

Francesco Consiglio* Il concetto di Natura nella filosofia di Denis Diderot

* Francesco Consiglio è studente, laureando in Filosofia, iscritto alla Laurea magistrale in Filosofia presso il dipartimento A.L.E.F. – Area di Filosofia dell'Università degli Studi di Parma.

Si occupa prevalentemente di filosofia teoretica (filosofia della mente ed estetica) e di storia della filosofia (tardo-antica e medievale).

Ha conseguito la Laurea triennale in Filosofia presso l'Università degli Studi di Siena, discutendo un elaborato dal titolo *La conoscenza sottile: mito misterico e apprensione intuitiva*, pubblicata su Arlian. Laboratorio di arti e linguaggi in antropologia, URL http://arlian.media.unisi.it/DOCUMENTI/La_conoscenza_sottile.pdf.

Ha partecipato nell'aprile 2013, presso l'Università di Salamanca, al II Seminario Internacional de Investigación Scholastica salmanticensis, un estudio histórico-filosófico de las teorías de las pasiones y de las virtudes, con un contributo dal titolo *El amor alquímico. El juego de la afinidad creadora*. Infine, nell'ottobre 2013 ha partecipato, presso l'Università Complutense di Madrid, al VI Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Filosofía: La Filosofía como resistencia, con un contributo intitolato *La teoría de la Mente. La filosofía como resistencia al paradigma reduccionista*.

ABSTRACT

L'immagine della Natura che emerge dalla lettura delle opere di Diderot, è quella di una sorta di organismo in cui tutto risulta legato da una rete di forze inquadrate in un ordine omogeneo e dinamico. Le leggi di quest'ordine sono riscontrabili in tutti gli eventi naturali ed ogni fenomeno non è mai frutto del caso, ma ordinato deterministicamente.

Allo spinozismo di quest'ordine geometrico si coniuga un atomismo di matrice epicurea, specificamente nella versione lucreziana del *De Rerum Natura*: gli atomi che costituiscono la materia si combinano da sempre e all'infinito in un continuo divenire di forme normate da leggi intrinseche, e gli individui nascono dal cozzare e dall'ammassarsi di questi atomi. Non esiste uno stadio culmine di questa "evoluzione", piuttosto esistono infinite varianti, nel tempo e nello spazio, di un unico modello prototipico che, secondo Diderot, evolve in una specie o in un'altra in maniera totalmente a-finalistica, sebbene assolutamente deterministica.

La regolarità dell'ordine (perfino nell'apparente caos di un turbine di polvere) e il continuo farsi e rifarsi delle forme si connettono al principio di continuità della natura: la natura non fa salti, tutto è connesso come in una ragnatela e la materia continua muta la sua disposizione in grumi di atomi che, secondo il principio dell'epigenesi, giungono a formare gli individui.

Le opere in cui Diderot elabora in maniera più organica e precisa la sua concezione della natura sono particolarmente due: *L'interpretazione della natura* (1753) e *Il sogno di d'Alembert* (1769). In mezzo a queste stanno gli scritti sui Salons, tra i quali è particolarmente saliente, per il discorso sulla natura, quello del 1767, in cui, con la *Promenade Vernet*, molti di questi temi vengono affrontati o ripresi nel pittoricismo della narrazione, attraverso limpide metafore.

Natura e arte, in Diderot, sono strettamente connesse. La seconda imita la

prima, ma non tenta mai di riprodurne gli oggetti, quanto piuttosto il processo intero che la muove. La poiesi dell'arte tende, nel pensiero diderotiano, a ricalcare (e talvolta a superare) la poiesi della natura, la sua verità, poiché verità e bellezza coincidono: «una verità che è normata dalla natura, una bellezza che è esaltata dal pittore».

KEYWORDS

Diderot / Natura / Organicismo / Arte / Bello

1. L'organismo della Natura

L'immagine della Natura che emerge dalla lettura delle opere di Diderot, è quella di una sorta di organismo in cui tutto (ognuno degli elementi, fino nei costituenti minimi della materia) risulta legato da una rete di forze inquadrate in un ordine omogeneo e dinamico. Le leggi di quest'ordine sono riscontrabili in tutti gli eventi naturali ed ogni fenomeno non è mai frutto del caso, ma ordinato deterministicamente¹.

Allo spinozismo di quest'ordine geometrico² si coniuga un atomismo di matrice epicurea, specificamente nella versione lucreziana del *De Rerum Natura*: gli atomi che costituiscono la materia si combinano da sempre e all'infinito in un continuo divenire di forme normate da leggi intrinseche, e gli individui nascono dal cozzare e dall'ammassarsi di questi atomi. Non esiste uno stadio culmine di questa "evoluzione", piuttosto esistono infinite varianti, nel tempo e nello spazio, di un unico modello prototipico che, secondo Diderot, evolve in una specie o in un'altra in maniera totalmente a-finalistica, sebbene assolutamente deterministica. Questa prospettiva diderotiana si inserisce all'interno del dibattito settecentesco sul concetto di specie: alcuni pensatori, sulla scia delle classificazioni dello svedese Linneo, credevano in un'evoluzione piramidale delle forme viventi, dal livello basico degli organismi semplici fino al vertice, occupato dall'uomo; Diderot, invece, crede in un'incessante farsi e rifarsi della vita che non procede da un inizio definito verso un fine prestabilito.

La regolarità dell'ordine (perfino nell'apparente caos di un turbine di polvere) e il continuo farsi e rifarsi delle forme si connettono al principio di continuità della natura: la natura non fa salti, tutto è connesso come in una ragnatela e la materia continua muta la sua disposizione in grumi di atomi che, secondo il principio dell'epigenesi, giungono a formare gli individui³.

¹ Il determinismo diderotiano è un punto piuttosto controverso della sua dottrina. In diversi dei suoi scritti si sottolinea, anzi, un'evidente presenza del caso nel mondo (es. *Elementi di Fisiologia*). Cionondimeno, non si può non notare che sia ne *Il sogno di D'Alembert che nei Salons* (e particolarmente in quello del 1767) c'è una chiara lettura deterministica del funzionamento dell'organismo-natura: i dadi (ovvero le molecole di cui si compone l'universo) sono truccati, così ogni causa ha il suo effetto che, quantunque sia imprevedibile, è comunque determinato. E persino a Raffaello siamo noi che attribuiamo libertà e volontà, mentre è anch'egli una macchina.

² Inteso non nel senso di una geometria astratta (aspramente criticata da Diderot) quanto piuttosto come una geometria applicata all'osservazione sperimentale.

³ «[...] la dinamica che guida la nascita del vivente è l'epigenesi, piegata dal *philosophe* in senso decisamente materialista. Diderot formula l'ipotesi che il divenire universale degli esseri sia connesso alle forze intrinseche della materia, specificamente della materia organica, differenziata rispetto all'inerte per via di caratteristiche tipiche, fisico-chimiche: attraverso attività funzionali, disposizione integrata, coordinazione nervosa, i corpi organizzati si formano per giustapposizione e coordinazione meccanica di parti di materia sensibile [...]». Da P. QUINTILI, *La temporalizzazione della «chaîne des êtres»*. *Natura e storia in Diderot*, in L. BIANCHI (a cura di), *Natura e storia*, Liguori editore, Napoli 2005, pp. 137-138.

Le opere in cui Diderot elabora in maniera più organica e precisa la sua concezione della natura sono particolarmente due: *L'interpretazione della natura* (1753) e *Il sogno di d'Alembert* (1769). In mezzo a queste stanno gli scritti sui Salons, tra i quali è particolarmente saliente, per il discorso sulla natura, quello del 1767, in cui, con la *Promenade Vernet*, molti di questi temi vengono affrontati o ripresi nel pittoricismo della narrazione, attraverso limpide metafore.

Esaminiamo, ora, più nel dettaglio le opere.

1.1 L'interpretazione della natura

Il testo, in cui Diderot si propone di spiegare la sua idea della natura e del modo in cui può essere conosciuta, inizia con una curiosa avvertenza indirizzata al giovane novizio della filosofia naturale, cui l'autore sottolinea: «Abbi sempre presente alla mente che la natura non è Dio, che un uomo non è una macchina, che un'ipotesi non è un fatto: dovunque crederai di scorgere qualcosa di contrario a questi principi puoi essere certo di non avermi compreso»⁴. Poche righe che riassumono, in tre punti fermi, le prospettive da cui il filosofo prende recisamente le distanze: in primo luogo, dello spinozismo rifiuta l'identificazione di Dio con la natura (*Deus sive natura*), pur permanendo spinoziano, come s'è già visto, nel riconoscimento di un ordine deterministico del mondo; in secondo luogo rifiuta il meccanicismo di chi, come un primo La Mettrie, riprendeva e rielaborava alcune tesi cartesiane, vedendo nell'uomo sostanzialmente una macchina⁵; in terzo luogo Diderot sceglie come bersaglio polemico quei matematici che sono soliti compiere un salto logico che porta l'ipotesi sullo stesso piano del fatto, deducendo da ciò la validità oggettiva dei propri teoremi. (Come vedremo, l'ipotesi diviene fatto solo quando è certificata dall'esperienza.)

L'autore prosegue nel testo esplicitando l'intenzione di porsi a metà strada (al fine di unirle) tra le due categorie di filosofi della natura a lui contemporanei: gli empiristi, che accumulano osservazioni sperimentali, e i razionalisti, che invece impostano le proprie ricerche sull'elaborazione di complesse teorie. Lo scopo è associare chi ha gli strumenti con chi ha le idee perché «L'interesse della verità richiederebbe che coloro che riflettono si degnassero finalmente di associarsi a coloro che si danno da fare, in modo tale che il teorico non abbia più bisogno di muoversi, il manovale trovi uno scopo ai suoi infiniti movimenti [...]»⁶.

In questo contesto, risulta invalidata la speculazione della matematica teorica qualora non si accordi con gli esiti della filosofia sperimentale⁷; difatti «la matematica [...] non conduce a nulla di preciso senza l'esperienza»⁸. Ciò perché la matematica (e i suoi oggetti) non è altro che il frutto di un insieme di convenzioni; essa è nulla più che una differente forma di metafisica⁹ e non può godere di alcuna validità al di fuori di una applicazione sperimentale dei suoi teoremi. È indispensabile, dunque, coniugare sensi e riflessione per poter interpretare correttamente la natura. Si scopre qua più chiaramente l'ispirazione baconiana di

⁴ D. DIDEROT, *L'interpretazione della natura*, in *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di E. Franzini, Guanda, Milano 1984, p. 94.

⁵ C'è da sottolineare che il pensiero di La Mettrie evolve passando da un primo periodo meccanicistico ad un secondo in cui afferma che tutta la materia è senziente.

⁶ Ibid.

⁷ «[...] la base delle nostre vere conoscenze» (Id., p. 97).

⁸ Id., p. 95.

⁹ «Quando i geometri hanno screditato i metafisici erano ben lontani dal pensare che tutta la loro scienza non fosse altro che una metafisica» (Ibid.).

Diderot: non bisogna essere né semplici formiche accumulatrici, né solipsistici ragni, ma api che raccolgono i dati e li rielaborano, producendo conoscenza¹⁰.

Come si era già anticipato in sede introduttiva, la natura, nell'ottica diderotiana è organizzata secondo un principio di continuità e gli individui non sono che il frutto delle trasformazioni di un unico prototipo primario¹¹:

«Quando si considera il regno animale e ci si accorge che fra i quadrupedi non ce n'è uno che non abbia le funzioni e le parti, soprattutto interne, del tutto simili a un altro quadrupede, non si è forse portati a credere volentieri che vi sia stato un primo animale, prototipo di tutti gli animali, di cui la natura non ha fatto altro che allungare, accorciare, trasformare, moltiplicare, distruggere certi organi? Immaginate le dita delle mani unite insieme e la materia delle unghie così abbondante che, estendendosi e gonfiandosi, avvolga e ricopra il tutto; invece della mano di un uomo avreste il piede di un cavallo. Quando si vedono le successive metamorfosi del prototipo [...] avvicinare un regno a un altro regno attraverso gradi insensibili e popolare i confini dei due regni [...] e popolare, dico, i confini dei due regni con esseri incerti, ambigui, in gran parte privi delle forme, delle qualità e delle funzioni dell'uno e rivestiti delle forme, delle qualità, delle funzioni dell'altro, chi non si sentirebbe portato a credere che non ci sia stato un primo essere prototipo di tutti gli esseri?»¹².

Il principio di continuità è esplicitato anche nella credenza che non esistano delle differenze essenziali tra i regni dei viventi, ma semplici categorizzazioni convenzionali¹³. Difatti, ai "confini" di ciascun regno, dice Diderot, è possibile rintracciare somiglianze tra individui di cui un tipico esempio è dato dalle ambiguità presenti nella natura, in primis dalle similitudini morfologiche tra individui appartenenti a specie affini, ma anche da un fenomeno peculiare come quello dell'ermafroditismo¹⁴.

In contrasto, allora, con quei suoi contemporanei che ritenevano oggettive le differenze classificatorie tra specie, Diderot propone, sostanzialmente, di pensare a tali suddivisioni come a un nostro particolare modo di sistematizzare il mondo della materia, assolutamente inessenziale e arbitrario: siamo noi stessi a creare divisioni, confini, là dove essi di per sé non sussistono; il mondo è continuo e la materia che lo costituisce si ricompone senza posa, sfociando in una generazione infinita di forme.

L'idea dell'universo che ha l'autore è, fondamentalmente quella di un insieme elastico, in cui la massa si dispone in sistemi, secondo rapporti di forza normati da leggi specifiche; tali sistemi tendono poi a resistere a forze disgreganti, producendo così l'eterno movimento del cosmo:

¹⁰ «Tutto si riduce a tornare dai sensi alla riflessione e dalla riflessione ai sensi: rientrare in se stessi e uscirne senza sosta. È il lavoro dell'ape. Si è esplorato invano un grande territorio se non si rientra all'alveare carichi di cera. Si sarà ammassata cera inutile se non si è capaci di formarne favi» (Id., p. 98).

¹¹ Cfr. anche QUINTILI, op. cit., p. 144.

¹² DIDEROT, op. cit., p. 99.

¹³ Una critica che Diderot rivolge alla scienza del suo tempo è che «Invece di rettificare le nostre cognizioni sugli esseri, sembra che ci si impegni a modellare gli esseri sulle proprie cognizioni» (id., p. 119); non a caso «Fra tutti i filosofi non c'è dubbio che questo furore domina nel modo più evidente nei classificatori» (ibid.).

¹⁴ Cfr. id., p. 100.

«Tutte insieme [le molecole] formeranno un sistema A in cui, sia che si tocchino o meno, sia che si muovano o restino in quiete, resisteranno a una forza tendente a disturbare la loro coordinazione e tenderanno sempre sia a ricostituirsi nel loro ordine primitivo, se cessa la forza perturbatrice, sia a coordinarsi relativamente alle leggi della loro attrazione [...] se essa continua ad agire. Questo sistema A è ciò che chiamo un corpo elastico: il caos non è qui possibile perché si tratta di un ordine essenzialmente conseguente alle qualità primitive della materia»¹⁵.

L'immagine che abbiamo della natura è ancora una volta quella di un organismo continuo, regolato dal determinismo delle sue leggi e ben coordinato. Coordinazione e continuità sono, infatti, caratteristiche essenziali nell'universo diderotiano¹⁶. Sono questi i connotati che costituiscono la vera bellezza del complesso naturale: i reconditi rapporti che si celano dietro i fenomeni, dietro il movimento dell'eterno divenire dell'universo, le cui corrispondenze destano meraviglia e interesse. Si delinea allora un primo rapporto tra arte e natura: la prima deve imitare la seconda se vuole raggiungere il culmine della perfezione¹⁷, della bellezza; deve riprodurre, nelle sue opere, quella stessa complessità di rapporti cui abbiamo appena accennato, se vuole anch'essa destare meraviglia e interesse. Ma su questo tema torneremo a soffermarci più distesamente, approfondendo con esempi specifici il rapporto tra arte e natura, particolarmente esplicito nella *Promenade Vernet*.

Un ultimo punto su cui si sofferma Diderot ne *L'interpretazione della natura*, che è essenziale rimarcare, è quello di una sorta di sensibilità molto basilica propria delle molecole e che costituisce il principio del loro aggregarsi.

«In conseguenza di questa sorda sensibilità e della differenza fra le varie configurazioni, ci sarebbe stata, per una qualunque molecola organica, una sola disposizione, la più comoda fra tutte, che avrebbe cercato in continuazione a causa di una sua automatica inquietudine, come accade agli animali di agitarsi nel sonno, quando è sospeso l'uso di quasi tutte le loro facoltà, sinché non abbiano trovato la posizione più adatta al riposo»¹⁸.

Si tratta dunque di una specie di forza intrinseca che tende a portare le molecole ad uno stato di quiete, ad "accomodarle" nella posizione più confacente, la quale coincide con i vari aggregati.

L'interpretazione della natura passa dunque, come abbiamo visto, da un'analisi sperimentale dei fenomeni che dev'essere condotta senza ricorrere a pregiudizi essenzialistici e con una particolare apertura mentale (soprattutto in relazione al problema delle cause del divenire¹⁹), alla *reductio ad infinitum* dell'origine del mondo e all'unità e continuità dei fenomeni, i quali sono molto probabilmente aspetti particolari di un unico fenomeno centrale:

¹⁵ Id., p. 110.

¹⁶ Cfr. id., p. 112.

¹⁷ «Le produzioni dell'arte saranno comuni, imperfette e deboli fino a quando non ci proporremo un'imitazione più rigorosa della natura» (ibid.).

¹⁸ Id., p. 123.

¹⁹ Diderot rigetta completamente l'ipotesi di cause finali. L'operare del vero interprete della natura si basa proprio su questo: sull'interesse a proposito del come un fenomeno avviene (ovvero del processo che sta dietro ad un fenomeno osservato) e non sul *perché* (cioè il supposto fine cui sarebbe orientato un fenomeno).

«Come in matematica, esaminando tutte le proprietà di una curva, si trova che non sono altro che la stessa proprietà presentata sotto diversi aspetti, così, nella natura, si riconoscerà, quando la fisica sperimentale sarà più progredita, che tutti i fenomeni, siano essi quelli della gravità, dell'elasticità, dell'attrazione, del magnetismo o dell'elettricità, sono soltanto differenti aspetti di una medesima affezione. [...] Esiste forse un fenomeno centrale capace di illuminare non solo tutti i fenomeni già conosciuti ma anche tutti quelli che il tempo ci farà scoprire, un fenomeno che li unirà e li formerà in un sistema»²⁰.

1.2 Il sogno di d'Alembert

Il sogno di d'Alembert riprende alcuni dei contenuti che abbiamo riscontrato nel testo precedente, elaborandoli ulteriormente e approfondendoli in un testo più organico. Esso si presenta come un dialogo a tre voci: quella del dottor Bourdeau, quella di M.lle de Lespinasse e, infine, quella dello stesso protagonista.

La scena si svolge in casa di quest'ultimo, dove il dottore accorre chiamato dalla Lespinasse, a causa di un sospetto malore notturno di d'Alembert. Sembra, infatti, che il matematico si sia messo a delirare, durante la notte, borbottando frasi sconnesse o dal senso incerto. La signorina ne fornisce un resoconto al medico, il quale è invitato a interpretare quelle criptiche immagini oniriche che le erano parse del tutto incomprensibili. Ecco allora l'immagine della natura che ne vien fuori. Prima d'ogni cosa l'inizio:

«Un point vivant... Non, je me trompe. Rien d'abord, puis un point vivant... A ce point vivant il s'en applique un autre, encore un autre ; et par ces applications successives il résulte un être un, car je suis bien un, je n'en saurais douter. [...] Tenez, Philosophe, je vois bien un agrégat, un tissu de petits êtres sensibles, mais un animal! ... un tout? un système un, lui, ayant la conscience de son unité? Je ne le vois pas, non, je ne le vois pas...»²¹.

Dal nulla vien fuori un piccolo point vivant, cui se ne vanno sommando altri (*A ce point vivant il s'en applique un autre*) fino a formare un'unità. Ma nel testo si cela una difficoltà: da quanto detto non ne seguirebbe che una semplice contiguità della natura, la quale si ridurrebbe a un semplice aggregato di viventi, solamente accostati l'uno all'altro, senza nessuna coscienza globale di quest'unità. Tuttavia, l'errore alberga proprio nel concetto di *contiguità*, che dev'essere sostituito da quello più esatto di *continuità*:

«Mon ami d'Alembert, prenez-y garde. Vous ne supposez que de la contiguité où il y a continuité. Oui, il est assez malin pour me dire cela... Et la formation de cette continuité? Elle ne l'embarrassera guère. “Comme une goutte de mercure se fond dans une autre goutte de

²⁰ DIDEROT, op. cit., p. 117.

²¹ D. DIDEROT, *Le rêve de d'Alembert*, a cura di Christophe Paillard, edizione elettronica 7 settembre 2002 à Chicoutimi, Québec, p. 6. URL http://classiques.uqac.ca/classiques/Diderot_denis/d_Alembert/d_alembert_2_reve/d_alembert_2_reve.pdf.

mercure, une molécule sensible et vivante se fond dans une molécule sensible et vivante”. - D'abord il y avait deux gouttes, après le contact il n'y en a plus qu'une. - Avant l'assimilation il y avait deux molécules, après l'assimilation il n'y en a plus qu'une. - La sensibilité devient commune à la masse commune»²².

La continuità sembra che si manifesti come conseguenza di una sorta di affinità particolare tra le molecole. Così come due gocce di mercurio confluiscono in un'identica goccia (nella medesima maniera in cui, per via del principio chimico dell'adesione, avviene lo stesso con le gocce d'acqua), così due molecole sensibili, avendo la stessa natura intima, confluiscono in una medesima molecola sensibile: la sensibilità diviene, infatti, comune a una massa comune.

«Je distinguerai par la pensée sur la longueur de la fibre animale tant de parties qu'il me plaira, mais la fibre sera continue, une. - Oui, une. - Le contact de deux molécules homogènes, parfaitement homogènes, forme la continuité... et c'est le cas de l'union, de la cohésion, de la combinaison, de l'identité la plus complète qu'on puisse imaginer»²³.

È ancora una volta il pensiero, come già avevamo evidenziato nella precedente opera di Diderot, ciò che crea divisioni (e classificazioni) all'interno della materia. La fibra animale, in effetti, per quante siano le divisioni che vi possa creare col mio pensiero, sarà sempre qualcosa di in sé continuo. Questo perché è lo stesso contatto tra molecole omogenee a instaurare tra di esse un rapporto di continuità. Sebbene, però, esista un'inequivocabile differenza tra la materia inerte e quella vivente²⁴, c'è da dire che essa permane comunque un tutto connesso:

«Un fil d'or très pur, je m'en souviens, c'est une comparaison qu'il m'a faite; un réseau homogène, entre les molécules duquel d'autres s'interposent et forment peut-être un autre réseau homogène, un tissu de matière sensible, un contact qui assimile, de la sensibilité active ici, inerte là, qui se communique comme le mouvement, sans compter, comme il l'a très bien dit, qu'il doit y avoir de la différence entre le contact de deux molécules sensibles et le contact de deux molécules qui ne le seraient pas ; et cette différence, quelle peut-elle être ?... une action, une réaction habituelles... et cette action et cette réaction avec un caractère particulier... Tout concourt donc à produire une sorte d'unité qui n'existe que dans l'animal...»²⁵.

Il mondo è dunque un tessuto di materia sensibile, attiva in certi punti, inerte in altri. Ogni reticolo omogeneo ne interseca degli altri, formato da molecole differenti e il tutto è permeato dal movimento, il quale crea un'unità che non esiste che nell'animale. Il mondo acquisisce, allora, l'aspetto di un grande alveare²⁶, il cui sciame d'api, le molecole, si muove all'unisono. Come le api, legandosi a grappolo formano un individuo, così anche le molecole dell'universo formano un individuo unico.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ «Il est certain que le contact de deux molécules vivantes est tout autre chose que la contiguité de deux masses inertes», id., p. 7.

²⁵ Ibid.

²⁶ «Le monde, ou la masse générale de la matière, est la grande ruche» (ibid).

Allo stesso modo il corpo umano è ugualmente uno “sciame d’organi” e ciascun organo un animale in sé. Essi vivono all’unisono all’interno di un unico insieme: «Ne sont que des animaux distincts que la loi de continuité tient dans une sympathie, une unité, une identité générale»²⁷. È, per l’appunto, ancora una volta la legge di continuità, del movimento all’interno di questa continuità, della sinergia, della simpatia che agisce in maniera tale da rendere il mondo un unico grande animale, la cui organizzazione sfugge alle nostre analisi, per quanto attente e minute, allo stesso modo in cui quella del grappolo d’api sfugge alle forbici con cui tentiamo d’intaccarla: «Supposez ces abeilles si petites, si petites que leur organisation échappât toujours au tranchant grossier de votre ciseau»²⁸.

Questa complessità diviene vita secondo passaggi gradualisti. L’esempio migliore è offerto dalla teoria epigenetica di Needham, cui Diderot si associa convintamente; di essa troviamo tracce evidenti nel *Sogno*:

« Le Voltaire en plaisanterait tant qu'il voudra, mais l'Anguillard a raison; j'en crois mes yeux; je les vois combien il y en a! comme ils vont! comme ils viennent! comme ils frétilent!... » Le vase où il apercevait tant de générations momentanées, il le comparait à l'univers; il voyait dans une goutte d'eau l'histoire du monde. Cette idée lui paraissait grande; il la trouvait tout à fait conforme à la bonne philosophie qui étudie les grands corps dans les petits. Il disait: “Dans la goutte d'eau de Needham, tout s'exécute et se passe en un clin d'oeil. Dans le monde, le même phénomène dure un peu davantage; mais qu'est-ce que notre durée en comparaison de l'éternité des temps? moins que la goutte que j'ai prise avec la pointe d'une aiguille, en comparaison de l'espace illimité qui m'environne. Suite indéfinie d'animalcules dans l'atome qui fermentent, même suite indéfinie d'animalcules dans l'autre atome qu'on appelle la Terre. Qui sait les races d'animaux qui nous ont précédés? qui sait les races d'animaux qui succéderont aux nôtres? Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste»²⁹.

Nonostante le difficoltà che verranno riscontrate da altri studiosi in questa teoria, il nostro enciclopedista non vi rinuncerà, convinto della sua funzionalità esplicativa³⁰: da un pezzo di carne morta posto a macerazione nell’acqua, verranno fuori piccoli animaletti, variegati nel numero e nella specie³¹.

²⁷ Id., p. 9.

²⁸ Id., p. 10.

²⁹ Id., p. 13.

³⁰ «Innanzitutto c’è da constatare l’acquisizione, pure controversa, dei risultati degli esperimenti di Lazzaro Spallanzani (1729-1799) sugli infusori, esperimenti che confutano le tesi dell’abate irlandese J.-T. Needham (1713-1781) sulla “forza vegetativa” della materia organica. Spallanzani aveva dimostrato - sulla scia della confutazione delle generazioni spontanee da parte di F. Redi (1626-1694), nel secolo precedente - che la vita organica non può generarsi se non a partire da vita precedente, preesistente. Diderot conobbe tardi, senz’altro dopo il *Sogno di d’Alembert* (1769), le opere dell’abate Spallanzani che mettevano in crisi l’ipotesi epigenetica, aprendo nuove prospettive alle speculazioni filosofiche. [...] Spallanzani aveva dimostrato, con esperimenti precisi e con una sicurezza argomentativa inoppugnabile, che la “forza vegetativa” o “espansiva” della materia organica postulata da Needham nel 1750 (*Nouvelles observations microscopiques*) era un’ipotesi infondata, un’invenzione niente affatto in grado di spiegare la produzione di nuovi esseri viventi a partire da materia inerte. Sia le “anguille del grano” che le colture di animalcules generantesi nel brodo di carne riscaldato, che Needham credeva prodotte appunto da una forza espansiva interna della materia - riproposizione dell’antica tesi lucreziana delle “generazioni spontanee” - erano in realtà il prodotto di germi preesistenti, introdotti attraverso diversi mezzi (aria, acqua, ecc.) nelle colture organiche da essi contaminate. Il materialismo di Diderot e la tesi epigenetica sembravano entrare definitivamente in crisi. E invece non fu così» da QUINTILI, op. cit., pp. 146-147.

³¹ Cfr. DIDEROT, *Le rêve de d’Alembert*, cit., p. 13.

Fondamentalmente l'idea è che dalla materia inerte alla vita non ci sia alcun salto, ma un passaggio graduale, continuo. Tali animali si creano, si sviluppano, evolvono o scompaiono, ma sempre in un continuo movimento, in un continuo divenire all'interno del quale la somma delle parti è sempre costante. Chissà, allora, quante specie hanno popolato e popoleranno l'atomo che chiamiamo Terra! E l'uomo stesso (qua Diderot si discosta chiaramente da Bacone) è una di queste specie finite nell'infinito procedere del tempo: "Tutto cambia, tutto passa, non v'è nulla che resti eccetto il Tutto". C'è ancora una volta, qui, l'idea epicurea e lucreziana dell'eterno farsi e rifarsi dei mondi.

Nel pensiero di Diderot c'è poi un certo lamarckismo³² ante *litteram*: «les organes produisent les besoins, et réciproquement les besoins produisent les organes»³³. Le braccia, le gambe, ogni parte del nostro corpo si sviluppa in relazione a una necessità: correre, afferrare, difendersi.

In un universo dove non c'è, dunque, uno sviluppo finalistico ma deterministico, dove tutto si muove vitalisticamente, per soddisfare alcune necessità; un universo in cui tutto scorre nel flusso perpetuo di un fiume che non conosce foce né sorgente, «L'homme n'est qu'un effet commun, le monstre qu'un effet rare; tous les deux également naturels, également nécessaires, également dans l'ordre universel et général... Et qu'est-ce qu'il y a d'étonnant à cela?...»³⁴. E la natura non distingue tra bello e brutto. Bello è ciò che trova posto nell'ordine e brutto il suo contrario. Un ordine, è il caso di ripeterlo, senza interruzioni, una catena continua che lega la materia in un unico essere, in un unico animale. Ed ogni individuo non è altro che una nostra specifica individuazione soggettiva, una proiezione intellettuale tutt'altro che oggettiva:

«Ne convenez-vous pas que tout tient en nature et qu'il est impossible qu'il y ait un vide dans la chaîne? Que voulez-vous donc dire avec vos individus? Il n'y en a point, non, il n'y en a point... Il n'y a qu'un seul grand individu, c'est le tout. Dans ce tout, comme dans une machine, dans un animal quelconque, il y a une partie que vous appellerez telle ou telle; mais quand vous donnerez le nom d'individu à cette partie du tout, c'est par un concept aussi faux que si, dans un oiseau, vous donniez le nom d'individu à l'aile, à une plume de l'aile...»³⁵.

Il nome "individuo" è perciò un concetto semplicemente falso nella sua arbitrarietà. Dire che un uomo è un individuo non è più vero che l'affermare che la sua gamba stessa lo è, o dire la medesima cosa di qualsiasi altro suo elemento costituente. L'immagine che descrive meglio questo carattere di continuità dell'universo diderotiano è forse, allora, quella del ragno e della tela, una delle metafore più icastiche contenute nel *Sogno*:

«MADEMOISELLE DE LESPINASSE. - Docteur, approchez-vous. Imaginez une araignée au centre de sa toile. Ébranlez un fil, et vous verrez l'animal alerte accourir. Eh bien! si les fils que l'insecte tire de ses intestins, et y rappelle quand il lui plaît, faisaient partie sensible de lui-même?...
[...]

³² Cfr. id., p. 19, nota 1.

³³ Id., p. 19.

³⁴ Id., p. 20.

³⁵ Id., p. 21.

BORDEU. - Votre idée est on ne saurait plus juste ; mais ne voyez-vous pas que c'est à peu près la même qu'une certaine grappe d'abeilles? [...] Celui qui ne connaît l'homme que sous la forme qu'il nous présente en naissant, n'en a pas la moindre idée. Sa tête, ses pieds, ses mains, tous ses membres, tous ses viscères, tous ses organes, son nez, ses yeux, ses oreilles, son cœur, ses poumons, ses intestins, ses muscles, ses os, ses nerfs, ses membranes, ne sont, à proprement parler, que les développements grossiers d'un réseau qui se forme, s'accroît, s'étend, jette une multitude de fils imperceptibles»³⁶.

L'universo è, nel suo insieme, un ragnò che tesse una smisurata tela. I fili di quest'ultima si spandono tutt'intorno ed essa stessa costituisce un reticolo che si trasforma in un apparato sensoriale esterno per il ragnò. Proprio questo è, in ultima analisi, la parte cosciente, il cervello dell'universo. Allo stesso modo, gli organi dell'uomo formano all'interno del suo corpo un reticolo sensibile che "getta una moltitudine di fili impercettibili" che utilizza per raccogliere dati sensoriali. Così nell'uomo gli organi costituiscono la tela e le meningi il ragnò. È poi la memoria ad unire tutte le nostre sensazioni e a costruire la storia della nostra vita³⁷. Una vita che non è altro che «une suite d'actions et de réactions... Vivant, j'agis et je réagis en masse... mort, j'agis et je réagis en molécules... Je ne meurs donc point ?... Non, sans doute, je ne meurs point en ce sens, ni moi, ni quoi que ce soit... Naître, vivre et passer, c'est changer de formes...»³⁸. "Nulla si crea e nulla si distrugge", ma tutto cambia forma. È il principio di Lavoisier, già vecchio di molte decine di secoli e risalente a Empedocle, che proprio negli anni in cui scriveva Diderot era oggetto d'attenzione e studi approfonditi da parte di vari studiosi quali Mikhail Lomonosov, Joseph Black ed Henry Cavendish, le cui idee confluiranno nella più precisa formulazione dello stesso Lavoisier, che, curiosamente, proprio nel 1768 viene nominato membro dell'Accademia francese delle scienze, giusto un anno prima della stesura del *Sogno* da parte di Diderot.

2. La concezione diderotiana della natura e il suo ruolo nella teoria dell'arte

Leggiamo nell'*Enciclopedia*, alla voce *Natura*, un articolo che definisce la *Bella natura*: essa è «la nature embellie, perfectionnée par les beaux arts pour l'usage & pour l'agrément»³⁹. *Natura* perfezionata attraverso l'uso delle arti, al fine del piacere. Jaucourt, l'autore di quest'articolo, sceglie di appoggiarsi, nella definizione della *bella natura*, a quanto detto da Charles Batteux, e scrive:

«Les hommes ennuyés d'une jouissance trop uniforme des objets que leur offroit la *nature* toute simple, & se trouvant d'ailleurs dans une situation propre à recevoir le plaisir, ils eurent recours à leur génie pour se procurer un nouvel ordre d'idées & de sentiments, qui

³⁶ Id., p. 22.

³⁷ «c'est la mémoire de toutes ces impressions successives qui fait pour chaque animal l'histoire de sa vie et de son soi» id., p. 34.

³⁸ Id., p. 21.

³⁹ Cfr. D'ALEMBERT – DIDEROT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers*, voce *Nature, Nature belle*, URL <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject?a.80:197:6:/var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/>.

réveillât leur esprit, & ranimât leur goût. Mais que pouvoit faire ce génie borné dans sa fécondité & dans ses vues, qu'il ne pouvoit porter plus loin que la *nature*, & ayant d'un autre côté à travailler pour des hommes, dont les facultés étoient resserrées dans les mêmes bornes? Tous ses efforts dûrent nécessairement se réduire à faire un choix des plus belles parties de la *nature*, pour en former un tout exquis, qui fût plus parfait que la *nature* elle - même, sans cependant cesser d'être naturel. Voilà le principe sur lequel a dû nécessairement se dresser le plan des arts, & que les grands artistes ont suivi dans tous les siècles. Choisisant les objets & les traits, ils nous les ont présentés avec toute la perfection dont ils sont susceptibles. Ils n'ont point imité la *nature* telle qu'elle est en elle - même; mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit»⁴⁰.

Le arti vengono utilizzate dall'uomo per rendere più piacevole e interessante una natura semplice, ripetitiva, grazie alla varietà apportata dal genio artistico. Tale genio dovrà scegliere di questa natura semplice, le parti più belle, così da farne un "tutto squisito" che possa non solo eguagliare, ma possibilmente superare, per bellezza, la natura stessa. Si basa su questo il vero principio d'imitazione seguito per molti secoli: cercare d'imitare la natura non tanto per ciò che è, ma per come potrebbe essere concepita dallo spirito.

«Mais il faut remarquer ici que comme les arts doivent choisir les desseins de la nature, & les perfectionner, ils doivent choisir aussi à perfectionner les expressions qu'ils empruntent de la nature. Ils ne doivent point employer toutes sortes de couleurs, ni toutes sortes de sons: il faut en faire un juste choix, & un mélange exquis; il faut les allier, les proportionner, les nuancer, les mettre en harmonie. Les couleurs & les sons ont entr'eux des sympathies & des répugnances. La nature a droit de les unir, suivant ses volontés; mais l'art doit le faire selon les regles. Il faut non - seulement qu'il ne blesse point le goût, mais qu'il le flatte, & le flatte autant qu'il peut être flatté. De cette maniere on peut définir la peinture, la sculpture, la danse une imitation de la belle nature, exprimée par les couleurs, par le relief, par les attitudes; & la musique & la poésie, l'imitation de la belle nature, exprimée par les sons ou par le discours mesuré»⁴¹.

La giusta scelta, la squisita miscela regolata dalla buona armonia delle simpatie che si creano tra suoni o colori è lo scopo che deve prefiggersi di raggiungere l'arte; solo così si avrà la perfetta imitazione della bella natura. E l'artista è il mediatore tra arte e natura, colui che, tramite il gusto, riconosce le simpatie degli elementi e le ricostruisce con la sua abilità:

«Après l'avoir bien contemplée, il se considéra lui - même. Il reconnut qu'il avoit un goût né pour les rapports qu'il avoit observés; qu'il en étoit touché agréablement. Il comprit que l'ordre, la variété, la proportion tracée avec tant d'éclat dans les ouvrages de la nature, ne devoient pas seulement nous élever à la connoissance d'une intelligence

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

suprême, mais qu'elles pouvoient encore être regardées comme des leçons de conduite, & tournées au profit de la société humaine»⁴².

L'ordine, la varietà e la proporzione che gli si manifestano, divengono per lui “lezioni di condotta”, gli insegnano come procedere per ricreare, con la sua tecnica ispirata dal genio, la bella natura.

Diderot, dal suo canto, ritiene che l'arte debba configurarsi come un'*imitatio naturae*, ma, in polemica con Batteux (e quindi con Jaucourt) rigetta il concetto di bella natura come “sintesi delle eccellenze”, alla maniera del mito di Zeusi. Come abbiamo già notato analizzando, nei paragrafi precedenti, alcuni frammenti degli scritti più salienti del nostro filosofo a proposito della natura, il bello consiste nell'ordine naturale e il brutto in ciò che se ne discosta, e non c'è alcun bisogno di selezionare, all'interno della natura stessa, quelle presunte “parti migliori” cui richiamarsi per la definizione del bello ideale. Difatti, «Non è sulla mera cosa imitata o sulla cosa-prodotto imitante ma sul processo che si appunta l'attenzione di Diderot. [...] Imitare la natura significa dunque rendere l'attività artistica, il *poiein*, il più possibile analogo al fare della natura e scoprire il darsi momentaneo di una bellezza transeunte che solo idealmente l'uomo può di volta in volta trattenere ed elaborare fino al raggiungimento di un modello»⁴³.

L'universo diderotiano, frutto di complesse connessioni, si comunica al “pittore-manovale” che, come l'empirista dell'*Interpretazione della natura*, sappia cogliere l'ordine intrinseco. Il carattere neo-spinozista di questa natura animata vitalisticamente dal movimento, fa sì che l'ordine colto dal pittore non sia stabile, ma piuttosto mutevole. Mutevolezza che l'artista dovrà esprimere nella sua tela⁴⁴. La natura dev'essere allora compresa nell'unità dei suoi rapporti, nei rimandi che s'instaurano tra gli elementi che la compongono e che, coi i fili di una fitta ragnatela, li connettono in un tutto. È così che l'arte si manifesta come il mezzo più adeguato, forse l'unico, in grado di restituire all'uomo la possibilità di quell'unione olistica con la natura: «è nella dimensione aperta dalla finzione che sarà possibile sentirsi di nuovo dentro la natura come entro la propria dimora, e che sarà nuovamente possibile fare esperienza della connaturalità»⁴⁵.

Tale natura cui l'uomo può accedere attraverso l'arte è, come abbiamo visto, composta da molecole dotate di sensibilità e legate da rapporti di simpatia e antipatia. Questi rapporti dovranno anch'essi essere resi sulla tela dal pittore: «Tra i colori vi è attrazione e repulsione, amicizia e inimicizia, così come tra le forze che compongono e scompongono gli insiemi molecolari e conseguentemente le forme corporee; allo stesso modo vi è attenzione al passaggio dalle tenebre alla luce, ai chiaroscuri, così come al passaggio da un semplice agglomerato di elementi o di parti alla sua unità organica»⁴⁶.

⁴² Ibid.

⁴³ R. MESSORI, *Arte e natura. Diderot e i paesaggisti, in Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, a cura di M. Mazzocut-Mis et alii, Le Monnier, Firenze 2012, p. 73.

⁴⁴ «E poiché la natura è un divenire incessante di forme in mutamento e di fenomeni cangianti, la tela, anche quella del pittore, si presenterà come un ordine momentaneo» id., p. 72.

⁴⁵ Id., p. 71.

⁴⁶ Id., p. 81. Sul concetto di simpatia e antipatia tra elementi della natura, su questo genere di rapporti inteso come la struttura fondamentale sottesa all'ordine dell'universo, è importante sottolineare che già il pensiero rinascimentale aveva avuto modo di elaborare questo genere d'immagini con le filosofie di Telesio e Campanella (cfr. G. ERNST, *Tommaso Campanella*, Laterza, Roma-Bari 2002); quest'apporto culturale aveva avuto un'influenza non trascurabile sul clima filosofico che si respirava negli anni in cui scrive Diderot: abbiamo già accennato sopra al principio di conservazione della massa elaborato da Lavoisier, secondo cui nulla nasce e muore ma semplicemente cambia forma. Ancora prima, però, nel medioevo e nella tarda antichità, →

Queste sottili corrispondenze che formano le leggi regolatrici dell'ordine naturale, saranno comprese dal pittore in maniera intuitiva, carpite nella natura circostante, nell'ordine fluido di senso secondo cui si dispongono i fenomeni, l'ordine mutevole che per l'artista dev'essere il primo e vero modello. Egli, col suo genio educato da una lunga e diretta osservazione dei fenomeni naturali, può cogliere immaginativamente l'immensità e la totalità di quest'ordine e comunicarne, visivamente, il suo senso al filosofo.

Per cogliere sinceramente l'ordine della natura, il pittore dovrà abbandonare l'atelier e confrontarsi direttamente con gli spazi naturali. L'osservazione de visu dei fenomeni è, infatti, indispensabile per carpirne la natura profonda. È attraverso di essa che l'occhio si educa a percepire i rapporti sottili, i legami necessari tra le cose che reggono e muovono l'universo. Il pittore-spettatore, mediatore tra uomo e natura, dovrà, seppur da un punto di vista necessariamente interno, esperire il movimento della natura, osservandola particolarmente nei suoi momenti di cambiamento, a cominciare da tramonti e aurore, senza dimenticare espressioni tipiche di quella mutevolezza cangiante propria del paesaggio naturale quali sono le tempeste.

Un'opera siffatta permette quindi di percepire, di cogliere attraverso un fine intuito, l'essere *in fieri* della natura, in suo incessante cambiar forma. E per averne una comprensione vera, piena, la natura va "abitata", vissuta interiormente, nel profondo; di ciò troviamo un esempio chiarissimo nella *Promenade Vernet*, in cui Diderot finge una vera e propria "passeggiata" campestre, inerpicandosi su sentieri scoscesi o attraversando dolci radure, all'interno dei quadri del grande paesaggista. Ancora una volta la dimensione della finzione, dell'inganno ben riuscito che mette in posa la natura stessa e la rivela ai nostri occhi, è il carattere saliente dei dipinti di pochi eccellenti pittori, quali il già citato Vernet e Chardin:

«Ci sono, al Salon, parecchi piccoli quadri di Chardin; rappresentano quasi tutti i frutti con gli accessori per un pranzo. È la natura stessa; gli oggetti sono fuori della tela e sono di una varietà che inganna gli occhi. [...] Il vaso di porcellana è di porcellana; le olive sono realmente separate dall'occhio per mezzo dell'acqua nella quale affogano; bisogna solo prendere quei biscotti e mangiarli, quell'arancia amara, aprirla e spremerla, quel bicchiere di vino, berlo, quella frutta, sbucciarla e mettere il coltello nel pâté. È costui che comprende l'armonia dei colori e dei riflessi. Oh Chardin! Non è il bianco, il rosso, il nero che tu macini sulla tua spatola: è la sostanza stessa degli oggetti, è l'aria e la luce che tu afferri sulla punta del tuo pennello e che tu fissi sulla tela»⁴⁷.

Quella che rappresenta Chardin è dunque la "natura stessa", oggetti tanto veri che sembrano uscire dalla tela, colori così reali che sembrano la materia stessa di cui sono fatti gli oggetti. "È costui che comprende l'armonia dei colori e dei riflessi", è costui che comprende l'essenza ultima della natura e la rende sulla tela, fruibile per lo spettatore.

l'immagine dei rapporti simpatici come base del legame tra gli elementi dell'universo si può far risalire alle cosmologie alchemiche, le cui radici affondano nel naturalismo dei primi filosofi greci, particolarmente la scuola milesia ed efesina (cfr. J. LINDSAY, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, Edizioni mediterranee, Roma 1984 e M. PEREIRA, *L'arcana sapienza*, Carocci, Roma 2001).

⁴⁷ DIDEROT, Salon 1763, in *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, a cura di M. Mazzocut-Mis et alii, cit., pp. 137-138.

Allo stesso modo Vernet rende veri e vicini, tangibili i suoi paesaggi; li fa tanto reali che l'uomo può abitarli per comprenderli, così, nella loro natura più intima, nella loro verità. Ma vediamolo ora nel dettaglio.

2.1 L'esempio pittorico della *Promenade Vernet*

La *Promenade Vernet* corrisponde alla sezione dedicata da Diderot ai quadri di quel pittore, all'interno del Salon del 1767. Attraverso una finzione narrativa, il nostro *promeneur* ripercorre quei quadri come fossero paesaggi reali. L'artificio retorico serve a sottolineare la finzione pittorica, la perfetta imitazione della natura da parte dell'artista.

In questo viaggio immaginario, Diderot è accompagnato da un abate e dai due ragazzi di cui egli è l'istitutore. Questi, cicerone locale, si offre di rivelare al *salonnier* i segreti dei luoghi che si accingono ad esplorare, scegliendo accuratamente anche il momento del giorno che li valorizza meglio. Così, con un Diderot armato di taccuino e bastone, la passeggiata ha inizio:

«Alla mia destra, in lontananza, una montagna elevava la sua sommità verso la nuvola. In quel momento, il caso aveva fermato qui un viaggiatore, ritto in piedi e tranquillo. La parte bassa di questa montagna ci veniva nascosta dalla massa interposta di una roccia. I piedi di questa roccia si estendevano, abbassandosi e rialzandosi, e separavano in due la profondità della scena. All'estrema destra, su una sporgenza di questa roccia, osservai due figure che, per il loro effetto, l'arte non avrebbe saputo collocare meglio; erano due pescatori; uno seduto, con le gambe a penzolini verso la parte bassa della roccia, teneva la sua lenza che aveva gettato nelle acque che bagnavano questo posto; l'altro, le spalle cariche della sua rete, e curvo verso il primo, si intratteneva con lui. Su una specie di carreggiata sassosa che il piede della roccia formava prolungandosi, in un luogo dove questa carreggiata si inclinava verso il fondo, un carro coperto e guidato da un contadino scendeva verso un villaggio situato al di sotto di questa carreggiata; ancora un accadimento che l'arte avrebbe suggerito. I miei sguardi rasentavano la cresta di questa lingua di roccia, incontravano la sommità delle case del villaggio, e andavano a sprofondarsi e a perdersi in una campagna che confinava col cielo»⁴⁸.

Una descrizione superba che immerge il lettore all'interno del quadro: sembra quasi di toccarla quella roccia; la sovrastano «due figure che, per il loro effetto, l'arte non avrebbe saputo collocare meglio». Tale è l'abilità di Vernet, la naturalezza del suo tratto e delle immagini che presenta all'occhio, che paiono già natura tanto perfetta che l'arte stessa non può far meglio. Gli sguardi meravigliati di Diderot, assorbiti da quella perfezione, «andavano a sprofondarsi e perdersi in una campagna che confinava col cielo»; e ci avvolge il ricordo di quella natura organica, finemente interconnessa, che il nostro aveva già trattato nell'*Interpretazione*⁴⁹.

⁴⁸ DIDEROT, *Salon 1767*, in *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, a cura di M. Mazzocut-Mis et alii, cit., pp. 236-237.

⁴⁹ Cfr. *supra*.

Un luogo tanto superbo che l'abate (che nella finzione letteraria rappresenta il metafisico) ritiene ineguagliabile dalla mano di qualsiasi artista: «Voi avete un bel da dire Vernet, Vernet, non lascerò di certo la natura per correr dietro alla sua immagine; per quanto sublime sia l'uomo, non è Dio»⁵⁰. La natura è opera divina e pertanto perfetta; l'artista, nella sua ottica, non può che restituirne una pallida copia, un'immagine appannata. Risponde, allora, Diderot che «se voi aveste frequentato un po' di più l'artista, vi avrebbe forse insegnato a vedere nella natura ciò che voi non vi vedete. Quante cose vi trovereste a recuperare! Quante cose l'arte potrebbe sopprimere, che rovinano l'insieme e noccono all'effetto, quante ne accosterebbe che potrebbero raddoppiare il nostro incanto!»⁵¹. Se ci si approssima all'artista – questo è il senso della risposta diderotiana – si può cogliere l'essenza vera della natura che ci circonda; l'artista è, dunque, maestro e guida per il fruitore dell'arte: egli ci fa notare tutti i dettagli che il nostro occhio barbaro, ancora estraneo al gusto pittorico, non può cogliere. Al tempo stesso, tramite la sua perizia, è in grado di “mettere ordine” nel paesaggio, togliendo ciò che v'è di troppo, come in un'opera di potatura, valorizzando così l'intrinseca bellezza dei complessi rapporti naturali.

La passeggiata prosegue e Diderot ha modo di sottolineare all'abate quanto la bellezza dell'opera d'arte possa, nella sua unicità, superare quella della natura, in quanto quest'ultima è deterministicamente ordinata secondo leggi che ne rendono, ad intervalli di tempo più o meno lunghi, ripetitivi i frutti: «Abate, continuiamo con l'applicazione. Questo mondo non è che un ammasso di molecole truccate in un'infinità di maniere diverse. Vi è una legge di necessità che si realizza senza disegno, senza sforzo, senza intelligenza, senza progresso, senza resistenza in tutte le opere della Natura. Se si inventasse una macchina che producesse dei quadri come quelli di Raffaello, questi quadri continuerebbero ad essere belli?»⁵². La risposta è no, perché, sebbene lo stesso Raffaello sia una “macchina”, non si tratta di una macchina comunemente diffusa. Inoltre egli è dotato di «una volontà, un'intelligenza, un disegno, una libertà»⁵³. L'artista, a differenza della natura, dimostra volontà e libertà ma, soprattutto, è unico. E unica è pure la sua opera. È questo che distingue l'arte pittorica dalla natura e le permette, talvolta, di superarne la bellezza⁵⁴. In natura, d'altra parte, il caos non esiste, e perfino il turbine di polvere in cui s'imbattono i nostri due viandanti è rigidamente ordinato secondo le leggi naturali: «Se tutte le forze che animavano ciascuna delle molecole che formavano ciò che ci ha avvolto fossero date, un geometra vi dimostrerebbe che quella che si è infilata tra il vostro occhio e la palpebra è precisamente al suo posto»⁵⁵. Proprio però, in virtù di quest'ordine che fa la natura meccanica e deterministicamente regolata, si formano quelle corrispondenze meravigliosamente complesse che la caratterizzano e la rendono, perciò, la prima e vera via d'istituzione per il pittore, la più giusta ispirazione. E Vernet ne è stato eccelso discepolo:

«Andavamo in silenzio, l'abate mi precedeva e io lo seguivo, aspettandomi ad ogni passo qualche nuovo colpo di scena. Non mi sbagliavo;

⁵⁰ DIDEROT, *Salon 1767*, p. 238.

⁵¹ Ibid.

⁵² Id., p. 240.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ «Signor abate», gli risposi, «avete visto l'*Antinoo*, la *Venere de' Medici*, la *Venere Callipigia*, e qualche altra antichità?» [...] «Avete mai incontrato in natura delle figure così belle, così perfette come quelle?» id., p. 239.

⁵⁵ Id., p. 245.

ma come restituirvi l'effetto di magia, questo cielo tempestoso e oscuro, queste nuvole spesse e nere, tutta la profondità, tutto il terrore che conferivano alla scena, la tinta che gettavano sulle acque, l'immensità della loro estensione; la distanza infinita dell'astro mezzo velato i cui raggi tremolavano sulla loro superficie, la verità di questa notte, la varietà degli oggetti e delle scene che vi si distinguevano, il rumore e il silenzio, il movimento e il riposo, lo spirito degli accadimenti, la grazia, l'eleganza, l'azione delle figure; il vigore del colore, la purezza del disegno, ma soprattutto l'armonia e il sortilegio dell'insieme? Nulla di trascurato, nulla di confuso, è la legge della natura, ricca senza essere profusa, che produce i più grandi fenomeni con la minima quantità di dispendio. Vi sono delle nuvole, ma un cielo che diventa tempestoso o che sta finendo di esserlo, non ne raduna di più; esse si estendono o si raccolgono o si muovono, ma è il vero movimento, l'ondulazione reale che hanno nell'atmosfera; si oscurano, ma la misura di quest'oscurità è giusta. È così che abbiamo visto cento volte l'astro della notte fenderne lo spessore; è così che abbiamo visto la sua luce indebolita tremolare e vacillare sulle acque. Ma non è un porto di mare che l'artista ha voluto dipingere. [...] Non è della natura ma dell'arte, non è di Dio ma di Vernet che vi parlerò»⁵⁶.

Sì svela qui l'artificio retorico: la natura, i luoghi attraversati e raccontati da un Diderot colmo d'ammirazione, altro non sono che gli stessi dipinti di Vernet esposti al Salon. La "magia" della sua arte ha creato l'incanto, la verità dei suoi paesaggi. Tutto, nella sua opera, rispecchia quella sottile tela di ragnò che abbraccia e connette, con l'ordine delle sue regole, l'universo intero. La *verità* degli oggetti nella loro varietà, il *vero* movimento delle nuvole in cielo, la loro *reale* ondulazione, la giusta misura dell'oscurità. Sarebbe sufficiente soffermarsi solo sulla densità di questi termini tra le righe di quest'ultimo brano della *Promenade* per apprezzare lo stretto legame, già più volte ricordato, tra bellezza e verità: una verità che è normata dalla natura, una bellezza che è esaltata dal pittore.

⁵⁶ Id., pp. 253-254.