

Metafore della natura e natura della metafora in Diderot

Rita Messori

L'aver strettamente collegato la necessità di una dimensione estetica della conoscenza, contribuendo in modo decisivo alla nascita dell'estetica in quanto disciplina filosofica, a una ricerca sulle modalità rappresentative, fundamentalmente immaginative, e alla messa allo scoperto della unità materiale e sensibile dell'essere umano e della natura tutta, fa di Diderot un filosofo da leggere e rileggere con attenzione; un filosofo attuale, se per attualità si intende la possibilità di un sistema di pensiero del passato di contribuire alla formazione di sistemi di pensiero del presente. Il legame dunque tra modelli conoscitivi, antropologici, e rappresentazionali istituito da Diderot è per noi di straordinario interesse.

Gli scritti di Diderot, anche quelli più filosofici, sono caratterizzati da uno stile poetico, da un uso frequente di figure retoriche, in particolare di metafore. Le immagini metaforiche, dalla «grande catena degli esseri», allo «sciame d'api» e al «clavicembalo sensibile», sono espressione di una filosofia sperimentale che procede per «presentimenti», per intuizioni e non per concetti. Il filosofo, a partire dall'esperienza dei fenomeni naturali, si forma una idea, anche se vaga, della natura in quanto unità dinamica di parti, in quanto ordine in fieri. Collocandosi all'incrocio tra filosofia, poetica e scienze della vita, la metafora suggerisce un'immagine del sistema organico della natura e del corpo umano, della continua e graduale metamorfosi di ogni essere naturale.

Il delinarsi di un nuovo statuto della metafora diviene un momento decisivo per la nascita stessa dell'estetica in un'età, quella dell'*Encyclopédie*, fortemente caratterizzata da un proficuo dialogo tra le discipline.

1. *Simultaneità e successione. Il paradigma retorico.*

Tra la *Lettera sui sordomuti* datata 1751 e l'*Interpretazione della natura* risalenti al 1753 vi è una evidente prossimità tematica. Tra la struttura del linguaggio e quella della natura, tra i fenomeni di esperienza e il tentativo umano di rappresentarli non vi è solo corrispondenza ma reciprocità. Se nella *Lettera sui sordomuti* è l'ordine della rappresentazione come espressione dell'esperienza sensibile dei fenomeni naturali a costituire il *focus* dell'argomentazione, nelle *Pensées* è l'ordine della natura come condizione di possibilità della conoscenza e della rappresentazione a fare problema.

La successione delle questioni interna alla *Lettre* è emblematica: ci si interroga sulla composizione poetica, sulla sua naturalità e piacevolezza, e ci si rende conto che una riflessione sul linguaggio, nella misura in cui pretende di dire la natura, richiede primariamente una riflessione sulla natura imitata, sul suo darsi qualitativo, e secondariamente uno statuto della rappresentazione, che ne mostri non solo il principio fondativo (l'imitazione) ma anche le procedure operative e formative comuni alle diverse forme¹.

Ciò è di decisiva importanza per la nascita dell'estetica: Diderot rimprovera a Batteux, destinatario della Lettera, non solo di non aver esplicitato il concetto di bella natura, ovvero di natura qualitativamente esperita, ma anche di non aver colto il nesso tra l'esperienza della natura e la sua rappresentazione, ovvero di non aver filosoficamente fondato il concetto di *mimesis*, fondamento dell'intero edificio teorico.

Se vuole essere veritativo il sistema della belle arti deve restituire la *poiesis* che anima la natura stessa. Le arti, ognuna a modo proprio, secondo delle specificità particolari, restituiscono la *poiesis* della natura mediante uno sforzo imitativo ed esprimono, esplicitano e realizzano la formatività della natura stessa. Non solo la poesia è più prossima all'ordine della natura di quanto non sia la filosofia, ne mostra più evidentemente il *continuum* formativo, ma le è anche necessaria, nella misura in cui l'arte porta a compimento il processo ordinativo e formatore della natura tessa.

Se dunque la *Lettera sui sordomuti* si concentra sulle modalità imitativo-espressive del linguaggio, aprendo alla messa in questione del concetto di natura, l'*Interpretazione della natura* si concentrano sulla natura e sulle possibilità di una sua conoscenza, aprendo a un linguaggio filosofico non prettamente concettuale ma che fa un largo uso di figure retoriche, e in particolare di immagini metaforiche.

¹ Sulla rappresentazione in Diderot cfr. Franzini (2002) e Franzini (2013).

Non è possibile cogliere la materia in sé ma solo mediatamente attraverso un discorso filosofico animato» che sappia sapientemente utilizzare uno stile immaginifico ed energico.

Il paradigma retorico della simultaneità risponde all'urgenza di rintracciare un ordine del discorso altamente espressivo dell'esperienza noi diremmo sinestesica della natura, le cui diverse qualità sensibili si danno e vengono colte non in successione ma nello stesso istante, simultaneamente.

Gli oggetti sensibili hanno per primi colpito i sensi, e quelli che riunivano più qualità sensibili insieme sono stati i primi ad avere un nome; sono i vari oggetti che compongono questo universo. In seguito abbiamo distinto le une dalle altre qualità sensibili attribuendo loro dei nomi: questi sono la maggior parte degli aggettivi. Infine, fatta astrazione di queste qualità sensibili, si è trovato o creduto di trovare qualcosa di comune fra questi individui come l'impenetrabilità, l'estensione, il colore, la figura, ecc., e si sono formati i nomi metafisici e generali e quasi tutti i sostantivi. Poco a poco si è presa l'abitudine di credere che questi nomi rappresentassero esseri reali e si sono considerate le qualità come semplici accidenti; e si è supposto che l'aggettivo fosse realmente subordinato al sostantivo, sebbene il sostantivo, propriamente, sia nulla e *l'aggettivo sia invece tutto* (Diderot [1751]: 59).

La ricerca di un ordine naturale del linguaggio che restituisca l'ordinarsi dei fenomeni così come si danno a un soggetto estetico, si intreccia con quella delle origini naturali del linguaggio. Il linguaggio primitivo che bene esprime la relazione di continuità tra soggetto e mondo e quella tra corporeità e pensiero è il linguaggio d'azione, una combinazione di gesti e suoni di cui Condillac aveva parlato nel suo *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*.

Ma ciò che interessa a Diderot non è tanto l'evoluzione del linguaggio umano, il passaggio da una forma espressiva all'altra, dalla gestualità, al discorso oratorio, alla pittura, dalle origini fino all'età moderna, quanto il mantenersi, pur in un succedersi di diverse età evolutive, del rapporto del linguaggio con l'esperienza corporeo-sensibile dell'immediato offrirsi della natura. Non si tratta dunque di individuare l'origine del linguaggio verbale, che è il mezzo espressivo proprio del filosofo, ma di indicare l'originarietà della dimensione gestuale, sensibile-corporea di ogni forma linguistica.

Questo unico principio, a cui vengono ricondotte tutte le forme espressive, permette a Diderot di intravedere l'essenziale continuità tra le diverse arti, i loro rapporti di sconfinamento, di scambio, di mutuo aiuto, nel rispetto delle diversità dei mezzi e dei modi. Come la natura, anche l'arte, intesa come modalità del linguaggio, non fa salti. Teatro, poesia, pittura, musica, ogni arte esprime in modo variato l'unità della natura e l'unità dell'esperienza.

Il geroglifico risponde a tale esigenza di unità, che attraversa tutta l'opera diderotiana, e che va a caratterizzare la sua estetica. Impossibile distinguere nel geroglifico il significante dal significato, la componente naturale da quella convenzionale, l'attività sensibile-corporea da quella cogitativa.

Se avevo dunque ragione sostenendo che, all'origine del linguaggio, gli uomini hanno cominciato a dare un nome ai principali oggetti dei sensi, ai frutti, all'acqua, agli alberi, agli animali, ai serpenti, ecc., alle passioni, ai luoghi, alle persone, ecc., alle qualità, alle quantità, ai tempi ecc., posso anche aggiungere che i segni dei tempi o delle parti della durata sono stati gli ultimi a essere inventati (ibidem: 71).

I geroglifici esprimono «dei punti di vista dello spirito», delle «prospettive», inseparabili da un continuum spazio-temporale in cui sono iscritti. Da qui l'importanza che assume il presente, l'istante, non come un punto temporale, ma come il modo di vivere il farsi di volta in volta presente della natura. Presente la cui ricchissima varietà si dà simultaneamente.

Ma dire la presenza simultanea delle qualità esperite, «renderne conto», significa lavorare nella dimensione della successione. Anche il pittore, che pure sembra poter mostrare la cosa stessa senza ricorrere a geroglifici, necessita di una tecnica, di un fare, di strategie operative che si dispiegano nel tempo e che fanno vedere via via ciò che il suo occhio può cogliere in un sol colpo. Diderot tornerà anni più tardi sulla duplicità di simultaneità e successione nei *Salon*, quando rifletterà sullo schizzo. Prodotto del genio, dotato di una fervida immaginazione, lo schizzo è la prima realizzazione dell'idea di un soggetto pittorico, a cui seguirà il lavoro esecutivo, lento e «*penible*».

La metafora è in effetti una sorta di schizzo, di unione di *idéal*, di scelta dell'azione da rappresentare, e di *faire*, di *technique*, di utilizzo adeguato dei mezzi espressivi. L'immagine dell'azione, della scena naturale in quanto disposizione dinamica, prende corpo pennellata dopo pennellata, provocando così l'illusione della presenza.

La nostra anima è un quadro in movimento che dipingiamo in continuazione: impieghiamo molto tempo a renderlo fedelmente ma esso esiste per intero e tutto in una volta: lo spirito non procede a passi contati come l'espressione. Il pennello esegue in molto tempo ciò che l'occhio del pittore abbraccia in un colpo solo. La formazione delle lingue esige la scomposizione; ma *vedere* un oggetto, *giudicarlo* bello, provare una *sensazione* piacevole, *desiderarne* il possesso, tutto ciò è lo stato dell'anima in un solo istante (ivi: 79).

La familiarità di poesia e pittura è qui ribadita anche se all'interno di un contesto di pensiero molto più complesso, tendente da un lato a sottolineare dell'antico adagio *ut pictura poesis* la valenza filosofica, cioè la possibilità di dire la natura esperita, dall'altro

lato a marcare le differenze tra le forme artistiche. Che la metafora sia un geroglifico emerge chiaramente dal commento al passo di Virgilio dove viene descritta in modo vivido, enargico ed energico la morte di Eurialo.

«L'immagine di un getto di sangue», «quella della testa di un moribondo che ricade sulla spalla», «il rumore di una falce che miete», «la delicatezza del gambo del papavero» che languisce a terra, il chinarsi pesante dei calici dei papaveri pieni di pioggia, sono per Diderot delle «bellezze geroglifiche» (ivi: 86-87). Il rapporto analogico intravisto tra il capo cadente di Eurialo e i fiori recisi o il gravare dei calici pieni d'acqua, è un legame non tra due cose, in questo caso tre, ma tra i modi di darsi di esse. Come se il cadere della testa di un uomo ferito a morte potesse essere meglio dipinto attraverso il movimento di caduta di un fiore, di un certo presentarsi qualitativo e fenomenico della natura di cui viene presentata l'unità simultanea e dinamica.

La simultaneità non è sintesi di particolari esperiti via via, ma il loro istantaneo concatenarsi in una sola azione. L'immagine della caduta non è solo visiva; la rilettura materialistica dell'empirismo di Locke fa dell'immagine metaforica una rappresentazione «icastica» nella misura in cui le qualità visive sono mostrate nella loro spontanea e originaria connessione a quelle uditive e tattili.

Per un soggetto estetico in cui corpo e pensiero sono intimamente legati, la rappresentazione mentale non può certo ridursi a una immagine esclusivamente visiva. I sensi sono strettamente connessi e molto difficile è immaginare dei soggetti senzienti in cui a funzionare è un solo organo di senso. Come dice nella *Lettera sui sordomuti*, e come ribadirà negli *Éléments de physiologie*, l'uomo non può essere tutt'orecchi, tutt'occhi, come non può essere ridotto alla sola bocca, come succede al sempre affamato nipote di Rameau.

Ma la metafora ha dunque una forte valenza conoscitiva di tipo estetico. Non solo: essa viene indicata anche come strumento di una «ontologia indiretta», nella misura in cui a emergere è l'atto poetico e formativo della natura naturante. Atto che non possiamo coglier in sé e che è all'origine sia del concatenarsi di sensi e di facoltà in ogni stato della nostra «anima materiale», sia del concatenarsi delle diverse parti di un fenomeno naturale. La vividezza della metafora, la sua plurisensoriale «icasticità», consiste nel metter sotto gli occhi l'energia della natura, il suo atto ordinatore e configurante. L'illusione della presenza è l'unico modo, indiretto, di accedere alla verità.

2. Metafora e presentimento

Il pensiero di Diderot procede di frequente per paradossi, e le *Pensées* dell'*Interpretazione della natura* non fanno eccezione. Non è possibile rispondere alla domanda cos'è la natura senza presupporre un certo modo di cogliere il suo essere. Come del resto non è possibile rispondere alla domanda come è possibile conoscere senza avere un'idea, anche se vaga, della natura stessa. Per questo lo scritto sulla natura e sulla sua legalità, è in realtà anche uno scritto sulla natura della filosofia, e in generale di ogni forma di sapere; sulla natura di ogni sforzo umano di mettere allo scoperto lo strutturarsi della natura in cui viviamo e che noi siamo.

«Senza l'idea del tutto non ci sarebbe più filosofia» (Diderot [1753]: 157), leggiamo all'inizio nell'*Interpretazione della natura* «se i fenomeni non sono concatenati l'uno all'altro non c'è filosofia», suona la *Pensée* n. 58 con cui si conclude lo scritto (ivi: 194). La condizione che vi sia filosofia è dunque il concatenarsi dei fenomeni, l'ordinarsi della realtà naturale nel suo fenomenico manifestarsi a un soggetto pensante, anch'egli essere di natura, che di tale manifestarsi, qualitativo e particolare, fa esperienza sensibile. Si può dunque filosofare, cioè ricercare la verità, solo se, a partire da una esperienza percettiva e affettiva, in una parola aistetica, riusciamo a farci «un'idea» della natura, cioè riusciamo a rappresentarci il legame che tiene insieme i particolari esperiti; solo se riusciamo a intuire, a cogliere pre-riflessivamente l'atto stesso che lega i particolari, il loro unirsi, il loro formare non una collezione di parti discrete ma una unità di parti continue.

L'immagine metaforica della catena, una ricorrenza ossessiva che attraversa buona parte dell'opera diderotiana, è quella «supposizione» da cui prende le mosse il pensiero, quell'«idea» che mette in movimento il linguaggio filosofico. Se è vero che il tono della filosofia «ha bisogno di ragioni e non di paragoni» (Diderot [1751]: 78)² e che il filosofo deve a un certo punto rinunciare al linguaggio figurato per una argomentazione più serrata, è nondimeno vero che la filosofia non può coincidere con un'astratta metafisica, con un metodo geometrico, con un'architettura tanto più paga dei propri progetti quanto più a rischio di rovinosi crolli. Come del resto aveva già affermato Baumgarten nelle sue *Meditationes*, la metafora è, insieme all'esempio, altamente estetica

² A proposito della questione delle inversioni affrontata nella *Lettera sui sordomuti*, cfr. Bollino (1976) e Modica (1997).

(Baumgarten: [1735]). Essa riconduce il discorso filosofico al piano esperienziale della conoscenza.

La metafora è un antidoto contro le astrattezze, ed è un viatico per chi voglia mettersi in cammino verso l'universale senza separarsi dal particolare di esperienza. Nelle *Pensées* così come in altri scritti, Diderot introduce immagini metaforiche, si lascia guidare da esse, poi le abbandona per introdurne di nuove. Mettendo in evidenza i legami tra i fenomeni, la metafora ci fa cogliere mediatamente l'immediato unirsi dei particolari in unità estetiche nella e attraverso la varietà. Pensiamo all'immagine della catena, pensiamo a quella del grappolo o sciame d'api su cui Diderot ritornerà nel *Sogno di D'Alembert* e negli *Éléments de Physiologie*. Nella catena gli anelli si legano «simultaneamente» gli uni agli altri, così come le zampette delle api nello sciame.

L'esercizio intellettuale del pensiero, che procede per giudizi, analizza, distingue, coglie le differenze più impercettibili. È invece l'immaginazione a restituire delle unità, degli ordini momentanei di senso. Se vuole unire la filosofia razionale a quella sperimentale, se vuole far andare a braccetto il manovale con l'architetto, Diderot dovrà allora coniugare l'osservazione con l'interpretazione, la descrizione con la ricerca dei principi. In una parola dovrà farci cogliere l'universale *in re*, la tensione ideale che l'esperienza del contingente rivela. E tale universale inscritto nelle cose è l'atto, il *logos* ordinatore che anima la natura.

Gli uomini difficilmente comprendono quanto siano severe le leggi della ricerca della verità e quanto sia limitato il numero dei nostri mezzi. Tutto si riduce a tornare dai sensi alla riflessione e dalla riflessione ai sensi: rientrare in se stessi e uscirne senza sosta. Si è esplorato invano un grande territorio se non si rientra nell'alveare carichi di cera. Si sarà ammassata cera inutile se non si è capaci di formarne favi (Diderot [1753]: 156).

La metafora, con le sue immagini non definite, vaghe, ha dunque il compito di gettare un ponte tra pre-riflessivo e riflessivo, facendosi espressione di una forma conoscitiva di tipo estetico che Diderot chiama «presentimento».

La grande abitudine a compiere esperienze fornisce anche ai manovali addetti alle operazioni più grossolane un presentimento che ha il carattere dell'ispirazione. Dipende solo da loro sbagliarsi e chiamarlo, come Socrate, un demone familiare. Socrate aveva una così prodigiosa abitudine a considerare gli uomini e a valutare le circostanze che, nelle occasioni più delicate, si verificava segretamente in lui una combinazione immediata e esatta, seguita da un pronostico che sempre si avverava. Giudicava gli uomini come le persone di gusto giudicano le opere di ingegno: attraverso il sentimento. È la stessa cosa, in fisica sperimentale, per quanto riguarda l'istinto dei nostri grandi manovali. Essi hanno visto così di frequente e così da vicino la natura nelle sue operazioni che indovinano con sufficiente

precisione il corso che potrà seguire nel caso in cui venga loro voglia di provocarla con i tentativi più bizzarri. Dunque il servizio più importante che debbono rendere a coloro che iniziano alla filosofia sperimentale è proprio, più che istruirli sul procedimento e sul risultato, trasmettere loro questo spirito di divinazione attraverso il quale si *subodorano*, per così dire, procedimenti sconosciuti, nuove esperienze, risultati ignorati (ivi: 164).

A differenza degli architetti e dei geometri, che costruiscono con materiale già dato secondo un sistema regolistico a priori, collocandosi così su un piano differente rispetto a quello empirico, i filosofi sperimentali, i *manouvriers*, raccolgono i fatti, i mattoni dell'edificio del sapere. Ma i manovali, sulla base delle reiterate esperienze, riescono a sollevarsi dai singoli fatti e a «subodorare», intravederne la trama di senso che li tiene legati.

Raccogliere e collegare i fatti sono due occupazioni molto faticose; anche i filosofi se le sono divise fra loro. Alcuni passano la vita a raccogliere materiali come materiali utili e laboriosi; altri, orgogliosi architetti, si affrettano a utilizzarli. Ma, sino a oggi, il tempo ha abbattuto quasi tutti gli edifici della filosofia razionale. [...] *Fortunato il filosofo sistematico al quale la natura avrà dato, come un tempo a Epicuro, a Lucrezio, ad Aristotele, a Platone, una forte immaginazione, una grande eloquenza, l'arte di presentare le proprie idee con immagini sorprendenti e sublimi!* (ivi: 160; sottolineatura nostra)

È il «demone familiare», lo «spirito di divinazione» all'origine della produzione di metafore. La metafora diviene una «stravaganza», una «congettura» ardita, una «supposizione» formulata in modo figurato, un'ipotesi interpretativa fondata sulla percezione di analogie che possono di primo acchito sembrare inconsuete, in termini aristotelici, «esotiche». Ancor meglio, l'immagine metaforica è l'espressione «di una disposizione a supporre o a cogliere opposizioni e analogie, che la propria origine in una conoscenza pratica delle qualità fisiche degli esseri considerati singolarmente o dei loro effetti reciproci, quando li si consideri in combinazione» (ivi: 158).

Inserita all'interno del discorso filosofico, la metafora non è solo prodotto dell'immaginazione, ma anche e forse soprattutto, tecnica di sollecitazione dell'attività immaginativa del lettore. Le immagini linguistiche sono «sorprendenti e sublimi»; come il gesto del sublime di situazione non può essere tradotto in parole, allo stesso modo il linguaggio figurato non può essere sostituito dall'argomentazione discorsiva, pena la perdita della sua sublimità, ovvero del suo potenziale espressivo.

Sbaglieremmo però a pensare all'espressività del linguaggio metaforico come una sorta di esplicitazione di una affezione, di una emozione, anche se vissuta più come una modalità corporea del sentire come una vibrazione interiore. La metafora esprime dei rapporti percepiti, delle leggi di «combinazioni» facendone cogliere il loro possibile

sviluppo. Molti anni prima di scrivere gli *Éléments de physiologie* una delle maggiori funzioni dell'immaginazione, anche se non l'unica, è quella di cogliere e di proiettare, di anticipare un certo modo di darsi del *logos* ordinativo. Si tratta dunque di esplicitare un *ordo* già inscritto nelle cose.

La «metafisica delle cose», di chiara ascendenza baconiana, di cui Diderot parla nella voce *Encyclopédie* è l'unione auspicata di metafisica razionale e di metafisica sperimentale. Una estetica *in nuce*, in cui a essere ribadita è l'insuperabilità sia dell'orizzonte esperienziale e dall'altro lato quello rappresentazionale; ciò che nell'esperienza viene colto può essere solo indirettamente mostrato. Il ricorso a tecniche retoriche, e alla metafora in particolare, non è accessorio ma necessario, richiesto dal sistema diderotiano stesso. Un linguaggio preconettuale espressione di un *logos* estetico.

Torniamo all'immagine metaforica del grappolo d'api, così come viene esposta nell'*Interpretazione della natura*. In che modo si giunge all'unità del grappolo a partire dalla pluralità e dalla diversità delle api? La spiegazione del «dottore di Erlangen», che conferisce desiderio, avversione, memoria e intelligenza a ogni singolo elemento, a ogni più piccola parte di ogni forma vivente, non convince Diderot. Il passaggio è decisivo per comprendere il tipo di materialismo che sta delineando qui il filosofo.

Secondo il «dottor Baumann» la materia vivente è pensante, dotata non soltanto di sensibilità ma anche di facoltà considerate tradizionalmente più lontane dalla materia come la memoria e l'intelligenza. In definitiva, a parere di Diderot, a permanere, anche nel monismo materialista di Maupertuis, è l'anima sensitiva in quanto principio vitale. Le singole api concorrerebbero alla formazione di un «sistema di percezioni», di un'unità dotata di una sola coscienza e di una sola memoria (ivi: 185-188).

Estendendo l'immagine spinoziana e leibniziana dell'animale di animali alla natura tutta, il rischio è l'ammissione di un'*anima mundi*, di una coscienza universale che agirebbe dall'interno la materia. Il problema è qui posto in termini prettamente ontologici e non gnoseologici: quando, successivamente, Diderot parlerà della memoria, dell'immaginazione e dell'intelletto in quanto facoltà, non esiterà a considerarle «organiche».

La soluzione ben più radicale, e più interessante da un punto di vista estetico, è quella di trasferire il principio ordinatore e vitale dalla dimensione coscienziale a quella precoscienziale. Occorre limitarsi a supporre nelle molecole «una sorda sensibilità», una «automatica inquietudine» che le porta a cercare in continuazione la posizione più

adatta, «come accade agli animali di agitarsi nel sonno, quando è sospeso l'uso di quasi tutte le loro facoltà» (ivi: 187). L'animale è in generale

Un sistema di diverse molecole organiche che, per l'impulso di una sensazione simile a un tratto ottuso e sordo dato loro da colui che ha creato la materia in generale, si sono combinate sino a quando ciascuna ha trovato il posto più conveniente alla sua figura e alla sua quiete (ivi: 187-188).

Ora, per «stato di quiete», dobbiamo intendere qui un equilibrio precario, fragile, un ordine momentaneo destinato a modificarsi, a trasformarsi in un altro ordine momentaneo. La «giusta» disposizione viene raggiunta a prezzo di un lento, continuo e graduale processo di «aggiustamento».

Pensiamo alla metafora del gioco dei dadi. La natura, senza alcuna volontà e senza alcun fine, procede per continui lanci di dadi; è vero che vi è un tempo del lancio, una durata anche se minima del combinarsi dei dadi. Quanto interessa inizialmente a Diderot è che si dia una combinazione, una disposizione delle parti, una unità relazionale. La dimensione temporale del lancio e del passaggio da un lancio all'altro, reso necessario dalla concezione continuista e gradualista, non fa inizialmente problema; ad attrarre maggiormente l'attenzione di Diderot è l'atto agente come atto ordinatore, è l'originarietà del legame, del *logos* materiale nella sua dimensione spaziale.

Solo nel *Salon* del 1767 Diderot parlerà di una natura che gioca a dadi in modo truccato, e il «trucco» consiste in una temporanea ripetizione di una combinazione. Anche la specie, come l'animale nella sua individualità, procede per aggiustamenti, correzioni minime ma continue di un assetto. Se è vero che la natura non fa salti, è anche vero che in natura si danno nello spazio e nel tempo dei passaggi.

L'impulso ordinativo deve essere pensato come una relazione tra l'unità organica di un animale e l'ambiente con cui interagisce. Il desiderio e l'avversione, secondo il vitalismo dei medici della scuola di Montpellier, sono le modalità fondamentali mediante le quali un corpo sensibile si relaziona alla natura circostante.

Il sistema relazionale, che costituisce la materia sensibile, è un processo formativo sempre in fieri. L'atto naturante, concatenante, che attraversa la materia come un «tatto sordo» connettendo ogni singola molecola, non può essere colto dal filosofo razionale, dal metodico geometra che fa leva sulla ragione e non sull'esperienza. Sarà invece l'istinto del manovale a cogliere l'impulso sensibile della materia fenomenica. E il suo presentimento, troverà espressione nel linguaggio figurato.

3. *Tendenza e forma. Il paradigma fisiologico*

Con l'approfondirsi del materialismo sensibile nella fase più matura del filosofo, grossomodo dal 1765, il rapporto tra la conoscenza corporeo-sensibile, le scienze della vita e la poetica si articola in un modo nuovo.

Nel *Sogno di D'Alembert*, scritto nel 1769, e negli *Éléments de physiologie*, la cui stesura inizia durante lo stesso anno, il continuismo viene corretto in senso trasformista, e la continuità non è soltanto delle parti, ma delle modificazioni stesse che assumono gli esseri naturali e la natura tutta, concepita come un sistema organico in continua metamorfosi.

Come è stato più volte sottolineato, la metafora della grande catena degli esseri viene curvata in senso temporale: se l'immagine metaforica è la restituzione dell'esperienza dei fenomeni nel loro concreto, spazio-temporale ordinarsi, l'atto del concatenarsi ha nell'*Interpretazione della natura* una maggiore valenza spaziale mentre nel *Sogno di D'Alembert* e negli *Éléments* una maggiore valenza temporale.

En nature, durée n'est qu'une succession d'action: étendue est la coexistence d'action simultanées: dans l'entendement, la durée se résout en mouvement, par abstraction, et l'étendue se résout en repos: mais le repos et le mouvement sont d'un corps.

Je ne puis séparer, même par abstraction, la localité et la durée, de l'existence: ces deux propriétés lui sont donc essentielles (Diderot [1875]: 3)³.

Come si è visto, la simultaneità è di uno stato della nostra «anima», della nostra attività cogitativa, e allo stesso tempo di un ordine momentaneo della natura. L'asse conoscitivo e l'asse ontologico si intersecano e il linguaggio si situa nel punto di intersezione in cui la natura agisce sull'uomo e l'uomo, in quanto essere di natura, agisce sugli altri esseri e su se stesso.

In continua modificazione sono gli individui, le specie, i regni, la natura tutta, e le modalità di apprensione e di azione dell'uomo. Modificazioni lente ma incessanti, i cui gradi sono a volte difficilmente percettibili. La questione centrale è il passaggio da un ordine momentaneo a un altro senza ricorrere a cause prime o a fini ultimi, o a cause e fini «locali». Ogni sistema, ontoteologico, teleologico o deterministico che sia, renderebbe i fatti – di cui si nutre la filosofia – o meri prodotti di una volontà, o meri effetti di una causa, o mere cose transizioni in vista di un fine.

³ A proposito della dimensione della temporalità nella fase matura dell'opera di Diderot e del rapporto tra metafora e concezione metamorfica della natura cfr. Quintili (2003): 71 e 96. Sul rapporto tra metafora e materialismo cfr. Ibrahim (2010): 99 ss.

Diderot rimane fedele alle *Pensées* dell'*Interpretazione della natura*: l'attenzione del filosofo si deve spostare dal «perché» al «come»; e ci si deve interrogare non soltanto su come le parti compongono l'unità ma anche come queste unità di parti si alterino in un rapporto non determinabile ma a un tempo non imprevedibile con l'ambiente circostante.

Dice il medico Bordeu a D'Alembert nel *Sogno*:

Ascoltatevi, e avrete pena di voi stessi; sentirete che, per non ammettere un'ipotesi semplice che spiega ogni cosa: la sensibilità come qualità generale della materia o prodotto dell'organizzazione, rinunciate al senso comune, precipitando in un abisso di misteri, contraddizioni e assurdità (Diderot [1769]: 46).

E negli *Éléments de physiologie* leggiamo:

La sensibilité est une qualité propre à l'animal, qui l'avertit des rapports qui sont entre lui et tout ce qui l'environne.

[...]

Je serais tenté de croire que la sensibilité n'est autre chose que le mouvement de la substance animale, son corollaire; car si j'introduis la torpeur, la cessation du mouvement dans un point, la sensibilité cesse (Diderot [1875]: 121).

La sensibilità è da intendersi principalmente come relazione, come quell'impulso sordo di cui Diderot aveva parlato nelle *Pensées* sull'interpretazione della natura. L'atto ordinatore, agente e naturante, si determina in una catena infinita di *touchers*. Per questo, tra i sensi, «il tatto è il più profondo e il più filosofo» (Diderot [1751]: 62).

Sans la sensibilité et la loi de la continuité dans la contexture animale, sans ces deux qualités l'animal ne peut être un. Aussitôt que vous avez supposé la sensibilité continue, vous avez la raison d'une infinité de divers effets, ou touchers. [...] On en viendra quelque jour à démontrer que la sensibilité ou le toucher est un sens commun à tous les êtres (Diderot [1875]: 122-123).

La convinzione che i corpi materiali e sensibili siano non tanto degli ammassi confusi di parti che semplicemente «coesistono», quanto delle continuità dinamiche, porta Diderot a concepire sempre più le unità organiche come forme in formazione, la cui legge formativa non è conferita dall'esterno da leggi oggettive e universali. La legge di formazione della forma si dà via via, nel succedersi delle relazioni tra le parti e tra le unità di parti, in un sistema in cui tutto si tiene, tutto si lega.

La visione continuistica e gradualistica, di matrice leibniziana, viene corretta in senso spinoziano: la continuità, il *toucher* è una tendenza che è a sua volta un'unità di tendenze⁴.

E parlate di essenze, poveri filosofi! Lasciatele perdere. Guardate la massa generale, oppure, se avete l'immaginazione troppo corta, guardate le vostra origine e la vostra fine... Oh, Archita! Tu che hai misurato il globo, cosa sei? Un pugno di cenere... Cos'è un essere?... La somma di un certo numero di tendenze... Forse essere qualcosa d'altro che una tendenza?... No, poiché mi dirigo a un termine... E la vita?... Un seguito di azioni e di reazioni. Vivo, agisco e reagisco come massa... morto, agisco e reagisco come molecole... Non muoio, dunque?... No, senza dubbio, in questo senso non muoio, né io, né nessuno... Nascere, vivere, morire è cambiare di forma (Diderot [1769]: 99 e 101).

Gli esseri sono animati da una tendenza, da un impulso che è *conatus*, *appetitus*, e allo stesso tempo un movimento ordinatore e orientativo. È quanto Diderot mostra attraverso un uso raffinatissimo del lessico che lo porta, da filosofo-poeta, a esprimere la dinamica gradualità della natura attraverso una *Dégradation* delle sfumature semantiche. Non stupisce che sulla *Dégradation* della luce Diderot dedichi alcune delle pagine più belle dei *Salons*.

L'uso reiterato di termini che indicano il connettersi delle parti, quali *composition*, *contexture*, *conspiration*, *concours*, si associa a quello di termini indicanti lo slancio energetico, il delinearsi di una fisionomia, lo svolgimento processuale di un'azione. Alla *composition* Diderot aveva dedicato una voce dell'*Encyclopédie*; essa diventerà una parola-chiave del lessico pittorico messo a punto nei *Salons*. «Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but, et forment par leur correspondance mutuelle un ensamble aussi réel, que celui des membres d'un corps animal» (Diderot, d'Alambert [1751-1772]: III, 772 a).

Di *conspiration* si parla nella terza parte degli *Éléments de physiologie*, a proposito della «simpatia» tra gli organi che trasmette a tutto il corpo il movimento formatore (Diderot [1769]: 274); la *contexture* è anche nel *Manoscritto di Pietroburgo* (pubblicato in appendice agli *Éléments de physiologie*) sinonimo di unità organica, di *Oeconomie animale* (ivi: 370). Nel *Salon* del 1765 la linea serpentina che lega figure ed oggetti, è caratterizzata da *inflexions*, da inclinazioni e curvature (Diderot [1765]: 219); nel *Salon* del 1767 Diderot introduce il termine *pente* per indicare una inclinazione o tendenza naturale (Diderot [1767]: 180 e 199).

⁴ *Tendence* era il termine con cui era tradotto in Francia il latino *conatus*, utilizzato da Spinoza e Hobbes. Cfr. Diderot (1769): 201.

Che l'ordine, naturale o compositivo, abbia una sua tendenza, è particolarmente evidente nei *Salons* quando Diderot affronta la questione della *ligne de liaison*. Tutto si tiene, tutto in natura è legato. Il legame non è soltanto ciò che fa di un insieme di parti un'unità organica; è anche ciò che conferisce all'unità un orientamento, una direzione, una tendenza che si sviluppa sia spazialmente, come assetto generale, sia temporalmente come durata. Più che di legami occorre parlare di linee di legami. La *ligne de liaison* che più concorre a trasformare dei meri rapporti di contiguità in rapporti di continuità e che rende le composizioni organiche è quella serpentina.

Il nostro autore non soltanto legge *l'Analysis of Beauty* di Hogarth in senso filosofico-materialistico, ma mostra anche la necessità dell'arte e della sua teoria per meglio definire il materialismo sensibile. Nella descrizione del dipinto di Vien St. *Denis prêchant la foi en France* (contenuto nel *Salon* del 1767) Diderot distingue le semplici unità di oggetti inanimati dai gruppi, unità di oggetti animati (ivi: 107 ss.). Il pittore che sa *grouper*, lega gli oggetti animati mediante una funzione, un'azione comune, che segue una sua linea di sviluppo.

Ma il pittore non deve eccedere nel raggruppare. A testimonianza dei reciproci effetti delle arti e delle loro teorie (insieme alla persistenza del paradigma della parentela tra poesia e pittura), l'abuso dei gruppi nei dipinti viene paragonato all'abuso delle figure retoriche nel discorso retorico.

Je conclus que le véritable imitateur de la nature, l'artiste sage était économe de groupes, et que celui qui, sans égard au moment et au sujet, sans égard à sa nature, cherchait à les multiplier dans sa composition ressemblerait à un écolier de rhétorique qui met tout son discours en apostrophes et en figures; que l'art de grouper était de la peinture perfectionnée; que la fureur de grouper était de la peinture en décadence, des temps, non de la véritable éloquence, mais des temps de la déclamation qui succèdent toujours; qu'à l'origine de l'art le groupe devait être rare dans les compositions (ivi: 110).

La metafora viene qui presentata come un gruppo, un insieme di parti animato da una linea di continuità, da un'azione che conferisce dinamicità alla figura. Raggruppare in pittura è come parlar per metafore in poesia.

Si tratta di uno dei tanti paradossi che caratterizzano il lessico diderotiano: è parlando di inversioni, dell'ordine del discorso, che Diderot mette in luce la necessaria simultaneità delle arti figurative. Ed è a proposito della pittura e della scelta del momento «fecondo» da rappresentare, che Diderot mette in luce la necessaria successione temporale nelle arti figurative. Attraverso uno sforzo immaginativo, lo

spettatore deve essere messo in grado di prevedere lo svolgimento di un'azione, di esperire la composizione nella sua spazialità e nella sua temporalità.

Nel *Sogno di D'Alembert*, nel *Nipote di Rameau* (la cui stesura inizia nel 1762), nel *Paradosso sull'attore* (iniziato nel 1769) e soprattutto negli *Éléments de physiologie*, i riferimenti ai *Salons* e ai saggi di teoria dell'arte sono innumerevoli. Quando Diderot, nel terzo capitolo degli *Éléments* si trova a spiegare le facoltà della memoria e dell'immaginazione, fa espliciti riferimenti ai paesaggi di Vernet e alla sua esperienza di *salonnier* (Diderot [1769]: 295-296 e 309).

Ma sarebbe riduttivo limitarsi a dei riscontri testuali. È il ricorso a immagini linguistiche, molto frequente nella terza, ultima e più originale parte degli *Éléments de physiologie* a convincerci del ruolo di certo non secondario della critica e della teoria dell'arte all'interno del materialismo sensibile di Diderot. Lo stile «poetico» del linguaggio diderotiano non è scelta arbitraria ma obbligata, non è un espediente per catturare l'interesse di un pubblico vasto. E nemmeno la cifra personale di un soggetto autore. L'immagine metaforica mira a mettere sotto gli occhi mediatamente e indirettamente, come l'immagine pittorica, il determinarsi spazio-temporale dell'essere, della Natura. Nell'arte così come in natura prendono corpo degli ordini simultanei e *in fieri*; delle forme dai contorni instabili, fluttuanti.

Pensiamo alle immagini con cui Diderot cerca di far intuire il funzionamento della memoria nei suoi diversi aspetti. Le metafore che Diderot introduce nel terzo capitolo degli *Éléments de physiologie* sono delle «ipotesi figurate», degli schemi interpretativi del funzionamento di una facoltà organica di fondamentale importanza.

Pur expliquer le mécanisme de la mémoire il faut regarder la substance molle du cerveau comme une masse d'une cire sensible et vivante, mais susceptible de toutes sortes de formes, n'en perdant aucune de celles qu'elle a reçues et en recevant, sans cesse, de nouvelles qu'elle garde (ivi: 297).

Proveniente dalla vulgata empirista, l'immagine della cera, materiale non resistente e facilmente impressionabile, viene utilizzata per spiegare il rapporto di simultaneità, cioè di continuità spaziale tra le sensazioni complesse, e quello di continuità temporale tra gli stati di sensazione. Quando facciamo esperienza di un albero, ad esempio, possiamo istantaneamente avvertire più qualità sensibili e concatenare diversi stati o momenti percettivi, che ci consentono di tenere insieme le diverse parti su cui di volta in volta focalizziamo la nostra attenzione (ivi: 282-284).

La memoria permette all'uomo di ritenere non tanto il calco delle forme, statiche, dei singoli oggetti esperiti, quanto il configurarsi dinamico di esse. Inserita all'interno di un

processo conoscitivo concepito sempre più in senso materialistico, la memoria diviene la capacità di cogliere e di trasmettere le tendenze del movimento formativo, le particolari leggi compositive dei fenomeni. La sensibilità delle facoltà organiche – comprendente oltre alla memoria, l'immaginazione e l'intelletto – consiste nel tenere insieme e nel far durare nel tempo il *toucher*, l'impulso, il tatto sordo che fa dell'uomo, come di ogni altro essere naturale, un corpo sensibile.

La seconda metafora che introduce Diderot è senz'altro più complessa e per noi più interessante, in quanto connette direttamente la memoria al linguaggio. Si tratta di un passaggio decisivo per la concezione materialistica del linguaggio che Diderot delinea negli *Éléments de physiologie*, all'interno della quale va inserita anche la metafora.

Voilà le livre. Mais où est le lecteur? Le lecteur est le livre même. Car ce livre est sentant, vivant, parlant ou communiquant par des sons, par des traits, l'ordre de ses sensations; et comment se lit lui-même? En sentant ce qu'il est en le manifestant par des sons (ivi: 297).

Che la memoria sia un libro che scriviamo in continuazione, e di cui siamo sia i lettori sia i lettori, significa che il linguaggio, sia scritto sia parlato, ha la stessa capacità di cogliere, ritenere e trasmettere il movimento di trasformazione dei fenomeni naturalmente esperiti, cioè delle loro tendenze. Ma l'immagine del libro introduce, rispetto a quella della cera, una differenza di certo non trascurabile: in quanto dotato di memoria, l'uomo diviene un soggetto cosciente; è l'esercizio di questa facoltà a permettere la formazione dell'identità soggettiva. Noi siamo il libro che scriviamo via via; la lettura diviene un atto di «presentificazione» di una esperienza vissuta. La memoria può dunque renderci di nuovo presente e vivo il passato, il nostro passato.

Si potrebbe proseguire in questo tentativo di interpretazione delle metafore, nella loro singolarità ma anche nel gioco dei riflessi semantici che le lega. Sia l'immagine della cera molle e sensibile, dalla sempre mutevole configurazione, sia l'immagine del libro, scritto e letto, presentano dei tratti in comune con la metafora del clavicembalo sensibile. I *touchers* che muovono dall'interno la materia sono paragonati alle vibrazioni delle corde, al loro risuonare; vi è una durata dei suoni e un loro simultaneo comporsi in unità melodiche.

Il fatto che Diderot utilizzi il verbo *pincer*, «pizzicare», a proposito della continuità sensibile tra le api, ci fa comprendere come le metafore vengano riprese e ripensate nel corso del tempo. In questo caso la continuità tattile viene paragonata alla vibrazione dello strumento musicale, immagine metaforica, come è noto, largamente presente negli scritti della maturità. Se il corpo dell'animale, nel suo insieme economico, è come

uno strumento a corde, ciò significa che è fondamentalmente espressivo, espressivo di una struttura intrinsecamente melodica.

Inoltre, viene introdotta una dualità tra la composizione dello spartito e la sua esecuzione, così come tra la scrittura del libro e la sua lettura. Dualità che fa pensare all'essere in sé e fuori di sé dell'uomo bicefalo di cui Diderot parla già nella *Lettera sui sordomuti*. Il filosofo che indaga la continuità di corpo e pensiero, nei suoi diversi modi, non può cogliersi direttamente, sul fatto, ma deve prendere le distanze da sé e guardarsi dall'esterno (Diderot [1751]: 105).

Ma ciò che ci preme sottolineare è la funzione dei *sons*, delle parole pronunciate, del linguaggio parlato: è attraverso i suoni che la memoria può essere riattivata, che le tracce mnestiche, i «tratti» ritrovano il loro originario legame, sia di tipo spaziale, sia di tipo temporale. La parola pronunciata diviene così espressione della tendenza ritenuta, dell'unità relazionale percepita.

Avec l'expérience, les sensations, les idées se multiplient; mais comment la liaison s'introduit-elle entre les sensations, les idées et les sons, de manière non pas à former un chaos de sensations, d'idées et des sons isolés, et disparates, mais une série que nous appellons raisonnable, sensée, ou suivie? Le voici.

Il y a, dans la nature, des liaisons entre les objets et entre les parties d'un objet. Cette liaison est nécessaire. Elle entraîne une liaison ou une succession nécessaire des sons, correspondants à la succession nécessaire des choses aperçues, senties, vues, flairées ou touchées. Par exemple, on voit un arbre et le mot arbre est inventé. On ne voit point un arbre sans voir immédiatement et très constamment ensemble des branches, des feuilles, des fleurs, une écorce, des noeuds, un tronc des racines et voilà qu'assitôt que le mot arbre est inventé, d'autres signes s'inventent, s'enchaînent et s'ordonnent.

[...]

L'expérience journalière des phénomènes forme la suite des idées, des sensations, des raisonnements, des sons. Il s'y mêle une opération propre à la faculté d'imaginer. Vous imaginez un arbre. L'image en est une dans votre entendement; si votre attention se porte sur toute l'image, votre perception est louche, troublée, vague, mais suffit à votre raisonnement, bon ou mauvais, sur l'arbre entier (Diderot [1769]: 288-290).

Tra la memoria e l'immaginazione si crea dunque un rapporto molto stretto. Non c'è immaginazione senza memoria, mentre vi può essere memoria senza immaginazione (ivi: 306). L'immaginazione dipinge, ci presenta in modo vivido una cosa esperita nel passato come se fosse presente. L'icasticità delle immagini è dovuta alla capacità propria dell'immaginazione a restituire il legame tra le parti nel loro movimento ordinatore.

«L'imagination est un coloriste, la mémoire est un copiste fidèle». Che l'attività immaginativa venga paragonata al lavoro del pittore colorista non deve sorprenderci: il

colorista, come Diderot afferma sia nei suoi saggi sulla pittura sia nei suoi scritti critici, ha il grande merito di restituirci la «carne» della materia, la sua stratificazione qualitativa, la sua sensibilità vitale. Non solo: se vi è una differenza tra il pittore colorista e il pittore copista – tra chi si lascia guidare dalla memoria e dall’immaginazione e chi si lascia guidare dalla sola memoria – è l’*inventio* della legge di formazione degli esseri di natura nel suo concreto svilupparsi spazio-temporale.

Le immagini vivide, siano esse pittoriche o linguistiche, hanno una straordinaria funzione ontologica e conoscitiva: mostrano il principio naturante, il *logos* sensibile nel suo divenire e ne presentano una interpretazione figurata. Per questo possiamo sollevarci dalla mera contingenza e tendere all’ideale, a un universale poetico. La metafora è espressione dell’universale nella misura in cui riesce a mostrare e a farci cogliere un possibile e anche probabile sviluppo della cosa rappresentata.

L’immagine metaforica diviene una sorta di «messa in scena» della *poesis* materiale della natura, e della sua legalità. Il fruitore – spettatore, lettore o ascoltatore che sia –, viene sollecitato a figurarsi i movimenti successivi dell’azione rappresentata, a fare uno sforzo proiettivo e anticipatore. La differenza tra un linguaggio «freddo», «calcolatore», «astratto» e un linguaggio dotato di «fuoco», di «calore», di «verve», consiste nella capacità di quest’ultimo di metterci sotto gli occhi non tanto le cose quanto le loro tendenze formative che possono essere colte soltanto attraverso un consapevole sentire, un «presentimento».

Le metafore con cui si articola il materialismo di Diderot sono in definitiva tutte modificazioni dell’immagine della grande catena degli esseri. Egli cerca di mostrare ciò che non è possibile cogliere attraverso l’esercizio intellettuale del pensiero e che rimane come una sorta di trascendenza nell’immanenza o una sorta di «differenza ontologica» tra *natura naturans* e *natura naturata*.

Se dunque la metafora è in un primo tempo immagine della simultaneità, in un secondo tempo è immagine della trasformazione, in quanto mutazione e alterazione della forma stessa come unità organizzata in divenire, in cui a essere messo sotto gli occhi è il modo di darsi della forma, la sua particolare legge. Diderot vede nelle immagini linguistiche la possibilità di andare oltre una configurazione già consolidata del vivente; di ergersi e di vedere dove può spingersi un orientamento, fare delle ipotesi, rappresentare la tendenza e tentare di rettificarla.

Bibliografia

Baumgarten, A.G., 1735: *Riflessioni sulla poesia*, Palermo, Aesthetica, 1999.

- Bollino, F., 1976: *Teoria e sistema delle belle arti. Charles Batteux e gli esthéticiens del secolo XVIII*, in "Studi di estetica", 3.
- Diderot, D., 1751: *Lettera sui sordomuti (a uso di coloro che intendono e parlano)*, in *Arte, bello e interpretazione della natura*, Mimesis, Milano 2013.
- Diderot, D., 1753: *Interpretazione della natura in Arte, bello e interpretazione della natura*, Mimesis, Milano 2013, p. 157.
- Diderot, D., 1755: *Éléments de physiologie*, a cura di P. Quintili, Honoré Champion, Parigi 2004.
- Diderot, D., 1765: *Salon de 1765*, Hermann, Parigi 1984.
- Diderot, D., 1767: *Salon de 1767*, Hermann, Parigi 1995.
- Diderot, 1769: *Le Rêve de D'Alembert*, a cura di C. Duflo, Paris, Flammarion, 2002. Trad. it. di P. Campioli *Il sogno di D'Alembert*, Rizzoli, Milano 2006.
- Diderot, d'Alambert [1751-1772]: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Trad. it. di P. Casini, *Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, Laterza, Roma-bari 1968.
- Franzini, E., 2002: *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, "Aestetica Preprint", 65.
- Franzini, E., 2013: *Arte, Espressione e interpretazione della natura. Introduzione a D. Diderot, Arte, bello e interpretazione della natura*, Mimesis, Milano.
- Ibrahim, A., 2010: , *Diderot. Un matérialisme ecléctique*, Vrin, Parigi.
- Quintili, P., 2004: *Introduzione a Diderot, Éléments de physiologie*, Honoré Champion, Parigi 2004.