



— 1751 —
«LETTRE SUR LES SOURDS ET MUETS»
di
Denis Diderot
(1713-1784)

Più del titolo, è il sottotitolo di questo scritto che consente al lettore ignaro di supporre la natura e la portata dei temi filosofici ed estetici che Diderot vi affronta, associandoli con estrema agilità intuitiva. Ciò gli è permesso anche dal carattere informale di una "lettera". L'autore avverte che si tratta «de l'origine des inversions, de l'harmonie du style, de quelques avantages de la langue française sur la plupart des langues anciennes et modernes, et par occasion de l'expression particulière aux beaux-arts». È quest'ultimo argomento, che Diderot annuncia come quasi accennato, a presentare per noi oggi il maggior interesse, e la modestia ostentata dal filosofo può essere vista come un indizio, nella sua coscienza, della difficoltà concettuale dell'impostazione scelta e insieme dell'enorme passo avanti che vi si profila rispetto alle poetiche contemporanee. Diderot, infatti, fa sì che problemi epistemologici e di filosofia del linguaggio da una parte, di estetica dall'altra si illuminino reciprocamente. Il punto di partenza è cioè effettivamente costituito dal linguaggio dei sordomuti, ma per affrontarlo l'autore attraversa il problema dell'origine delle lingue, incentrandosi su quello delle inversioni sintattiche, per approdare, sulla base dell'«unité d'esprit» individuata nel pensiero umano, all'essenza della poesia e ai suoi rapporti con le altre arti. Il confronto poi fra linguaggio verbale e gestuale consente a Diderot di operare uno scorcio su temi prediletti, come quello della pantomima teatrale.

Lo scritto si colloca cronologicamente fra il primo (giugno 1751) e il secondo volume (inizio 1752) dell'*Encyclopédie*, a cui Diderot lavorava ed era impegnato con tutte le sue forze. Sin dal *Prospectus* (fine 1750) la grande opera era stata attaccata dai gesuiti. In risposta a questi, la *Lettre* conteneva originariamente alcuni spunti polemici poi soppressi. Per il contenuto non ideologicamente pericoloso, per il suo andamento non sistematico e per la sua stessa brevità, la *Lettre sur les sourds et muets* si configura come un momento di pausa, rispetto a un lavoro di necessità organico oltre che di vastissimo respiro quale il grande dizionario. La *Lettre à Mlle...* (de La Chaux secondo l'informazione dataci più tardi da Diderot) che precede il testo, ci conferma che la stesura del medesimo non poté usufruire di lunghe riflessioni.

Nella vastità ed articolazione estreme della produzione di Diderot, e soprattutto nell'instabilità che la caratterizza, risulta peraltro meno facilmente proponibile il confronto fra la *Lettre sur les sourds et muets* e altri suoi testi che affrontano il problema estetico. Certo il filosofo recepisce diversi motivi fra quelli contenuti nelle voci che gli pervenivano, quale direttore dell'*Encyclopédie* insieme a d'Alembert. Ma ben di-

verso è il carattere dell'articolo "Beau" (1752), dove Diderot si muoverà, senza raggiungere, per lo stesso carattere esaustivo del contributo, le stesse vertiginose aperture. La *Lettre* va perciò meglio confrontata con le teorie teatrali degli anni seguenti, che valorizzano l'espressione gestuale rispetto alla declamazione, e con gli importanti interventi nel campo delle arti figurative contenuti dai *Salons*. Nella formula scelta, l'autore riprende la *Lettre sur les aveugles*, scritta due anni prima. Entrambe le opere traggono spunto dall'ipotizzare la mancanza nell'essere umano di un senso (la vista/l'udito) per osservare sperimentalmente le conseguenze che ne derivano sulla formazione del pensiero e sul linguaggio.

La connessione fra pensiero e linguaggio nasce ovviamente dal fondamento sensistico della speculazione diderotiana in quegli anni, gli stessi in cui, per merito soprattutto di Condillac, l'empirismo lockiano veniva definitivamente accettato dai principali "philosophes", e sviluppato con uno spostamento d'accento sulle sue implicazioni linguistiche. In tale ambito un problema apparentemente circoscritto, come quello dell'"hyperbaton", veniva a investire, in quanto costituisce un'alterazione del presunto "ordine naturale" del discorso, il delicato problema dell'ordine con le quali le impressioni e le idee si formano nella mente. Il linguaggio gestuale dei sordomuti, non sottomesso alle regole sintattiche del francese, rispetta meglio quest'ordine? È la domanda iniziale che si pone Diderot, confrontandosi tuttavia con le posizioni espresse da Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746), Du Marsais (*Exposition d'une méthode raisonnée pour apprendre la langue latine*, 1722) e altri "grammairiens philosophes", a proposito delle inversioni proprie della sintassi latina, e in particolare con l'abate Batteux, che nelle *Lettres sur la phrase française comparée avec la latine* (*Cours de Belles-Lettres*, t. II, 1747-48) aveva sostenuto invece che il latino, non il francese, rispetta l'ordine naturale delle idee. Batteux era peraltro autore del trattato *Des Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), e dunque un degno interlocutore delle preoccupazioni estetiche diderotiane.

La risposta del filosofo è che la mente non percepisce in successione, ma simultaneamente. Nei due brani che riportiamo, Diderot definisce anzitutto questa necessaria distinzione fra istantaneità della percezione ed estensione sintagmatica del linguaggio. La poesia è dunque la forma di espressione linguistica che riflette maggiormente l'«unité d'esprit» che è puntuale, non lineare, simile al colpo d'occhio con cui si osserva un quadro. Tale efficacia, specifica della poesia, non elimina la superiorità dell'ordine logico (francese) quando si tratta invece di discorso filosofico, e cioè analitico, che Diderot aveva precedentemente affermato. Dopo aver affrontato il problema dell'inversione sintattica, distinto tre stadi del progresso delle lingue (quelli della nascita, della formazione e della perfezione), e introdotto un confronto con il linguaggio musicale, Diderot torna a definire, nel secondo passo capitale che riproduciamo, il carattere istantaneo del Bello poetico e della sua percezione. Quest'ultimo brano rappresenta dunque il punto culminante, il più avanzato, di questo spostamento dall'epistemologia all'estetica.

L'état de l'âme dans un instant indivisible fut représenté par une foule de termes que la précision du langage exigea, et qui distribuèrent une impression totale en parties: et parce que ces termes se prononçaient successivement, et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections

de l'âme ¹ qu'ils représentaient avaient la même succession; Mais il n'en est rien. Autre chose est l'état de notre âme; autre chose le compte que nous en rendons soit à nous-mêmes, soit aux autres: autre chose la sensation totale et instantanée de cet état; autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre. Notre âme est un tableau mouvant ² d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité; mais il existe en entier et tout à la fois: l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. La formation des langues exigeait la décomposition; mais *voir* un objet, le *juger* beau, *éprouver* une sensation agréable, *désirer* la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant; et ce que le grec et le latin rendent par un seul mot. Ce mot prononcé, tout est dit, tout est entendu. Ah! Monsieur ³, combien notre entendement est modifié par les signes; et que la diction la plus vive est encore une froide copie de ce qui s'y passe:

Les ronces dégouttantes

*Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes*⁴.

Voilà une des peintures les plus ressemblantes que nous ayons. Cependant qu'elle est encore bien loin de ce que j'imagine!

Je vous exhorte, Monsieur, à peser ces choses, si vous voulez sentir combien la question des inversions est compliquée. Pour moi qui m'occupe plutôt à former des nuages ⁵ qu'à les dissiper, et à suspendre les jugements qu'à juger, je vais vous démontrer encore que si le paradoxe que je viens d'avancer n'est pas vrai, si nous n'avons pas plusieurs perceptions à la fois, il est impossible de raisonner et de discourir. Car discourir ou raisonner, c'est comparer deux ou plusieurs idées. Or comment comparer des idées ⁶ qui ne sont pas présentes à l'esprit dans le même temps. [...]

Il faut distinguer dans tout discours en général la pensée et l'expression; si la

¹ **les affections de l'âme.** Le sensazioni che sono all'origine della conoscenza, secondo la filosofia sensista, sono viste, conformemente alla concezione antica, come manifestazione passiva dell'anima che ne viene "affetta".

² **tableau mouvant.** Diderot va qui al di là dell'abituale analogia "ut pictura poesis". Oltrepassando anche la principale differenza fra le due arti, comunemente indicata nel carattere istantaneo della percezione pittorica, la formula riunisce efficacemente l'idea della simultaneità a quella del movimento vitale. Così essa verrà applicata dall'autore al teatro, con particolare riferimento alla pantomima (*De la Poésie dramatique*).

³ **Monsieur.** Diderot si rivolge all'abate Batteux, professore di filosofia al "Collège de France", mettendone in questione la tesi della maggiore conformità dell'ordine sintattico lati-

no con la successione delle idee.

⁴ **les dépouilles sanglantes.** È un passo del celebre récit de Théramène, dalla *Phèdre* di Racine (V, 6), banco di prova dei commentatori contemporanei, specialmente riguardo alle potenzialità visive del linguaggio poetico.

⁵ **à former des nuages.** Diderot pone l'accento sul carattere problematico del suo scritto, differenziandolo implicitamente dai generi "ufficiali" di discorso (nei quali si scrivevano le argomentazioni teoriche di Batteux, ovvero, nel suo caso, l'articolo "Beau") dove la chiarezza deve imporsi come regola. Tale carattere problematico è un elemento della maggiore attualità di molte opere di Diderot, rimaste allo stato di manoscritto, e costituisce l'essenza della sua predilezione per la trattazione dialogistica e non assertiva.

⁶ **comment comparer des idées.** Il nesso

pensée est rendue avec clarté, pureté et précision, c'en est assez pour la conversation familière: joignez à ces qualités le choix des termes, avec le nombre et l'harmonie de la période, et vous aurez le style qui convient à la chaire; mais vous serez encore loin de la poésie ⁷, surtout de la poésie que l'ode et le poème épique déploient dans leurs descriptions. Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? J'en ai quelquefois senti la présence ⁸; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, l'oreille les entend; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques ⁹ qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés ¹⁰ les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute la poésie est emblématique.

Mais l'intelligence de l'emblème poétique n'est pas donnée à tout le monde; il faut être presque en état de le créer pour le sentir fortement. Le poète dit:

Et des fleuves français les eaux ensanglantées

*Ne portaient que des morts aux mers épouvantées*¹¹.

Mais qui est-ce qui voit dans la première syllabe de *portaient*, les eaux gonflées de cadavres, et le cours des fleuves comme suspendu par cette digue? Qui est-ce qui voit la masse des eaux et des cadavres s'affaisser et descendre vers les mers à la seconde syllabe du même mot? L'effroi des mers est montré à tout lecteur dans *épouvantées*; mais la prononciation emphatique de sa troisième syllabe me découvre encore leur vaste étendue. Le poète dit:

fra "giudizio" e "confronto" è uno dei concetti che arrivano a Diderot partendo da Locke. Esso viene modificato nel senso che la simultaneità non riguarda solo le sensazioni, ma anche le idee, rendendo così possibile il ragionamento.

⁷ **vous serez encore loin de la poésie.** Dopo aver esposto gli elementi costitutivi, sia di tipo linguistico (*clarté, pureté et précision*) che stilistico (*le choix des termes, avec le nombre et l'harmonie de la période*) che costituivano il fondamento retorico della poetica classicista, Diderot stabilisce una netta frattura fra questi e il valore estetico.

⁸ **sentì la présence.** Il verbo suggerisce un'idea quasi animistica del valore estetico. Nel materialismo ateo diderotiano, c'è spazio per una presenza sovranaturale, e dunque irrazionale, solo nei confini dell'espressione artistica. All'immaginazione viene tuttavia affidato il compito di decifrare, decrittare il testo, di renderne cioè chiaro il valore, fare compiere un salto di qualità all'operazione critica.

⁹ **termes énergiques.** L'"energia" è ancora

associata, in questo passo, a termini dell'ambito retorico, ma più oltre verrà opposta alla medesima "noblesse", che comportava un riferimento alla gerarchia degli stili. La nozione di energia è peraltro destinata a vitalizzarsi ulteriormente nell'estetica diderotiana, per via dell'attenzione accordata dal sensismo al linguaggio gestuale e alla sua forte espressività.

¹⁰ **hiéroglyphes entassés.** Metafora centrale dell'intuizione diderotiana della conformità della poesia all'*unité d'esprit*, ovvero dell'espressione simultanea di suoni, immagini visive e sensi. L'autore la deriva naturalmente dall'interesse per i geroglifici molto vivo in quel periodo, esaltato dalla recente traduzione (1744) del trattato sui geroglifici di Warburton, e ne sfrutta gli echi consistenti che sono presenti nell'*Essai* di Condillac. Fa parte del dibattito corrente anche l'assimilazione del geroglifico alla stratificazione pittorica e semantica dell'emblema.

¹¹ **aux mers épouvantées.** Versi citati dalla *Henriade* (II, vv. 356-357) di Voltaire, che ancora in questo periodo veniva preso in con-

*Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort*¹².

Tous s'écrient, Que cela est beau! Mais celui qui s'assure du nombre des syllabes d'un vers par ses doigts, sentira-t-il combien il est heureux pour un poète qui a le soupir à peindre, d'avoir dans sa langue un mot dont la première syllabe est sourde, la seconde tenue et la dernière muette. On lit *étend les bras*, mais on ne soupçonne guère la longueur et la lassitude des bras d'être représentées dans ce monosyllabe pluriel; ces bras étendus retombent si doucement avec le premier hémistiche du vers, que presque personne ne s'en aperçoit, non plus que du mouvement subit de la paupière, dans *ferme l'œil*, et du passage imperceptible de la veille au sommeil, dans la chute du second hémistiche *ferme l'œil et s'endort*.

L'homme de goût remarquera sans doute que le poète a quatre actions à peindre, et que son vers est divisé en quatre membres: que les deux dernières actions sont si voisines l'une de l'autre, qu'on ne discerne presque point d'intervalles entre elles, et que des quatre membres du vers, les deux derniers unis par une conjonction et par la vitesse de la prosodie de l'avant-dernier, sont aussi presque indivisibles: que chacune de ces actions prend de la durée totale du vers, la quantité qui lui convient par sa nature; et qu'en les renfermant toutes quatre dans un seul vers, le poète a satisfait à la promptitude avec laquelle elles ont coutume de se succéder. Voilà, Monsieur, un de ces problèmes que le génie poétique résout sans se les proposer. Mais cette solution est-elle à la portée de tous les lecteurs? Non, Monsieur, non; aussi je m'attends bien que ceux qui n'ont pas saisi d'eux-mêmes ces hiéroglyphes en lisant le vers de Despréaux (et ils seront en grand nombre) riront de mon commentaire, se rappelleront celui du *Chef-d'œuvre d'un inconnu*¹³, et me traiteront de visionnaire.

(D. DIDEROT, *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1978, vol. IV, pp. 161-162, 169-170).

siderazione dai contemporanei come poeta prima ancora che come filosofo militante.

¹² *et s'endort*. Verso di Boileau (*Le Lutrin*, II, v. 164), già commentato da altri autori nel corso del secolo, come lo sarà da Condillac nel *Cours d'études*, ma la cui analisi offre a Diderot uno spunto per assimilare la decifrazione della poesia a una potenziale creazione, e per portare argomenti in favore dell'intraducibilità poetica: tesi riproposta già da Condillac in termini innovativi e più vicini all'odierna imposta-

zione, fondata sulla connessione fra significato e significante.

¹³ *Le Chef-d'œuvre d'un inconnu*. Diderot allude a un opuscolo di Thémiseul de Saint-Hyacinthe, apparso nel 1714, nel corso della seconda fase della "Querelle des Anciens et des Modernes", nel quale venivano parodiati i commenti filologici dei sostenitori degli Antichi.