un primo livello nelle scelte lessicali, che le correzioni dell'autore nel lungo processo di gestazione del testo fanno emergere con più forza e intensità. La capacità della parola scritta, pronunciata in prima persona, di evocare immagini nell'anima dell'ascoltatore, sollecitando rappresentazioni, è sostenuta da un vocabolario che richiama costantemente il linguaggio della pittura. La parola dipinge, mostra, evoca *quadri* e *scene*, rappresenta e, lavorando sull'immaginazione del lettore, arriva a sostituire alla realtà percepita un'immagine a volte allucinatoria e irreali, generata dal suo stesso potere incantatorio e retorico. Nella seconda parte del romanzo, introducendo il *tableau agréable* delle giovani monache che affollano la stanza della superiora di Saint-Eutrope convalescente, Suzanne si rivolge al suo interlocutore, il marchese di Croismare, cui è indirizzato l'intero contenuto delle sue *mémoires*, descrivendolo come un esperto di pittura<sup>4</sup>, e quindi particolarmente sensibile alla forza visiva che porta con sé la parola, soprattutto quando si declina in racconto e narrazione. In realtà, fin dalla prima pagina del romanzo, rivolgendosi al proprio destinatario al fine di sollecitare un intervento in suo favore, Suzanne definisce il racconto delle sue disavventure come

<sup>3</sup> Sull'immagine del convento come sostituto dell'utero in cui Suzanne viene ricondotta a forza per la colpa di essere nata, cfr. D. JULLIEN, *Locus histericus. L'image du couvent dans La Religieuse de Diderot*, «French Forum», XV, 1990, pp. 133-148.

<sup>4</sup> Cfr. D. DIDEROT, *La monaca*, trad. it. di E. Klersi Imberciadori, Milano, Garzanti, 2000, p. 157: «Voi che vi intendete di pittura, vi assicuro, signor Marchese, che era davvero un quadro delizioso». Le tre versioni del fondo Vandeul, scoperte da Dieckmann, offrono il privilegio di un manoscritto autografo con le correzioni originali di Diderot (probabilmente risalenti agli anni intorno al 1780, vent'anni dopo la prima stesura), oltre a una terza copia di un'altra mano; quest'osservazione è un'aggiunta e correzione autografa di Diderot, che sovente rimodella il testo sottolineando la sua dimensione visiva.

una pittura delle passioni: «descrivo (*je peins*) una parte delle mie sventure, rinunciando ad ogni pretesa di stile, con l'ingenuità dei miei giovani anni e la franchezza del mio carattere»<sup>5</sup>.

Accanto alla volontà di raggiungere e toccare un limite della rappresentazione e della fruizione per il lettore attraverso l'*interessante* e il *patetico*, la dominante iconica del romanzo è d'altra parte sottolineata da Diderot in prima persona nella lettera di presentazione a Meister, lettera che colloca *La Religieuse* nel solco dell'impresa ecfrastica dei *Salons*, come è ricordato dall'epigrafe finale:

*C'est la contre-partie de Jacques le Fataliste. Il est rempli de tableaux pathétiques. Il est très intéressant, et tout l'intérêt est rassemblé sur le personnage qui parle. Je suis sûr qu'il affligera plus vos lecteurs que Jacques ne les a fait rire; d'où il pourroit arriver qu'il en désireront plutôt la fin. Il est intitulé La Religieuse; et je ne crois pas qu'on ait jamais écrit une plus effrayante satire des couvents. C'est un ouvrage à feuilleter sans cesse par les peintres; et si la vanité ne s'y opposoit, sa véritable épitaphe seroit: Son pittor anch'io*<sup>6</sup>.

Questa affermazione programmatica, che assegna al testo un ruolo pedagogico e di stimolo creativo per la pittura, costituisce il rovesciamento speculare di quanto Diderot, nel *Salon* del 1765, riconosceva nell'arte *patetica* e *morale* di Greuze, vero campione di una pittura di costumi (*mœurs*) in cui il *philosophe* intravede a un certo punto «il sogno di una pittura-romanzo»<sup>7</sup>: «Ecco il vostro pittore e il mio, il primo che si sia azzardato, fra di noi, a dare dei costumi all'arte e a concatenare degli avvenimenti dai quali sarebbe facile ricavare un romanzo»<sup>8</sup>.

La lunga stesura de *La religieuse* si colloca nella produzione diderotiana in un periodo di ripensamento critico del paradigma oraziano

<sup>5</sup> Ivi, p. 1.

<sup>6</sup> D. DIDEROT, *Lettre à Meister du 27 septembre 1780*, in *Correspondance*, XV. *Novembre 1776-Juillet 1784*, éd. p. G. Roth et J. Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1970, pp. 190-191. Su *La Religieuse* come «romanzo che dà a vedere – un romanzo concepito per l'edificazione dei pittori», cfr. TERRASSE, *Le temps et l'espace dans les romans de Diderot*, cit., p. 36.

<sup>7</sup> R. DÉMORIS, *Ut poesis pictura? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières*, in *Dilemmes du roman. Essays in honor of Georges May*, ed. by C. Lafarge, Stanford, Stanford French and Italian Studies, 1989, pp. 269-281: p. 277.

<sup>8</sup> D. DIDEROT, *Salon 1765*, éd. p. J. Sez nec et J. Adhémar, Oxford, Clarendon Press, 1975, II, p. 144.

dell'*Ut pictura poesis*, espresso da Diderot nelle pagine dei *Salons* con la formula negativa: *Ut poesis, pictura non erit*<sup>9</sup>. Tale ripensamento accompagna anche negli *Essais sur la peinture* la trasformazione della teoria della pittura e della gerarchia dei generi pittorici, con la critica al linguaggio allegorico della pittura storica e alla dipendenza del quadro da un testo letterario preesistente e la conseguente, faticosa emancipazione della pittura borghese di genere di cui Diderot scopre, come nel caso paradigmatico di Greuze, le potenzialità narrative. Se tuttavia la pittura, nel contesto teorico settecentesco segnato in Diderot come in Lessing dalla centralità dell'istante pregnante, allude in quanto *punctum temporis* a una temporalità narrativa senza poterla mostrare direttamente, è piuttosto la stessa scrittura di Diderot, drammatica, critica e romanzesca, a rivendicare uno spazio visivo sempre più autorevole finendo per inglobare, attraverso la nozione, trasversale per le arti della rappresentazione, di *tableau*, funzioni di visualizzazione e messa in scena all'interno dei propri meccanismi narrativi. Proprio la nozione ambigua di *tableau*, paradigma teorico intermediale che attraversa la teoria della pittura, la poetica teatrale e la pratica romanzesca di Diderot, costituisce quel momento di sospensione della continuità del racconto, di rottura della diegesi che fa precipitare in un'immagine i conflitti polari espressi dal dialogo, dal gesto teatrale o dalla narrazione romanzesca. In quanto espressione di una narrazione virtuale<sup>10</sup>, l'immagine suggerita dal *tableau* sembra sospendere i poteri specifici della scrittura, richiedendo al lettore o ascoltatore uno sforzo di rappresentazione, di messa in scena e visualizzazione della situazione descritta, che spinge il testo a risalire verso la sua radice iconica al di là del medium stesso della scrittura e dei poteri espressivi del *récit*. In un momento storico che vede anche la crisi della rappresentazione teatrale e pittorica dei generi nobili e alti (il *grand genre* della pittura storica e la tragedia), e dei suoi fondamenti mimetici, la descrizione e il racconto *per* immagini acquistano un ruolo decisivo che la scrittura diderotiana del romanzo testimonia.

La dichiarazione di Diderot sottolinea inoltre un altro aspetto specifico della tessitura de *La Religieuse*: la concentrazione quasi esclusi-

<sup>9</sup> Cfr. D. DIDEROT, *Salon 1767*, éd. p. E.M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, III, p. 150.

<sup>10</sup> Cfr. J. CAPLAN, *Framed Narratives. Diderot's Genealogy of Beholder*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, p. 89.

va, monologante, del racconto sul personaggio principale che parla, accentuata dall'identificazione fra il punto di vista del narratore (che racconta a posteriori e a distanza la vicenda) e il punto di vista della protagonista (che vive in prima persona, al presente e dall'interno, gli eventi). L'oscillazione fra distanza e identificazione, che genera una pluralità di punti di vista nel racconto e insieme una loro provvisoria identificazione e sovrapposizione, si accompagna a una tematizzazione dello *sguardo* di Suzanne, sdoppiato fra il suo essere punto di vista interno al *quadro* rappresentato, centro di uno spettacolo di cui è protagonista, e occhio esterno, che come un pittore guarda i *tableaux* che compone e mette in scena.

Uno sguardo onirico in qualche misura, in quanto Suzanne rivive i quadri che immagina e che la vedono protagonista; uno sguardo segnato da una profonda reversibilità e reciprocità in quanto è al tempo stesso soggetto attivo che vede e mette a distanza le cose e sguardo che si percepisce come visto dallo sguardo degli altri: la superiora del convento di Longchamp e poi di Saint-Eutrope, il direttore, l'avvocato Manouri, ma anche la folla anonima delle altre monache. La necessità per la protagonista di nascondere la propria identità dietro l'autorità protettiva del suo destinatario, tanto più significativa in un racconto in prima persona, funziona come una strategia anti-teatralizzante<sup>11</sup>, in grado di far emergere progressivamente il ritratto personale di Suzanne attraverso lo sguardo e i giudizi degli altri personaggi interni alla storia o esterni, fino a comprendere i lettori, idealmente convocati quali testimoni della sua vicenda. Suzanne, come l'eroina omonima dell'Antico Testamento tante volte raffigurata nei quadri commentati dallo stesso Diderot nei *Salons*, viene vista dagli altri, nominata e giudicata dall'esterno, ma non *si mostra* in prima persona, non assume consapevolmente una modalità di autoesposizione del proprio corpo o del proprio carattere, in quanto costretta all'anonimato del gregge anche dalla condizione della vita monastica<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Sulle categorie di teatralità e di anti-teatralità nella teoria del teatro e della pittura di Diderot, cfr. M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980.

<sup>12</sup> Cfr. A. COUDREUSE, *Pour un nouveau lecteur: La Religieuse de Diderot et ses destinataires*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», XXVII, 1999, pp. 43-57: p. 45 s.: «Suzanne può acquistare un nome, e un'identità, solo all'interno

L'instaurazione dei *tableaux* nella narrazione è inoltre sempre mediata dall'attivazione di uno sguardo della protagonista o degli altri personaggi, in quanto è proprio lo sguardo portato su di sé o sugli altri a dare avvio alla descrizione. L'ingiunzione di Madre Sainte Cristine a guardarsi, nel teso confronto con Suzanne, spinge la protagonista a osservarsi e riconoscersi in uno stato di disordine e alterazione: «Mi detti un'occhiata e vidi che in effetti il mio abito era scomposto, il soggolo di traverso e che il velo mi era caduto sulle spalle»<sup>13</sup>.

Ogni immagine evocata richiede quindi la tematizzazione sia di uno sguardo sia di un supporto visuale per costituirsi come tale, inserendo il problema della descrizione nell'opera di Diderot all'interno di una più ampia definizione del regime scopico dominante nel Settecento<sup>14</sup>. L'erranza notturna della superiora di Saint-Eutrope, ad esempio, da azione gestuale diventa "quadro" quando viene investita dallo sguardo di Suzanne che la scorge nella lugubre penombra notturna della chiesa dove Suzanne si è rifugiata per pregare, il volto e le mani illuminate, ritagliate e incorniciate dalla luce di una lampada, secondo un dispositivo della visione sublime e notturno di matrice pittorica e teatrale ben noto all'autore dei *Salons* e al raffinato teorico del chiaroscuro degli *Essais sur la peinture*. In questo caso la rappresentazione ha il carattere di un'apparizione spaventosa, che rende presenti alla giovane monaca i fantasmi dell'immaginazione stimolata dal racconto di padre Lemoine sulla natura demoniaca della superiora. Ci troviamo in un contesto molto prossimo alla forza descrittiva dell'*ékphrasis* antica, dove al ricordo lacunoso delle parole di padre Lemoine si sostituisce la vivacità degli effetti di terrore prodotti sull'immaginazione di Suzanne<sup>15</sup>, la cui rievocazione genera un ef-

della cornice del convento, [...] cui solo il discorso e il desiderio degli altri potranno conferire un'esistenza reale».

<sup>13</sup> DIDEROT, *La monaca*, cit., p. 67.

<sup>14</sup> "Regime scopico" che, all'interno dei *Visual Cultural Studies*, può essere definito e circoscritto grazie all'interazione dinamica fra l'immagine, il dispositivo visuale e lo sguardo: cfr. M. JAY, *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York, Routledge, 1993, pp. 114-127 (9. «Scopic Regimes of Modernity»); M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, pp. 35-41.

<sup>15</sup> Cfr. DIDEROT, *La monaca*, cit., p. 169: «Oggi che metto a confronto il suo discorso così come ve l'ho riferito, con l'impressione terribile che produsse su di me, trovo che non vi è nessun rapporto».

fetto di presenza allucinatoria in attesa di un'incarnazione grazie al supporto visivo offerto dalla luce e dai corpi<sup>16</sup>.

L'assimilazione del punto di vista del narratore con uno sguardo che osserva e descrive le diverse manifestazioni della vita conventuale, offre una ricca fenomenologia del *sacro*, dei luoghi e delle persone, dei gesti, delle abitudini e dei rituali del convento, consentendo quello scivolamento del romanzo verso una predominante iconica, ulteriormente manifestata dalla struttura sequenziale, per stanze separate e disposte l'una accanto all'altro, della narrazione.

Come scrive Béatrice Didier, «la scena romanzesca si organizza in funzione delle leggi dell'arte della pittura. *La Religieuse* è in effetti una galleria, un *Salon* in cui si succedono dei quadri contrastati»<sup>17</sup>. Una galleria di quadri immaginari e mentali che la memoria e lo sguardo di Suzanne attivano, influenzata tuttavia dal ricordo della pittura sacra e dall'esperienza dei *Salons*, a cominciare dalla consapevolezza dall'orizzonte essenzialmente visivo, pittorico e spettacolare della "mitologia cristiana", che proprio il lavoro di Diderot *salonnier* ha messo in luce. L'ambientazione monastica, lo sfondo storico dei luoghi in cui si sviluppa la triste storia di Suzanne, definiti dalla moltiplicazione di spazi chiusi e circoscritti, legittimano a un primo e generale livello la dominante iconica del romanzo. La stessa pittoricità scenografica del cristianesimo, in particolare nella sua declinazione barocca e gesuita, giustifica l'abbondante presenza nel testo di quadri, di riti che si fanno teatro e spettacolo, di corpi che si danno a vedere, così come di dispositivi della visione quali le "inquadrature" offerte dalle porte, dalle celle, dalle grate, dall'illuminazione delle torce<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 171: «Mi fermaj, voltai di nuovo la testa verso di lei e vidi che ero stata spaventata da un'apparenza bizzarra creata dalla mia immaginazione. Questo accadeva perché rispetto alla lampada della chiesa, lei si trovava in una posizione tale che soltanto il viso e l'estremità delle mani venivano ad essere illuminate, mentre il resto rimaneva in ombra, cosa che le conferiva un aspetto singolare».

<sup>17</sup> B. DIDIER, *Images du sacré chez Diderot*, «Travaux de littérature», VI, Paris, ADIREL, 1993, pp. 193-209: p. 195.

<sup>18</sup> Cfr. DIDEROT, *Salon 1767*, cit., p. 478: «Il patriottismo e la paura degli dei sono le fonti delle grandi tragedie e dei quadri di terrore». Sotto quest'aspetto alcuni dispositivi della visione evocati da Diderot sembrano iscriversi in una prospettiva di continuità con la logica dello spettacolo della cultura gesuitica barocca: cfr. M. COMETA, *Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefoto-*

A un livello ulteriore, la dominante iconica è legittimata dalla sua forza emotiva e patetica, dal valore di presenza e dall'efficacia di cui l'immagine appare dotata rispetto al testo, in quanto linguaggio di segni naturali che pone immediatamente l'osservatore in contatto con il soggetto osservato. Il linguaggio delle immagini e dei gesti è un linguaggio patetico, come ricorda Suzanne quando sottolinea il valore del ritratto di Madre Moni, la sua prima superiora, che conserva gelosamente sul petto e che bacia ogni mattina<sup>19</sup>.

Il passaggio dal testo all'immagine, alla pittura del corpo e del suo martirio viene tematizzato nel romanzo attraverso un evento narrativo decisivo per il destino di Suzanne: la sostituzione di Madre Moni con Madre Santa Cristina come superiora del convento di Longchamp. Dopo la morte di Madre Moni, di probabili tendenze gianse-niste, autrice di quindici meditazioni sulla morte (*Les derniers instants de la sœur de Moni*), Santa Cristina, di simpatie gesuite e sul-piciane, sottrae a tutte le monache del convento le Sacre Scritture e consegna loro, in sostituzione, il cilicio e la "disciplina" per la mortificazione e la macerazione del corpo e dello spirito. Il romanzo si anoda allora intorno a questa curiosa assenza del testo (la Bibbia, le meditazioni di Moni), al vuoto della scrittura, a cui subentra un carnevale barocco e lugubre di scene di tortura e martirio, la successione dei quadri patetici culminante nella simulazione della messa a morte di Suzanne, che fa sì che «il corpo della monaca divenga essenzialmente pittorico e teatrale»<sup>20</sup>, aprendo «la rappresentazione romanzesca al suo *rimosso*: il corpo sensibile, sessuato, appassionato, patologico e patetico (nel doppio senso della parola greca *pathos*, che designa al tempo stesso la malattia e la passione)»<sup>21</sup> della donna. Lo sforzo della scrittura di Diderot s'impegna nel tentativo di restituire i corpi in immagine, attraverso l'attivazione di un desiderio dei corpi che si traduce in desiderio d'immagini. Questa volontà non at-testa un'intenzione di assimilazione violenta dei corpi nella sfera del

*grafica*, in *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, a c. di V. Cammarata, Roma, Meltemi, 2008, pp. 30-40.

<sup>19</sup> Cfr. DIDEROT, *La monaca*, cit., p. 61: «Quando voglio pregare e sento la mia anima indifferente, me lo tolgo dal collo, me lo metto davanti, lo guardo e ne ricevo ispirazione».

<sup>20</sup> DIDIER, *Images du sacré chez Diderot*, cit., p. 198.

<sup>21</sup> A. DENEYS-TUNNEY, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, P.U.F., 1992, p. 138.

linguaggio verbale<sup>22</sup>, in quanto i corpi sessuati, a differenza de *l gioielli indiscreti*, qui non “parlano” ma si esprimono nel linguaggio muto del gesto o al limite nello spasmo di un grido. *La Religieuse* può essere interpretata come un’opera sulla progressiva perdita di senso e consistenza del discorso religioso e dottrinale, sostituito dalla persistenza delle immagini e dalla vivacità delle descrizioni. L’evocazione delle immagini prende il posto delle cancellature e dei vuoti del segno, fino a trasformare nelle ultime pagine il racconto retrospettivo in diario al presente, in una successione di dettagli, di appunti di testo attraversati dagli spazi bianchi della pagina<sup>23</sup>. Le amnesie di Suzanne non a caso investono soprattutto la parola, mentre l’impressione visiva del gesto, dei corpi, delle fisionomie conserva una traccia e una forza che risorge anche a distanza di tempo.

Riconosciuta la centralità ne *La Religieuse* del racconto come struttura spaziale, che declina la narrazione secondo «un’alternanza di *scene* (che producono un estremo rallentamento della temporalità, e la sua condensazione intorno al solo corpo isterico della donna) e di ellissi (che corrispondono all’accelerazione del tempo)»<sup>24</sup>, resta da precisare la natura specifica dello spazio, delle immagini e degli sguardi generati dalla narrazione, nelle loro differenze e affinità rispetto allo spazio e allo sguardo della pittura e del teatro.

I quadri patetici de *La Religieuse* restituiscono una dimensione della temporalità non icastica ma rallentata, stirata, che progressivamente si immobilizza nella distanza di una scena colta come un fermo-immagine o che tende a sfumare insieme al punto di vista di Suzanne, spesso vittima di svenimenti o incerta sui propri ricordi. La forza della progressione patetica non è data solo dalle singole scene, che spesso evaporano o si spengono come visioni di un sogno, ma dalla loro messa in sequenza, dal loro montaggio in una disposizione di quadri di violenza e terrore che si accumulano l’uno sull’altro, fino a produrre una carica di energia insostenibile per il lettore. Il romanzo invita il lettore a farsi spettatore per attraversare un limite della rappresentazione, soprattutto nella descrizione delle torture inflitte a Suzanne nel convento di Longchamp, al punto che la stessa protago-

<sup>22</sup> Sul rapporto “agonale” del verbale con il visuale come prevaricazione del maschile sul femminile, cfr. W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994.

<sup>23</sup> Cfr. DIDEROT, *La monaca*, cit., pp. 188-199.

<sup>24</sup> DENEYS-TUNNEY, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, cit., p. 142 s.

nista è spinta in alcuni passaggi a sospendere l'elenco dei dettagli delle persecuzioni, che fanno apparire il racconto crudele e feroce al di là di ogni convenienza verosimile<sup>25</sup>.

*La Religieuse* si lascia leggere come un album di immagini poste in sequenza, da sfogliare, il cui montaggio prevede un ordine scelto da Diderot secondo una rigorosa sequenza progressiva. Da ciò deriva probabilmente la volontà dei primi disegnatori e incisori (ad esempio nell'edizione del 1804) di condensare la vicenda in una serie di scene cardine, accompagnate da didascalie. A differenza delle descrizioni dei quadri reali dei *Salons*, il cui ordine segue le disposizioni del *Livret*, il libretto venduto all'ingresso dell'esposizione parigina, la galleria di quadri offerta da *La Religieuse*, offrendosi come una successione di scenografie mobili e variabili che si affollano e si stringono intorno alla permanenza dei corpi, centro e nucleo focale delle scene, rispecchia un montaggio di *moving pictures*<sup>26</sup> la cui carica finale deve produrre un effetto drammatico e patetico di cui la protagonista appare a volte consapevole<sup>27</sup>.

## II. Epifanie del segreto: lo spettacolo dell'intimità

La strategia di epifania del segreto, che richiede necessariamente l'attivazione di uno sguardo dell'effrazione, capace di varcare i confini di ciò che è nascosto, è speculare e rovesciata rispetto all'impresa di descrizione dei *Salons*. Nel lavoro propriamente ecfrastrico dei *Salons*, in assenza delle opere, viene evocato un luogo pubblico, lo spazio fisico e simbolico del *Salon carré* del Louvre, che racchiude al suo interno mondi e spazi privati. Diderot si accosta alle immagini artistiche con il pudore di chi varca una soglia temporale, estetica, ontologica fra due mondi separati, al punto che la descrizione si afferma come narrazione di un viaggio, imbarco verso un'isola di memoria che esige uno sguardo pudico e insieme curioso, insistente e consapevole dei suoi limiti. Nel romanzo, dove si succedono diverse strategie retoriche ecfrastriche (l'enumerazione, l'integrazione, la tema-

<sup>25</sup> Cfr. DIDEROT, *La monaca*, cit., p. 92.

<sup>26</sup> Cfr. CAPLAN, *Framed narratives. Diderot's Genealogy of Beholder*, cit., p. 49.

<sup>27</sup> Cfr. D. MARSHALL, *The surprising effects of sympathy: Marivaux, Diderot, Rousseau and Mary Shelley*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1988, p. 95.

tizzazione dello sguardo) pur in assenza di descrizioni di opere d'arte reali<sup>28</sup>, l'intrusione in un luogo per eccellenza sottratto allo sguardo — il convento come spazio di reclusione —, rende visibili i corpi delle monache, a un tempo mistici e carnali, restituendoli nel teatro di uno spettacolo della visione.

Lo sforzo descrittivo e narrativo dei *Salons* si rivela parallelo e convergente con l'intera attività creativa di Diderot scrittore, autore di teatro e *philosophe*, che nel suo complesso può essere definita come un'impresa ecfrastrica: rendere visibile ciò che temporaneamente si è sottratto allo sguardo, dai quadri assenti, che non cessano di nascondersi anche quando sono davanti ai nostri occhi, ai corpi con le loro pulsioni più segrete, alla sacralità del focolare domestico e della famiglia celebrata ne *Le Fils naturel*, senza che questa messa in scena alteri o corrompa la natura dell'intimità rubata e lo sguardo dello spettatore<sup>29</sup>. È nei limiti di questa dialettica contraddittoria di intimità e *grandeur*, messa in scena e segretezza, che si giocano i poteri della narrazione e del racconto, che può diventare evocazione dell'irrapresentabile di una rappresentazione. Questo sforzo di monumentalizzazione dell'intimo, che richiede uno sguardo specifico, passa attraverso la descrizione e una narrazione il cui mediatore fondamentale è la pietà, la sollecitazione emotiva del dolore e della compassione, che va stimolata per innestare il racconto entro precisi confini. La storia ipotetica di seduzione e perdita della verginità che si dipana sotto i colori del quadro della *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* di Greuze<sup>30</sup>, come il racconto di Suzanne alla superiora del convento di Arpajon, si sviluppano a partire da un sentimento intenso, un motore affettivo-corporeo denso di sotterranee implicazioni erotiche che si libera di fronte al corpo della monaca e all'immagine della giovane ragazza. L'attrazione erotica verso Suzanne, che condurrà

<sup>28</sup> Si ritrovano ne *La Religieuse* riferimenti espliciti alla musica (Rameau) e alla danza (Marcel), che creano uno sfondo realistico e contemporaneo alla vicenda; l'assenza di riferimenti a quadri reali è giustificata proprio da uno sforzo descrittivo generativo di immagini mentali.

<sup>29</sup> Questa esigenza di esteriorizzazione dei segreti della natura e di piena leggibilità del mondo è stata ben sottolineata da Jean Starobinski nel saggio *La parola degli altri*, in *Diderot e il demone dell'arte*, a c. di M. Bertolini, Milano, Mimesis, 2012, pp. 56-59.

<sup>30</sup> Cfr. M. MAZZOCUT-MIS, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, con la collaborazione di M. Bertolini, R. Messori, C. Rozzoni e P. Vincenzi, Firenze, Le Monnier, 2012, pp. 173-176.

la superiora di Saint-Eutrope alla follia, nasce in realtà da un intenerimento sensibile, in cui l'immaginazione è stimolata dalla pietà, da un sentimento di simpatia e partecipazione per le sventure narrate dalla giovane novizia. Le parole della superiora costituiscono quasi un'insegna paradigmatica dell'estetica del sentimento settecentesco e del "piacere di piangere": «Non temere, mi piace piangere: per un'anima tenera versare lacrime è una condizione deliziosa. Anche a te deve piacer piangere: tu asciugherai le mie lacrime, io asciugherò le tue, e forse saremo felici in mezzo al racconto dei tuoi patimenti; chi lo sa fin dove può condurci l'intenerimento...»<sup>31</sup>.

Un sentimento commisurato con il gusto richiesto allo spettatore per poter godere esteticamente di un'opera d'arte, ma che nelle pagine de *La Religieuse* oltrepassa ampiamente i propri legittimi confini, nella misura in cui il convento di Saint-Eutrope è il luogo del disordine fisico e morale, dove non c'è «né vera distanza, né un giusto mezzo»<sup>32</sup>, ma una condizione di eccessiva prossimità empatica. Uno spazio, quello conventuale, in cui un'educazione estetica dei sensi risulta alla fine impossibile, dato che l'inclinazione della natura è stata deviata e pervertita nel suo corso. La *fermentazione* attraverso il calore del sentimento dell'immaginazione avvicinano la figura della superiora di Saint-Eutrope come Suzanne stessa alla definizione del Genio proposta dall'*Encyclopédie*: «Nell'uomo di *genio* l'immaginazione procede oltre: egli ricorda le idee con un sentimento più vivo di quando le ha ricevute per la prima volta, perché a queste idee si associano mille altre, più adatte a far nascere il sentimento»<sup>33</sup>. Più che quadri, *La Religieuse* fornisce un ricco campionario di visioni oniriche, sul punto di nascere o sfaldarsi, mobili e inconsistenti, che si disfano e si ricompongono illuminate dalla luce incerta e ondeggiante delle torce, del crepuscolo e della penombra. Il lavoro della scrittura si concentra su una dimensione mentale, che risveglia l'immaginazione

<sup>31</sup> DIDEROT, *La monaca*, cit., p. 142. Sul "piacere di piangere", cfr. M. MAZZOCUT-MIS, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Firenze, Le Monnier, 2009, pp. 48-93.

<sup>32</sup> DIDEROT, *La monaca*, cit., p. 120.

<sup>33</sup> SAINT-LAMBERT, *Genio*, in *L'estetica dell'Encyclopédie*, a c. di M. Modica, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 144.

del lettore, sollecitando la sua forza e carica virtuale, aperta a diverse attualizzazioni possibili<sup>34</sup>.

### III. *Il ritratto dell'amata: tra blason e corpo della Passione*

La descrizione produce un effetto di visualizzazione, stimola la rappresentazione attraverso l'immaginazione e la partecipazione patetica, in virtù della sua forza retorica. Al tempo stesso, essa è legittimata e fecondata sia da riferimenti iconografici preesistenti, per quanto impliciti, sia da paradigmi visivi, stereotipie espressive che ritornano come un *revenant* nelle pagine dei *Salons* o degli scritti di estetica teatrale, definendo una grammatica espressiva del gesto e della mimica, un repertorio visivo dell'espressione che coinvolge tutto il corpo e non solo il volto. La celebre descrizione, a un tempo medico-clinica ed estetica, della monaca folle che scappa dalla cella del convento nelle prime pagine del romanzo e che ossessiona Suzanne prefigurando la minaccia di un suo possibile destino, ripropone le iconografie della disperazione, della follia e del furore descritte in *Dorval et moi*<sup>35</sup> o nei *Salons*, di volta in volta arricchite da piccole variazioni gestuali (la testa rovesciata all'indietro, la bocca semiaperta, lo sguardo smarrito). Anche in questo caso è lo sguardo di Suzanne è innescare la descrizione, uno dei vertici del *patetico* della disperazione, in quanto comunicazione emotiva che spinge il lettore come la narratrice a riconoscere nel fondo della propria memoria visiva e culturale ciò che qui è presentato come spettacolo: «Non ho mai visto niente di più orrendo. Era scapigliata, seminuda, e si trascinava dietro catene di ferro; aveva gli occhi smarriti; si strappava i capelli; si percuoteva il petto con i pugni; correva, urlava, rivolgeva a sé e alle altre le più terribili imprecazioni, cercava disperatamente una fine-

<sup>34</sup> Cfr. N. FERRAND, *Livres vus, livres lus: une traversée du roman illustré des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009; J. SGARD, *La beauté convulsive de La Religieuse*, in *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet*, éd. p. S. Auroux, D. Bourel, C. Porsel, Paris, P.U.F., 1991, pp. 209-215.

<sup>35</sup> Cfr. D. DIDEROT, *Dorval et moi*, in *Paradoxe sur le comédien précédé des Entretiens sur Le fils naturel*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 47 e 60 s.

stra per buttarsi di sotto [...]. Ad ogni istante mi tornava in mente la mia monaca folle»<sup>36</sup>.

Altrove, dietro la descrizione, che racchiude spesso una stratificazione di *sguardi* diversi, di registri e discorsi compresenti e a volte conflittuali (estetico, medico-scientifico, giuridico), è possibile addirittura riconoscere un'iconografia precisa e paradigmatica, come ha proposto de Fontenay riguardo alla prima descrizione della madre superiore di Saint-Eutrope, riconoscendovi l'evocazione dell'*Estasi di Santa Teresa* del Bernini<sup>37</sup>, opera citata dallo stesso Diderot nel *Salon* del 1767<sup>38</sup>, sia pure mescolata dalla presenza di un altro paradigma nascente, quella del discorso scientifico che scopre il disordine del corpo femminile come uno spettacolo che si mostra allo sguardo clinico del medico. L'osservazione clinica degli effetti della follia sul corpo, il discorso giuridico e sociale di accusa contro i danni prodotti dall'istituzione religiosa, la descrizione estetica e patetica della tragica bellezza dei corpi torturati nel convento costituiscono tre modalità di sguardo e di discorso che convivono, a volte contraddittoriamente, nelle descrizioni di Suzanne<sup>39</sup>, nella misura in cui esse istituiscono il proprio oggetto come uno spettacolo che si mostra di fronte a uno sguardo esterno. Le monache sono quindi *monstra*, "mostri" da studiare e analizzare sul piano fisiologico, sociale ed estetico, e i *tableaux* sono scene drammatiche quanto tavole cliniche, casi patologici.

In realtà, Diderot spesso richiama, seguendo una strategia già presente nei *Salons*, una serie di *possibili* iconografie pittoriche o teatrali, sollecitando una risposta performativa che coinvolge la cultura visuale del destinatario così come le sue esperienze percettive, nella descrizione di immagini che "fanno quadro", al punto da proporsi come modelli per l'attività artistica di un pittore reale. Il già ci-

<sup>36</sup> DIDEROT, *La monaca*, cit., p. 9. Sul richiamo nella descrizione a esperienze culturali del destinatario, cfr. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, cit., pp. 41-47.

<sup>37</sup> Cfr. E. DE FONTENAY, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1982, p. 180; cfr. DIDEROT, *La monaca*, cit., p. 119 s.

<sup>38</sup> Cfr. DIDEROT, *Salon 1767*, cit., p. 477. Il riferimento alla Santa Teresa di Bernini riguarda l'insegnamento visivo che si può trarre intorno alle possibilità di un corpo estatico o posseduto da un demone.

<sup>39</sup> Cfr. M.-C. VALLOIS, *Politique du paradoxe: Tableau de mœurs/Tableau familial dans La Religieuse de Diderot*, «Romanic Review», LXXVI, 1985, pp. 162-171: p. 164 ss.

tato *tableau vivant* delle monache raccolte nella stanza della superiora di Arpajon «rassomiglia in modo impressionante a una descrizione di un quadro del *Salon*»<sup>40</sup>, al punto da potersi ritenere, per lo stile e il metodo descrittivo, una sorta di *notional ékphrasis*, una finzione falsificante capace di produrre un quadro reale, nella misura in cui l'immaginazione di un quadro sottoposta alle regole dell'arte potrebbe servire da reale ispirazione per un pittore di talento<sup>41</sup>. Questo complesso gioco di rovesciamenti tra finzioni immaginative fecondate dalla memoria della pittura e produzione di immagini reali, s'inserisce peraltro all'interno di un romanzo incorniciato dalla mistificazione reale, giocata da Diderot e da alcuni suoi amici nei confronti del marchese di Croismare, alla base della stesura del romanzo.

Il vero *ritratto* di Suzanne viene compiuto e portato a termine dalla superiora del convento di Saint-Eutrope ad Arpajon, al culmine del racconto patetico e toccante delle disgrazie e torture subite dalla protagonista nel convento di Longchamp, secondo una strategia ecfrastica rovesciata e insieme parallela alla descrizione sensuale ed erotizzante della *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* di Greuze nel *Salon* del 1765 che contempla la ripresa di una tecnica retorica quale la prosopopea. Se nel secondo caso è la rappresentazione sottilmente ambigua e sensuale del quadro di Greuze a innescare il racconto che ha generato l'immagine spingendo il *philosophe* a una forma ben poco dissimulata, benché proibita dal suo statuto di fruitore estetico, di eccitamento erotico, nel primo caso è il racconto di Suzanne che sollecita la superiora a visualizzare l'immagine dei supplizi della giovane novizia nell'enumerazione delle parti del corpo sottoposte al martirio (le braccia, le spalle, i capelli, il volto, la bocca, le gambe), con effetti erotici molto più espliciti.

L'adorazione, imbevuta di sensualità, che la superiora tributa alle parti del corpo sofferente e martirizzato di Suzanne<sup>42</sup>, costituisce certamente uno dei momenti più violenti, intensi e sarcastici del *détournement* e della *parodia* che Diderot fa subire alle pratiche e al linguaggio della liturgia cristiana. Questo principio di rovesciamento

<sup>40</sup> G. MAY, *Diderot et La religieuse. Étude historique et littéraire*, Paris, P.U.F., 1954, p. 225.

<sup>41</sup> Cfr. DIDEROT, *Salon 1767*, cit., p. 153; J. HOLLANDER, *The poetics of ekphrasis, «Word & Image»*, IV, 1988, pp. 209-219; COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, cit., pp. 48-53.

<sup>42</sup> Cfr. DIDEROT, *La monaca*, cit., pp. 142-145.

percorre in maniera strutturale *La Religieuse*, attraverso l'assimilazione progressiva del corpo di Suzanne con il corpo di Cristo, il corpo per eccellenza della *Passione*, disseminato e frantumato nella successione discreta delle sue parti, secondo un esercizio spirituale, qui sovvertito, «che richiede al credente di visualizzare ogni stadio delle sofferenze del corpo di Cristo»<sup>43</sup>. Non si tratta soltanto di un esercizio stilistico che mima secondo Spitzer lo stile biblico nella forma di un blasone poetico, ma di un movimento performativo che fa precipitare la parola nel gesto, l'invocazione retorica nell'azione muta del desiderio. Il corpo di Suzanne è anche, come il corpo di Angelica in Ariosto, un "corpo descritto", preso nelle maglie del discorso che può raccontarlo secondo una successione di frammenti che lo sguardo, proprio in virtù del suo carattere isolante, finisce per trasformare in feticci. Seguendo una strategia retorica dell'*ékphrasis* classica ben presente nelle pagine dei *Salons* (l'enumerazione elogiativa delle parti di un bel corpo dipinto<sup>44</sup>), la descrizione ammirata frammenta l'integrità del corpo e dell'immagine, aprendola al contagio erotico, non solo per perderla meglio, ma al fine di poterla potenziare e rafforzare attraverso la ripetizione.

L'esaltazione di questa liturgia erotica passa attraverso una dettagliata enumerazione che è criticata da Diderot come strategia descrittiva dei quadri laddove si perde in una *trituration* dell'immagine<sup>45</sup>, mentre risulta invece feconda e potenzialmente ricca in letteratura, come emerge dal celebre elogio del dettaglio descrittivo e visivo nei romanzi di Richardson, dove sono le verità particolari, la moltitudine di piccole cose a preparare l'anima alle impressioni forti dei grandi eventi, al sublime patetico<sup>46</sup>, grazie a un raffinato dosaggio di ritardi, indugi, sospensioni dell'emozione e poi esplosioni debordanti. Il dettaglio visivo, elemento emergente del romanzo realista assimilato dalla scrittura letteraria di Diderot, svolge non solo una funzione di

<sup>43</sup> L. SPITZER, *The Style of Diderot*, in *Linguistic and Literary History: Essays in Stylistics*, New York, Russel & Russel, 1962, pp. 135-191: p. 149.

<sup>44</sup> Cfr. DIDEROT, *Salon 1765*, cit., p. 64 ss.

<sup>45</sup> Cfr. DIDEROT, *Salon 1767*, cit., p. 343: «Più si scende nel dettaglio, più l'immagine che si presenta alla mente degli altri differisce da quella che è sulla tela. [...] Il dettaglio in una descrizione produce all'incirca lo stesso effetto della macinazione».

<sup>46</sup> Cfr. D. DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres complètes*, éd. p. J. Assézat, Paris, Garnier, 1875, V, pp. 211-227.

realtà<sup>47</sup>, facendo precipitare il linguaggio verso l'immediatezza delle cose quotidiane: esso risulta uno stimolo per l'attività dell'immaginazione nella sua tensione verso la totalità, riattualizzando i fantasmi dell'*enàrgheia* e dell'*ékphrasis* antica.

ABSTRACT. – *La Religieuse* can be included in Diderot's project of dialogue, comparison and reciprocal enlightenment of the arts of representation. Such a dialogue assigns a predominant role to the visual dimension, as it is closely linked to the imagination process at work in the production and fruition of the works of art. This does set the ground for the comparison of word and image, of tale and pictures, as, through the tormented story of Suzanne Simonin, Diderot's novel stages the feminine body in its pathetic, desiring, suffering, aesthetic and erotic dimension, and it becomes the description and institution of paintings and scenes, in close theoretical connection with the traced path of the *Salons*. Particularly, the essay sets out to focus on Suzanne's gaze, on function of literary detail and pictorial patterns in Diderot's novel.

<sup>47</sup> Cfr. M. DELON, *Le détail, le réel et le réalisme dans la perspective française*, in *Le Second Triomphe du roman du XVIII siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, pp. 15-28: p. 19.