

MARCO MENIN

## DIDEROT E LA FISIOLOGIA DELL'EMOZIONE: LE PARADOXE SUR LE COMÉDIEN TRA ESTETICA E MORALE

### I. *La fisiologia dell'emozione*

Come ha avuto modo di constatare Paul Vernière, «il n'est pas d'œuvre de Diderot plus lue, plus glosée, plus contestée, et plus sûre de survivre, que le *Paradoxe sur le comédien*»<sup>1</sup>. Pur nella sua brevità, infatti, tale scritto implica e condensa alcune delle più importanti premesse non solo dell'estetica di Diderot, ma anche della sua fisiologia e della sua morale, sino a rappresentare, con ogni probabilità, l'espressione più compiuta e sistematica della riflessione del suo autore sulla sfera dell'emotività e sulla sua capacità d'indirizzare l'agire umano nel mondo.

Il *Paradoxe sur le comédien* può pertanto essere considerato come una sorta di *traité des passions* (redatto, ovviamente, in uno stile squisitamente settecentesco) e, più nello specifico, come un'indagine sistematica sulle lacrime<sup>2</sup>. Non solo il riferimento al pianto e alla commozione rappresenta una delle costanti del testo, ma l'opera fornisce al lettore una dettagliata casistica delle lacrime, delineata sulla base di elementi fisiologici, estetici e morali. L'analisi di questa

<sup>1</sup> P. VERNIERE, Introd. al *Paradoxe sur le comédien*, in D. DIDEROT, *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, pp. 291-298: p. 191.

<sup>2</sup> Ho avuto modo di esporre le ricerche confluite nel presente articolo al «Colloque international Diderot. Paradoxes d'un comédien», svoltosi a Porto (p) il 14-15 mar. 2013. Ringrazio gli altri relatori per la feconda discussione e per i loro generosi suggerimenti.

tassonomia aiuta a far luce sulla concezione dell'emozione secondo Diderot e sul ruolo che essa riveste «dans le monde phisque et dans le monde moral»<sup>3</sup>, i quali, come avverte il secondo interlocutore nelle pagine iniziali del saggio, rappresentano un tutt'uno.

Già l'omonima voce dell'*Encyclopédie*, aveva definito l'emozione sulla base di tale convergenza. Essa è infatti un «mouvement léger; il se prend au physique et au moral; et l'on dit: *cette nouvelle me causa de l'émotion; il avait de l'émotion dans le pouls*»<sup>4</sup>. La comprensione dell'emozione deve così essere necessariamente ricondotta a una più generale teoria delle passioni, la quale trova una manifestazione particolarmente efficace nella rappresentazione teatrale. Qui entrano in contatto non solo le passioni degli attori e quelle degli spettatori, ma anche delle passioni "autentiche" (cioè dipendenti da una base organica e da un referente nell'interiorità) e delle passioni "simulate", le quali tuttavia – ed è questo sicuramente uno dei paradossi più affascinanti del saggio diderotiano – hanno una presa maggiore sulla sensibilità del pubblico rispetto alle prime: «Ce que la passion elle-même n'a pu faire, la passion bien imitée l'exécute»<sup>5</sup>. Si tratta di un assunto che non contraddice l'idea che Diderot ha delle passioni. Esse sono infatti «ce qui dans l'être sensible, mais aussi dans l'être moral, est manifestation de la vie et du mouvement de l'âme dans son rapport au désir»<sup>6</sup>. Da tale idea discendono le due principali caratteristiche delle emozioni: esse sono connotate al tempo stesso da un elemento di passività e da uno di attività e possono condurre l'individuo sia verso la virtù e la felicità, sia verso il vizio e la perdizione di sé.

<sup>3</sup> Tutte le citazioni dell'opera di Diderot sono tratte da D. DIDEROT, *Œuvres complètes*, éd. p. H. Dieckmann, J. Fabre, (puis J. Varloot) et J. Proust, Paris, Hermann, 1975-2004, I-XXXIII [d'ora innanzi *DPV*, seguito dal numero romano del volume e dalla pagina relativa]: XX, p. 53. L'assenza di una distinzione tra mondo fisico e mondo morale è ripresa nel *compte rendu* di *Dieu et l'homme* (*DPV X*, p. 655) e ribadita in *Jacques le fataliste* (*DPV XXII*, p. 190, variante M).

<sup>4</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson-David-Le Breton, V, 1755, p. 572, s.v. «Émotion».

<sup>5</sup> D. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, *DPV XX*, p. 128.

<sup>6</sup> G. BENREKASSA, s.v. «Passions», in *Dictionnaire de Diderot*, éd. p. R. Mortier et R. Trousson, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 384.

Questi aspetti emergono con particolare evidenza, oltre che nell'opera letteraria (basti pensare al romanzo *La Religieuse*<sup>7</sup> o all'*Éloge de Richardson*, su cui avremo modo di soffermarci nel prosieguo), negli *Éléments de physiologie*, dove Diderot trae le conseguenze metafisiche della sua posizione monista in fisiologia<sup>8</sup>. Nel settimo capitolo della terza parte dell'opera, dedicata per l'appunto alle passioni, egli mette in luce come – da un lato – esse accomunino l'essere umano agli altri animali: «Chaque passion a son action propre. Cette action s'exécute par des mouvements du corps [...]. La correspondance des passions avec le mouvement des organes se remarque dans l'homme, et les animaux. C'est le fond des études de l'imitateur de la nature»<sup>9</sup>. Ciò conferma la tesi secondo cui il cervello, organo dell'anima, «n'entrerait jamais en fonction sans l'entremise des autres organes»<sup>10</sup> e ha sempre bisogno d'oggetti per pensare. Dall'altro lato, tuttavia, l'analisi delle passioni rivela l'irriducibilità della sensibilità umana all'aspetto fisico e rende consapevoli della loro risonanza morale, illustrata proprio attraverso l'esempio delle lacrime. Le secrezioni lacrimali hanno infatti una natura ambigua: pur essendo annoverabili senza difficoltà tra le «humeurs aqueuses»<sup>11</sup> che sono prodotte per esalazione, con le quali condividono il dotto escretore e il filtro, le lacrime rivelano una complessità maggiore rispetto ad altre emozioni e tale complessità discende dal loro carattere morale. Mentre il ridere viene descritto come un'emozione puramente fisiologica, che accomuna l'uomo fisico agli animali<sup>12</sup>, il pianto è una prerogativa dell'uomo morale, come dimostra la sua assenza nei primi momenti di vita. Il neonato può infatti ridere, come un idiota o un animale, ma non può piangere: «L'enfant en venant ou monde crie, mais ne verse pas de larmes, il ne rit qu'au bout de quarante

<sup>7</sup> Vd. M. MENIN, *Le lacrime di Suzanne. La sensibilità tra moralità e patologia nella «Religieuse» di Diderot*, «Rivista di storia della filosofia», 2, 2013, pp. 227-251.

<sup>8</sup> Sull'influenza del pensiero medico sul *Paradoxe* si rinvia al classico contributo di M. HOBSON, *Sensibilité et spectacle: le contexte médical du «Paradoxe sur le comédien» de Diderot*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 82, 1977, pp. 145-164.

<sup>9</sup> D. DIDEROT, *Éléments de physiologie*, DPV XVII, p. 487.

<sup>10</sup> Ivi, p. 467.

<sup>11</sup> Ivi, p. 385.

<sup>12</sup> «Ris dans l'homme physique comme dans l'animal, effet de la joie. Les stupides rient comme les animaux et les enfants» (ivi, p. 497).

jours»<sup>13</sup>. L'atto di piangere, come viene esplicitamente illustrato nel penultimo capitolo degli *Éléments de physiologie*, presuppone la simpatia tra i diversi organi<sup>14</sup> – considerati alla stregua di tanti “animali” particolari – e lo sviluppo ormai compiuto delle facoltà (l'immaginazione *in primis*) che consentono a tale simpatia di esprimersi a un livello che trascenda la sensazione attuale e il meccanismo fisiologico:

Comment s'excitent ces mouvements? Par la force de l'imagination, qui nous rend la présence des objets et des sensations qu'ils occasionnent. L'image de quelqu'un qui pleure se transmet au cerveau. Le cerveau se meut en conséquence et va affecter les nerfs mêmes affectés dans le pleureur! C'est souvent une affaire d'habitude. Cela n'arrive pas aux enfants, ils sont incapables des idées accessoires, qui se joignent aux images.

La sympathie ne suppose pas toujours connexion, il suffit d'une habitude; l'habitude a fixé l'ordre des sensations, et l'ordre des actions<sup>15</sup>.

In tale passo – in cui sensibilità, sentimento e passioni sono indissolubilmente legate – emerge con nettezza la volontà di Diderot di definire lo statuto dell'emozione a partire da un'analisi scientifica in grado di dar conto dell'interrelazione tra spirito e corpo. Si tratta di una differenza qualitativa netta rispetto alla “psicologia fisiologica” delineata da Descartes nelle *Passions de l'âme*<sup>16</sup>. In tale opera la trattazione delle lacrime risulta infatti marginale e, in ogni caso, esclusi-

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Un'idea simile si ritrova nella voce «Sympathie (*Physiolog.*)» dell'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, cit., XV, 1765, p. 736. Sulla questione cfr. P.H. REIL, *Vitalizing Nature in the Enlightenment*, Berkeley-Los Angeles-London, California Univ. Pr., 2005. pp. 135-142.

<sup>15</sup> Diderot, *Éléments de physiologie*, cit., p. 505.

<sup>16</sup> Per quel che concerne l'ampia letteratura sul tema delle passioni tra Seicento e Settecento, si rimanda a R. MAUZI, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, pp. 432-513 (XI. «Le mouvement et la vie de l'âme»); S. JAMES, *Passion and Action: the Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*, Oxford, Clarendon Pr., 1997; M. KORICHI, *Les passions*, Paris, Flammarion, 2000; G. MATHIEU-CASTELLANI, *La Rhétorique des passions*, Paris, P.U.F., 2000; A. COUDREUSE, *Le refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, e *Matérialisme et passions*, éd. p. P.-F. Moreau et A. Thomson, Lyon, ENS Editions, 2004. Per un'analisi specifica delle passioni in Diderot vd. H. IDA, *Genèse d'une morale matérialiste. Les passions et le contrôle de soi chez Diderot*, Paris, Honoré Champion, 2001.

vamente somatica. In un breve articolo, intitolato *De l'origine des larmes*, esse vengono dapprima definite come il frutto di una tristezza «qui est médiocre et accompagnée ou suivie de quelque sentiment d'amour, ou aussi de joie», per poi venire spiegate all'interno della mera *res extensa*: «Comme la sueur n'est composée que des vapeurs qui, sortant des autres parties, se convertissent en eau sur leur superficie, ainsi les larmes se font des vapeurs qui sortent des yeux»<sup>17</sup>.

Diderot è estremamente lontano da una simile concezione puramente somatica del pianto secondo cui, per esprimersi in termini moderni, il corpo reagirebbe agli stimoli in assenza di una qualsiasi attività cognitiva. Egli è infatti sostenitore di una teoria "epigastrica" delle lacrime: esse sono originate dai movimenti delle fibre del diaframma le quali, entrando in risonanza con gli elementi esterni, riverberano le loro oscillazioni verso il cervello. Questa spiegazione delle lacrime contiene in sé elementi di originalità, in quanto nasce dalla convergenza e dalla sinergia tra differenti suggestioni della letteratura medica, riconducibili a tre direttrici fondamentali: (i) la funzione mediatrice del diaframma, (ii) il legame tra la qualità delle fibre, il sesso e il temperamento e (iii) l'eloquenza morale del pianto.

I primi due aspetti erano stati ampiamente analizzati dagli autori della scuola di Montpellier<sup>18</sup>. L'idea che il diaframma sia il centro di un meccanismo contrastivo di azione e reazione tra la regione della testa e i nervi opposti all'epigastrio è infatti riconducibile con nettezza alla riflessione di Louis de Lacaze. Nella sua opera più celebre, *l'Idée de l'homme physique et moral* del 1755, Lacaze aveva descritto il funzionamento del corpo in termini di reciprocità di movimento e di massa<sup>19</sup>. In tale prospettiva, all'equilibrio delle *forces phréniques*

<sup>17</sup> R. DESCARTES, *Les passions de l'âme*, in *Œuvres complètes*, éd. p. C. Adam et P. Tannery, Paris, Vrin, XI, 1974, p. 423.

<sup>18</sup> Sullo sviluppo e sui contenuti teorici del vitalismo di Montpellier cfr. J. ROGER, *Les Sciences de la vie dans la pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1963, pp. 457-779; G. GUSDORF, *Le Progrès de la conscience médicale*, in *Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1972, pp. 424-525; E.A. WILLIAMS, *The Physical and the Moral: Anthropology, Physiology, and Philosophical Medicine in France, 1750-1850*, Cambridge, Cambridge Univ. Pr., 1994, pp. 20-66; EAD., *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier*, Burlington-Vermont, Ashgate Publ., 2003, pp. 1-12.

<sup>19</sup> «La vie du corps n'étant [...] que l'ensemble de plusieurs mouvements qui sont liés d'une mutuelle dépendance et qui ne s'exécutent et ne se perpétuent qu'en se contrebalançant réciproquement au moyen des efforts continuels que

della *vie volontaire* (testa) e della *vie vitale* (epigastrio)<sup>20</sup>, deve corrispondere, a un livello interno all'epigastrio, l'equilibrio tra lo stomaco e il diaframma. Nel caso di un patologico prevalere di uno di questi due elementi, si manifesteranno rispettivamente malattie umorali, che agiscono per irritazione, e malattie nervose, riconducibili essenzialmente all'isteria e alla malinconia. Un simile quadro fisiologico viene integrato (e complicato ulteriormente) da Diderot attraverso l'introduzione delle variabili del sesso e del temperamento. Il nesso tra sesso e sensibilità, indagato sistematicamente da Pierre Roussel – autore di un *Système physique et moral de la femme* – è tuttavia implicitamente rintracciabile in gran parte della produzione letteraria (medica e non) dell'epoca<sup>21</sup>. È tale legame che consente a Diderot di soffermarsi su alcune specifiche manifestazioni patologiche del pianto, che finiscono con il rivelare la sua natura più profonda, morale e sociale. Quest'ultimo elemento, che rappresenta sicuramente la novità più eclatante del pensiero diderotiano rispetto alla speculazione dei vitalisti (Lacaze cita solo in un'occasione le lacrime, mentre Roussel se ne occupa in una prospettiva eminentemente patologica<sup>22</sup>), fa emergere al contempo un profondo – e generalmente misconosciuto – debito intellettuale nei confronti di Cureau de la Chambre, *médecin ordinaire* di Luigi XIV. Costui fu un appassionato teorico delle lacrime,

toutes les parties font les unes sur les autres». L. DE LACAZE, *Idée de l'homme physique et moral, pour servir d'introduction à un traité de médecine*, Paris, H.L. Guérin et L.F. Delatour, 1755, p. 74. La coppia concettuale di azione e reazione è usata con insistenza (ivi, pp. 210, 215, 227, 328, 329, 348, 353 e 381). Sull'importanza di tali nozioni si rimanda a J. STAROBINSKI, *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple*, Paris, Seuil, 1999, pp. 99-144 (3. «La vie réagissante»); trad. it. di C. Colangelo, Torino, Einaudi, 2001, pp. 78-109.

<sup>20</sup> «Lorsque la tête est trop affectée par de vives sensations, ou qu'au contraire elle manque d'objets qui l'affectent suffisamment, le centre phrénique acquiert au même instant les mêmes lésions qui arrivent à la tête, de même qu'à son tour, il affecte principalement la tête selon le plus ou moins d'ébranlement ou d'irritation qu'il reçoit des causes particulières de son action». DE LACAZE, *Idée de l'homme physique et moral*, cit., p. 233. Sulla dottrina del diaframma di Lacaze e sulla sua originalità cfr. ROGER, *Les Sciences de la vie dans la pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 629.

<sup>21</sup> Basti pensare alla teoria della complementarità tra i sessi che è lo sfondo del quinto libro dell'*Émile* di Rousseau.

<sup>22</sup> Cfr. DE LACAZE, *Idée de l'homme physique et moral*, cit., p. 302; P. ROUSSEL, *Système physique et moral de la femme ou tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs et des fonctions propres au sexe*, Paris, Vincent, 1775, p. 65 ss.

al punto da dedicare alla loro analisi gran parte del quinto e conclusivo volume dei *Caractères des passions*, pubblicato nel 1663 e intitolato *Les Caractères des Larmes*<sup>23</sup>. In tale opera (scritta in aperta polemica con Cartesio), il piangere diventa, da semplice epifenomeno del meccanismo fisiologico, espressione della complessità della vita interiore e segno dell'azione delle passioni sul corpo e sull'anima. La lacrima non è, insomma, un umore imbecille, ma è un sentimento dell'anima che si esprime per suo tramite, tanto da poter essere considerata alla stregua di una sua funzione naturale: «L'Ame veut donc faire connoître par les larmes l'état où elle est»<sup>24</sup>. Da qui nasce la straordinaria eloquenza delle "lacrime morali", definite come le «paroles ingénieuses qui expriment sans bruit les sentimens de son cœur bien plus clairement que celles qui sont animées de la voix»<sup>25</sup>.

Proprio la comprensione di questa tipologia di lacrime sembra rappresentare, agli occhi di Diderot, la vera sfida sia per il medico sia per il filosofo. Egli non nega evidentemente l'esistenza di lacrime imputabili alla mera dimensione fisiologica, come quelle ad esempio che lubrificano il bulbo oculare, ma il suo interesse è rivolto primariamente a comprendere il loro rapporto con la sensibilità morale.

Alla luce di questa breve sintesi della teoria delle passioni di Diderot e della sua spiegazione del pianto, sembra possibile comprendere più a fondo quel suo interrogarsi sulle differenti tipologie di lacrime («Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes...?»<sup>26</sup>) che si può considerare una delle linee argomentative portanti del *Paradoxe sur le comédien*.

## II. La tassonomia delle lacrime

La prima distinzione che viene introdotta da Diderot – coerentemente con le sue convinzioni fisiologiche – è quella tra le lacrime maschili e le lacrime femminili. Le donne, come del resto i bambini, il cui corpo è composto da fibre più flessibili rispetto a quelle degli uomini, sono naturalmente più inclini al pianto e alla commozione:

<sup>23</sup> Diderot cita apertamente quest'opera negli *Éléments de physiologie*, cit., p. 546, inserendola in una lista di titoli "da leggere" in ambito fisiologico.

<sup>24</sup> M. CUREAU DE LA CHAMBRE, *Les Caractères des Passions. Dernier Volume. Où il est traité de la Nature, des Causes & des Effects des Larmes, de la Crainte, du Désespoir*, Amsterdam, Chez A. Michel, 1663, p. 32.

<sup>25</sup> Ivi, p. 27.

<sup>26</sup> DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 57.

Voyez les femmes; elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité: quelle comparaison d'elles à nous dans les instants de la passion! Mais autant nous le leur cédonz quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. La sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation. La larme qui s'échappe de l'homme vraiment homme nous touche plus que tous les pleurs d'une femme<sup>27</sup>.

La naturalezza delle lacrime, proprio a causa della loro genesi diretta da una facoltà ambigua come la sensibilità<sup>28</sup>, non coincide necessariamente con la loro moralità. Un eccessivo abbandono al movimento del diaframma e all'estrema mobilità dei filamenti nervosi che si collegano a questo centro d'attività condanna l'individuo alla mediocrità, in quanto – come spiega chiaramente Bordeu a Mademoiselle de Lespinasse nel *Rêve de d'Alembert* – l'azione del diaframma è così forte da far perdere al cervello la sua egemonia di organo regolatore:

Mais qu'est-ce qu'un être sensible? Un être abandonné à la discrétion du diaphragme. Un mot touchant a-t-il frappé l'oreille, un phénomène singulier a-t-il frappé l'œil, et voilà tout à coup le tumulte intérieur qui s'élève, tous les brins du faisceau qui s'agitent, le frisson qui se répand, l'horreur qui saisit, les larmes qui coulent [...]; plus de sang-froid, plus de raison<sup>29</sup>.

Da qui deriva la seconda (e più celebre) distinzione introdotta nel *Paradoxe*, cioè quella tra le lacrime del cuore – o, se si preferisce, le lacrime diaframmatiche – e le lacrime del cervello. Essa conferma e radicalizza la scissione tra la naturalezza dell'emozione e la sua efficacia morale: «C'est la sensibilité extrême qui fait les acteurs bornés; c'est le manque de sensibilité qui fait les acteurs sublimes. Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme sensible montent de son cœur»<sup>30</sup>. La grandezza di un attore, in altri termini, consiste non nel provare autentiche emozioni, ma nel rap-

<sup>27</sup> Ivi, p. 54.

<sup>28</sup> Sulla complessa questione della definizione di "sensibilità" in Diderot – nonché sulla possibilità di un passaggio dalla sensibilità della materia inerte a quella vivente – si rimanda a W.C. ANDERSON, *Diderot's Laboratory of Sensibility*, «Yale French Studies», 67, 1984, pp. 72-91; A. CHERNI, *Diderot: l'ordre et le devenir*, Genève, Droz, 2002, pp. 249-292; S. GAUKROGER, *The Collapse of Mechanism and the Rise of Sensibility: Science and the Shaping of Modernity, 1680-1760*, Oxford, Oxford Univ. Pr., 2010, pp. 394-401.

<sup>29</sup> D. DIDEROT, *Rêve de d'Alembert*, DPV XVII, p. 179.

<sup>30</sup> DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 57.

presentare così scrupolosamente i segni esteriori del sentimento da trarre in inganno lo spettatore, suscitando in lui autentiche emozioni. Per questo motivo il buon attore «sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront»<sup>31</sup>. Il totale scollamento tra la freddezza interiore del *comédien* e la capacità d'imitare esteriormente le emozioni viene ribadita a più riprese da Diderot, il quale non esita a servirsi di una serie di episodi divertenti e provocatori. Tra questi si può ricordare l'aneddoto dell'attrice che tradisce il marito con un attore, questo attore con un Cavaliere e il Cavaliere con un terzo uomo che lo stesso Cavaliere sorprende tra le sue braccia. Il Cavaliere, per vendetta, si siede nella prima fila della platea, per togliere la concentrazione alla donna infedele attraverso i suoi sguardi di disapprovazione, nella speranza di esporla ai fischi del pubblico. Egli, tuttavia, fallisce miseramente nel suo intento. Non solo la donna discute con lui e lo deride, ma riesce contemporaneamente a commuovere il pubblico: «Et savez-vous dans quelle scène on intercalait celle-ci? Dans une des plus touchantes de La Chaussée, où cette comédienne sanglotait et nous faisait pleurer à chaudes larmes»<sup>32</sup>. La medesima opposizione tra lacrime fredde, frutto di una «mobilité d'entrailles acquise ou factice»<sup>33</sup> e lacrime calde, legate al contrario alla «sensibilité naturelle»<sup>34</sup>, è ripresa in un racconto messo in bocca a Marmontel. Costui descrive l'opposta reazione di Voltaire e del drammaturgo Sedaine<sup>35</sup> – autore della commedia *Philosophe sans le savoir* – dinanzi alla vista di un amico che piange: «Celui-ci [Marmontel] me dit ironiquement: Vous verrez que lorsque Voltaire se désole au simple récit d'un trait pathétique et que Sedaine garde son sang-froid à la vue d'un ami qui fond en larmes, c'est Voltaire qui est l'homme ordinaire et Sedaine l'homme de génie!»<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Ivi, p. 55.

<sup>32</sup> Ivi, p. 72 s.

<sup>33</sup> Ivi, p. 62.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Michel-Jean Sedaine (1719-1797) fu librettista e drammaturgo. Per il teatro propriamente detto, compose solo due tragedie di scarso interesse e due commedie destinate a diventare celebri: *Le Philosophe sans le savoir* (1765) e *La Gageure imprévue* (1768). Nonostante uno stile non particolarmente raffinato, godette di un'ottima fortuna critica, grazie anche ai giudizi positivi espressi su di lui da Diderot.

<sup>36</sup> DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 75.

Non bisogna tuttavia trarre la conclusione che Diderot condanni *tout court* la sensibilità o che sostenga la superiorità incondizionata dell'emozione recitata su quella reale. Se un eccesso di sensibilità può condurre alla mediocrità, senza sensibilità, come viene chiarito senza possibilità d'equivoco nella *Réfutation d'Helvétius*, non può esistere autentica moralità: «La tête fait les hommes sages: le diaphragme les hommes compatissants et moraux. Vous n'avez rien dit de ces deux organes, mais rien du tout, et vous vous imaginez avoir fait le tour de l'homme»<sup>37</sup>.

La valutazione dell'emozione diviene così assai più complessa e sfumata, in quanto implica – agli occhi di Diderot – un'analisi approfondita di quella che si può definire la sua funzione “pedagogica”. Il *bon usage* dell'emozione può infatti apportare un contributo importante allo sviluppo armonioso della sensibilità morale dello spettatore. L'analisi delle lacrime versate sulla scena (e naturalmente in platea) travalica così di gran lunga la riflessione estetica e sociologica sul teatro, per investire la possibilità stessa di attribuire un ruolo morale all'emozione, come conferma la terza distinzione introdotta nell'ambito del pianto, vale a dire quella tra le lacrime tragiche e le lacrime patetiche:

Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique et des larmes excitées par un récit pathétique? On entend raconter une belle chose: peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent; celles-ci viennent subitement; les autres sont amenées<sup>38</sup>.

Emerge, in questo passaggio, una netta differenza qualitativa tra l'emozione reale e l'emozione recitata, la quale si riflette sulla distinzione tra le lacrime del «comédien de nature» e quelle del «comédien d'imitation»<sup>39</sup>. L'efficacia dell'emozione non è valutata da Diderot a priori, cioè in relazione al suo intento o alla sua spontaneità, ma strettamente a posteriori. Ciò che gli interessa è la reazione che l'emozione provoca sulla sensibilità dello spettatore; reazione che implica al tempo stesso, nel caso di «un coup de théâtre naturel

<sup>37</sup> D. DIDEROT, *Réfutation d'Helvétius*, DPV XXIV, p. 578.

<sup>38</sup> DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 57 s.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 27.

et vrai sur une scène éloquente»<sup>40</sup>, la sensazione fisica («les entrailles s'émeuvent») e il sentimento morale.

In altri termini, la sensibilità morale è maggiormente suscettibile alle impressioni che derivano dall'emotività «acquise ou factice»<sup>41</sup> rispetto a quelle che scaturiscono dalle emozioni puramente fisiologiche. Questo paradosso è confermato dall'episodio delle lacrime di una donna infelice, tanto reali quanto incapaci di commuovere:

Une femme malheureuse, et vraiment malheureuse, pleure et ne vous touche point: il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défiguré vous fait rire; c'est qu'un accent qui lui est propre dissonne à votre oreille et vous blesse. C'est qu'un mouvement qui lui est habituel, vous montre la douleur ignoble et maussade. C'est que les passions outrées sont presque toutes sujettes à des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement, mais que le grand artiste évite<sup>42</sup>.

La "verità" dell'emozione può pertanto essere definita solo in un senso specifico e peculiare, che riflette la più generale convinzione di Diderot sulla superiorità dell'arte rispetto alla natura: «Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun»<sup>43</sup>. L'uomo reale (definito *homme de la nature*), come lo stesso Diderot avverte nelle pagine conclusive del *Paradoxe*, è pertanto meno nobile dell'uomo del poeta, il quale è a sua volta meno nobile – e in ogni caso filosoficamente meno interessante – di quello dell'attore, che è «le plus exagéré de tous»<sup>44</sup>.

### III. La pedagogia delle lacrime

Le emozioni rappresentate a teatro non sono dunque una semplice trasposizione delle passioni intese come un dato biologico, ma implicano, al contrario, una modulazione sociale dell'emozione: «Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images; ce sont donc des portraits outrés, assujettis à des règles de conven-

<sup>40</sup> Ivi, p. 58.

<sup>41</sup> Ivi, p. 62.

<sup>42</sup> Ivi, p. 61.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ivi, p. 123.

tion»<sup>45</sup>. A teatro, in altri termini, l'affettività non è un rifugio per l'individualità, da cui può nascere una spontaneità perfetta, ma è piuttosto l'emanazione di un universo sociale di valori. Lo spettacolo teatrale non fornisce una descrizione oggettiva della realtà, ma una sua rappresentazione mediata da un elemento di normatività.

Secondo Diderot, il fine ultimo del teatro, e dell'arte in generale, è sempre un fine morale. Non è un caso che il primo interlocutore nel *Paradoxe* consigli di riflettere sull'«influence du spectacle sur le bon goût et sur les mœurs»<sup>46</sup>, per riaffermare poco dopo – attraverso l'esempio del *Père de famille* – la funzione etica della scena teatrale, vero e proprio laboratorio culturale ove le passioni ordinarie svelano il loro ruolo sociale. Il teatro diviene così uno spazio privilegiato, astratto e “artificiale”, in cui si possono rappresentare *exempla* morali capaci, per così dire, di elevare l'essere umano al di sopra della sua effettiva condizione:

C'est surtout lorsque tout est faux qu'on aime le vrai, c'est surtout lorsque tout est corrompu que le spectacle est le plus épuré. Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu; et j'ai vu souvent à côté de moi des méchants profondément indignés contre des actions qu'ils n'auraient pas manqué de commettre s'ils s'étaient trouvés dans les mêmes circonstances où le poète avait placé le personnage qu'ils abhorraient<sup>47</sup>.

Alla luce del ruolo sociale del teatro, la relazione – a prima vista contraddittoria – che viene a instaurarsi tra l'emozione e l'arte, diviene perfettamente comprensibile. Le “vere” lacrime, cioè quelle che Diderot definisce «larmes pathétiques», sono nemiche dell'arte, in quanto impediscono un'effettiva riflessione morale e riducono all'impotenza l'individuo: «On dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on poursuit une épithète énergique qui se refuse; on dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on s'occupe à rendre son vers harmonieux: ou, si les larmes coulent, la plume tombe des mains»<sup>48</sup>. Le «larmes tragiques», vale a dire le emozioni suscitate coscientemente attraverso l'arte, diventano al contrario uno strumento essenziale per l'edificazione sociale. Infatti, non ci si reca a teatro

<sup>45</sup> Ivi, p. 104.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ivi, p. 101.

<sup>48</sup> Ivi, p. 79.

«pour voir des pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent; parce que cette vérité de nature dissone avec la vérité de convention»<sup>49</sup>. In questo caso, grazie a un abile intreccio di realtà e finzione, le lacrime possono ricoprire una vera funzione pedagogica: il loro *bon usage* (artificiale) potrà infatti contribuire in maniera decisiva allo sviluppo armonioso della sensibilità (naturale) dello spettatore, premessa necessaria di un'esistenza autenticamente morale e felice.

Emerge così lo stretto legame che sussiste, secondo Diderot, tra la concezione dell'emozione e il progetto di una riforma teatrale, di cui egli avverte con urgenza il bisogno. Questa riforma, incentrata sul significato sociale e civico del teatro, trova il suo fondamento e il suo elemento centrale nella figura dell'attore: la possibilità di creare nuovi generi (come la commedia seriosa o la tragedia domestica) esige infatti, agli occhi di Diderot, un profondo mutamento dei costumi e dell'arte dell'attore<sup>50</sup>. Proprio perché «il se faisait une haute idée de l'art de l'acteur et l'illusion crée sur le théâtre avait pour lui la présence et l'énergie de la réalité dans sa plus grande intensité»<sup>51</sup>, Diderot denuncia – servendosi ancora una volta dell'esempio delle lacrime – la scissione tra la sua figura ideale e quella reale: «Dans le monde, lorsqu'ils ne sont pas bouffons, je les trouve polis, caustiques et froids, fastueux, dissipateurs, intéressés, plus frappés de nos ridicules que touchés de nos maux [...]. J'ai souvent vu rire un comédien hors de la scène, je n'ai pas mémoire d'en avoir jamais vu pleurer un»<sup>52</sup>. La necessità di una riforma della morale del *comédien*, sottintesa in questo passo, affonda le sue radici nella convinzione della superiorità dell'emozione (e del gesto in generale) sulla parola. Il lin-

<sup>49</sup> Ivi, p. 124.

<sup>50</sup> Sulla questione dell'attore nel pensiero di Diderot cfr. Y. BELAVAL, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950; H. DIECKMANN, *Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 13, 1961, 1, pp. 157-172. Sulla centralità della riforma teatrale, e in particolare sulla nuova teoria dell'arte dell'attore, cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Geschichte des Dramas*, Stuttgart, UTB, 1990, I-II; trad. ing. *History of European Drama and Theatre*, New York & London, Routledge, 2002, in particolare pp. 167 ss. e 282 ss.; *Theatre Histories: An Introduction*, ed. by P.B. Zarrilli et al., New York & London, Routledge, 2006, pp. 221-225, e J. BENEDETTI, *The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day*, New York & London, Routledge, 2007, pp. 79-92.

<sup>51</sup> DIECKMANN, *Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot*, cit., p. 159.

<sup>52</sup> DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 95 s.

guaggio del corpo<sup>53</sup> rappresenta, in altri termini, la sola vera forma di comunicazione, la cui sincerità – come segnalano gli *Entretiens sur le fils naturel* – si oppone alla fragilità delle parole, che sono spesso ambigue e talvolta menzognere: «Nous parlons trop dans nos drames, et, conséquemment, nos acteurs n’y jouent pas assez»<sup>54</sup>.

Questa riflessione giustifica l’importanza che Diderot attribuisce, all’interno del progetto di riforma teatrale da lui delineata, alla pantomima<sup>55</sup>. Egli intende rompere apertamente con la tradizione aristotelica che dissociava testo drammatico e atto teatrale, per riarticolari al contrario l’uno all’altro. Da semplice elemento accessorio, la pantomima diviene un elemento autonomo, sino a costituire l’azione *par excellence*. Gioco muto che “completa” il testo, la pantomima esiste autonomamente, al tal punto che lo spettatore, se vuole ricordarsi veramente a fondo la *pièce*, dovrà poter richiamare alla memoria i differenti momenti pantomimici (i celebri «tableaux vivants»<sup>56</sup>) che la compongono. Da questa esigenza discende una nuova dignità attribuita all’attore, che spiega – almeno in parte – l’insistenza di Diderot sulla riforma dei costumi morali del teatro: se, nel teatro classico, l’elemento dominante è il discorso e l’attore deve semplicemente sottomettersi alle esigenze dell’autore e del carattere che interpreta, nel teatro sognato da Diderot l’attore deve essere “indipendente” nell’esecuzione della *pièce*, sino a diventare l’esempio vivente della missione sociale del teatro stesso.

Questa nuova valutazione del gesto e dell’emozione dell’attore trova un esempio eclatante in un passaggio di uno scritto filosofico come la *Lettre sur les sourds et muets*, a conferma di come il teatro sia un prezioso strumento nella presentazione di idee. In questo bra-

<sup>53</sup> Cfr. A. GOODDEN, *Diderot and the Body*, Oxford, Legenda, 2002.

<sup>54</sup> D. DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel*, DPV X, p. 101.

<sup>55</sup> Sulla complessa questione della pantomima si rimanda a R. MORTIER, *Diderot et la fonction du geste*, «Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie», 23, 1997, 1, pp. 79-87; H. IDA, *La pantomime selon Diderot. Le geste et la démonstration morale*, «Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie», 27, 1999, 1, pp. 25-42 e M. MAZZOCUT-MIS, *Gesto e pantomima. Azione e rappresentazione nel Settecento francese*, «Acting Archives Review. Rivista di studi sull’attore e la recitazione», 3, 2013, 5, pp. 1-52.

<sup>56</sup> «Le spectateur est au théâtre comme devant une toile, où des tableaux divers se succéderaient comme par enchantement» (D. DIDEROT, *Discours sur la poésie dramatique*, DPV X, p. 416). Sull’estetica del *tableau* nel diciottesimo secolo cfr. P. FRANTZ, *L’esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1998.

no Diderot afferma che per essere realmente emozionato dallo spettacolo, egli sentiva il bisogno di tapparsi le orecchie e di concentrarsi sui gesti piuttosto che sui discorsi:

Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter; moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles [...]. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être. Ah ! Monsieur, qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve [...]! Mais j'aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l'on ne manquait pas de tomber autour de moi, lorsqu'on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées<sup>57</sup>.

Questa teoria della "circolazione" dell'emozione rappresenta inoltre il cuore dell'aspra disputa tra Diderot e il suo «frère ennemi»<sup>58</sup> Rousseau. Secondo il primo, ci sarebbe una semplice differenza di grado – sia fisiologico sia estetico – tra le emozioni reali e quelle rappresentate a teatro. Questa analogia (sostenuta, tra gli altri, anche dell'abate Du Bos<sup>59</sup>) giustifica la capacità dell'emozione simulata di suscitare una vera reazione morale nello spettatore. Per Rousseau c'è al contrario una differenza di natura che risiede nell'incapacità della commozone "recitata" d'instaurare una qualsiasi relazione morale tra gli individui: «L'on croit s'assembler au Spectacle, et c'est-là que chacun s'isole; c'est-là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts»<sup>60</sup>. Le «pleureuses de loges si fières de leurs larmes» sono

<sup>57</sup> D. DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, DPV IV, p. 148 s.

<sup>58</sup> L'espressione è tratta dal titolo dell'articolo di J. FABRE, *Deux Frères ennemis: Diderot et Jean-Jacques*, «Diderot Studies», 3, 1961, 1, pp. 219-262.

<sup>59</sup> «Les Peintres & les Poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Comme l'impression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'impression que l'objet imité par le Peintre ou par le Poète feroit sur nous: comme l'impression que l'imitation fait n'est différente de l'impression que l'objet imité feroit, qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter dans notre ame une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y auroit pû exciter» (J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Utrecht, Chez É. Neaulme, 1732, p. 15).

<sup>60</sup> *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, in J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, éd. p. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, V, 1995, p. 16.

non a caso paragonate con disprezzo alla crudele Messalina, che non esita a commuoversi (solo esteriormente) di fronte all'eloquente difesa di Valerio Asiatico, salvo poi chiedere a Vitellio di condannarlo a morte. La "lacrima tragica" esaltata da Diderot è in definitiva, agli occhi di Rousseau, un umore egoistico, un'emozione superficiale limitata all'esaltazione del momento, che non si trasforma in un sentimento durevole nel tempo e che non è in grado di contribuire in alcun modo all'effettivo agire nel mondo, né d'indirizzarlo:

Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui? N'est-il pas content de lui-même? Ne s'applaudit-il pas de sa belle ame? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre? Que voudroit-on qu'il fit de plus? Qu'il la pratiquât lui-même? Il n'a point de rôle à jouer: il n'est pas Comédien<sup>61</sup>.

Se Rousseau giudica la moralità dell'emozione rigorosamente a priori, escludendo in modo categorico (per lo meno a livello teorico) una funzione morale dell'artificio<sup>62</sup>, Diderot ripone una sincera fiducia nell'*effet sensible* della creazione letteraria, già teorizzata nel *Discours sur la poésie dramatique* del 1758: «Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants»<sup>63</sup>. Lo stesso concetto, riferito questa volta al romanzo, è ripreso e sviluppato a fondo nell'*Éloge de Richardson*, opera che si può considerare, in particolare per ciò che concerne la rappresentazione delle lacrime, una sorta di *pendant* del *Paradoxe sur le comédien*. In questo scritto Diderot non solo esalta i benefici morali derivanti dalla lettura dei romanzi dell'autore di *Pamela*, di cui è un fervido ammiratore, ma ne svela in qualche modo la genesi, mettendo in luce come tali benefici derivino da un sapiente impasto di verità e invenzione, realtà e immaginazione. Questa esperienza è vissuta in prima persona dallo stesso Diderot, che ne offre al lettore un resoconto dettagliato:

Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon! combien j'étais juste! que j'étais satisfait de moi! J'étais, au sortir

<sup>61</sup> Ivi, p. 23 s.

<sup>62</sup> Sulla concezione delle lacrime di Rousseau vd. M. MENIN, *L'ambiguité des larmes: Rousseau et la moralité de l'émotion*, «L'Esprit Créateur», 52, 2013, 4, pp. 107-119.

<sup>63</sup> D. DIDEROT, *Discours sur la poésie dramatique*, DPV X, p. 419.

de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée [...]. Je sentais que j'avais acquis de l'expérience<sup>64</sup>.

La *mise en scène* dell'emozione, da fragile rappresentazione letteraria, acquista dunque realtà e forza, sino a trasformarsi in una vera e propria esperienza. Infatti, «ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions»<sup>65</sup>. La finzione, sia essa teatrale o letteraria, viene pertanto a caratterizzarsi, coerentemente con le convinzioni vitalistiche di Diderot, come un'interrelazione tra due sensibilità: quella dell'attore (o del personaggio letterario) e quella dello spettatore (o del lettore). Nonostante la prima sia irreal e immaginaria, essa ha nondimeno effetti tangibili su quella del secondo, a partire dal livello fisiologico per giungere, grazie all'analogia che sussiste tra sensibilità passiva e attiva, a quello morale: «Eh bien! Il en est pour vous des phénomènes moraux ainsi que des phénomènes physiques»<sup>66</sup>. L'apoteosi di questa strategia d'identificazione è rappresentata, ancora una volta, dalle lacrime: «Hommes, venez apprendre de lui [Richardson] à vous réconcilier avec les maux de la vie; venez, nous pleurerons ensemble sur les personnages malheureux de ses fictions, et nous dirons: Si le sort nous accable, du moins les honnêtes gens pleureront aussi sur nous»<sup>67</sup>.

In conclusione, la riflessione etica, estetica e fisiologica si fondono così perfettamente nella teoria del pianto di Diderot, da farne l'espressione per eccellenza della dimensione dell'emozione, la quale è sempre e inevitabilmente – come rende consapevoli proprio la paradossale figura dell'attore – realtà fisica e norma morale, constatazione di ciò che è e traccia di ciò che dovrebbe essere. Per questo motivo nessun individuo può sottrarsi al tentativo di comprendere l'ambigua sfera della vita emozionale, la quale influenza in maniera determinante la sua vita, sulla scena del mondo come su quella del teatro.

<sup>64</sup> D. DIDEROT, *Éloge de Richardson*, DPV XIII, p. 192 s.

<sup>65</sup> DIDEROT, *Discours sur la poésie dramatique*, cit., p. 419.

<sup>66</sup> DIDEROT, *Éloge de Richardson*, cit., p. 198.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 196.

ABSTRACT. – Starting from an analysis of the different types of tears that can be found in Diderot's *Paradoxe sur le comédien* (men's tears/women's tears; tears that flow from the brain/tears that flow from the heart; tragic tears/pathetic tears) the article tries to highlight the pedagogical role that Diderot assigns to the emotion. In fact, the "good use" of weeping provides a valuable contribution to the harmonious development of the moral sensibility of the spectator. In conclusion, the analysis of tears exceeds any aesthetic and sociological reflection on the theater. This allows to emphasize the possibility of assigning a moral role to emotion, bringing out clearly the convergence and synergy between Diderot's physiological, aesthetic and moral reflection.