

PARTE PRIMA

Le Arti e la *téchne*

L'Esclave non seulement devient Stoïcien, mais aussi Savant
— par le travail. La Physique newtonienne est une physique d'ouvrier, d'ingénieur

A. Kojève

ARTE

Premessa

Enc. I, pp. 713b-717b (in DPV, vol. V, pp. 495-509). L'articolo è opera di Denis Diderot. Una prima redazione in forma di opuscolo, nel gennaio 1751, rispondeva alle polemiche scatenate nei mesi precedenti (novembre 1750) dal «Journal de Trévoux», dei Gesuiti di padre Berthier. I prelati accusavano l'*Encyclopédie* — della quale era apparso il *Prospectus* e già si temevano le ricerche — di plagio nei confronti dell'opera dell'*Académie des Science*, la *Somme de l'Etat des Arts*, e del *Novum Organum* di Bacone.

Accuse non infondate, riguardo al lavoro delle Tavole (cfr. G. HUARD, *Les planches de l'Encyclopédie et celles de la Description des Arts et Métiers de l'Académie des Sciences*, in AA.VV., *L'Encyclopédie et le progrès des sciences et des techniques*, Paris, P.U.F., 1952, pp. 35-46). Diderot pensò di dover fugare le insinuazioni, per lo più false in riferimento ai testi, con l'estratto di quello che divenne poi uno dei manifesti del pensiero enciclopedico. Giugno 1751, «ARTE» appare nel primo volume dell'*Encyclopédie*.

Ironizzando sul contenuto delle accuse mossegli in qualità di editore, il *philosophe* scelse, diremmo intenzionalmente, di non fare opera «originale». L'articolo attinge a piene mani, talvolta parafrasandole, a pagine del *Novum Organum* (1620), del *Cogitata et Visa de Interpretatione Naturae, sive de scientia operativa* (1607) di Francis Bacon (1561-1626) e di altri scritti dei maestri (Galilei, Montaigne).

101

Ci siamo mossi, nella traduzione, alla ricerca delle fonti di ciascuno degli undici capitoli, cui Diderot fa riferimento talora indicando «*nov. org.*», altre volte senza dare alcuna indicazione. E la lettura delle fonti permette di misurare quegli scarti concettuali, intervenuti in rapporto al testo di Bacone e dei classici, che chiariscono il senso della «parafrasi» diderotiana.

I motivi di interesse sono molti: il legame tra la riflessione teorica sui processi produttivi e la pratica manuale del mestiere; il problema del linguaggio delle arti; l'eguale dignità «operativa» di Arti meccaniche e Arti liberali ecc.

Oggetto centrale: le Arti meccaniche, i mestieri, le tecniche, trattate con occhio di riguardo a fronte delle altre Arti, che non richiedono l'uso delle mani

o di mezzi meccanici nell'esecuzione dell'opera, perciò dette «liberali». Col termine «arti meccaniche» Diderot intende riferirsi più precisamente a quelle che Bacone chiamò «scienze operative», secondo l'ideale di un sapere concretamente al servizio dei bisogni materiali dell'uomo.

Sul versante tecnologico si sviluppa la ricerca dei mezzi teorici e formali — il tema del «linguaggio delle arti» — atti a consentire un sicuro progresso delle «vere conoscenze» che trovano applicazione nel mondo della prassi, accanto ad un'attività diremmo oggi «concorrenziale» delle manifatture, primo genere storico di industria meccanizzata. A proposito del lavoro manifatturiero, Diderot esorta:

che l'artista vi sia impegnato per la mano d'opera ! l'accademico per i lumi e i consigli e l'uomo ricco per le spese dei materiali, delle fatiche e del tempo ! e presto le nostre manifatture acquisteranno su quelle straniere tutta la superiorità che desideriamo.

È un interesse eminentemente pratico che muove il *philosophe* a rivolgersi ai testi di Bacone, per la costruzione di una (nuova) «teoria generale» delle arti meccaniche che indaghi le condizioni e i mezzi logici del discorso sugli oggetti prodotti (§ *De la langue des arts*), in vista di un'estesa comunicabilità dei fatti produttivi (§ *De la supériorité d'une manufacture sur les autres*).

Di qui procede l'unione dell'atto operativo e della riflessione teorica, nell'indagine sul «linguaggio comune», *koinè* necessaria alla corretta trasmissione dei saperi. L'opera di chiarimento linguistico porterà, secondo l'enciclopedista, ad un sicuro perfezionamento dei processi di produzione, fino ad allora affidati all'indeterminatezza della pratica irriflessa.

Difficile dunque la resa del termine *artiste*. Alcuni traducono in ogni occorrenza con «artigiano». Ci siamo discostati da tale scelta perché, in certo modo, riduttiva. Se è vero che *artiste* nel significato del tempo, indica per lo più l'«artigiano», è altrettanto vero che lo sforzo teorico di Diderot consiste qui nel tentativo di assimilare l'arte, come originalità inventiva, alla «tecnica produttiva», rivendicando pari dignità all'«artigiano», già chiamato con questo nome, *artisan*, e all'«artista», entrambi «operai eccellenti» se nel lavoro riescono a tenere unite la consapevolezza dei procedimenti produttivi e la «tecnica», il *savoir-faire* proprio anche del più modesto *artisan*.

A quest'ultimo termine pertiene una sfumatura di senso negativa, quando stia ad indicare l'opera meccanica irriflessa, legata alla *routine* del mestiere. Abbiamo ritenuto opportuno tradurre, alla lettera, *artiste* con «artista» e *artisan* con «artigiano», seguendo le intenzioni filosofiche del testo. Diderot inaugura, con le oscillazioni che osserveremo, l'uso attuale dei due termini (*Enc. I*, p. 754a-b):

ARTIGIANO, s.m., nome con il quale si designano gli operai e i lavoratori che esercitano fra le arti meccaniche quelle che richiedono minore intelligenza. Si dice di un buon calzolaio, che è un buon *artigiano*, e di un abile orologiaio, che è un grande *artista*.

ARTISTA, s.m., nome che viene dato agli operai o lavoratori che eccellono, fra le arti meccaniche, in quelle che presuppongono l'intelligenza; e anche a coloro i quali, in alcune scienze, metà pratiche, metà speculative, ne intendono ottimamente la parte pratica; così pure si dice di un chimico che riesce ad eseguire abilmente i procedimenti inventati e scoperti da altri, che è un buon *artista*; con questa differenza, che il termine *artista*, nel primo caso è sempre un elogio, e nel secondo rappresenta quasi un rimprovero o la colpa di non possedere che la parte subalterna della sua professione.

Diderot mantiene ferma la distinzione, d'origine medievale, tra *Arti meccaniche*, attività manuali implicanti l'uso di strumenti e macchine, e *Arti liberali*: trivio (Matematica, Geometria e Astronomia) e quadrivio (Musica, Grammatica, Retorica, Filosofia) — attività «libere» dal vincolo della materia (e dello strumento) — rivendicando pari dignità ad entrambe, in nome dell'uso cosciente, intelligente, della macchina.

Lo strumento impone all'*Artiste mécanique*, attraverso l'attività della riflessione sul rapporto mezzo-fine nell'atto produttivo, un'opera di trasformazione, modifica, e fusione della materia del lavoro. La macchina consente la produzione di sintesi. Sono i «materiali» industriali il fine di un attività collettiva coordinata [*infra*, articoli «MANIFATTURA» e «CALZA (*Telaio per*)»]. Il lavoro meccanico s'attua, in ultima istanza, solo ad opera dell'*esprit*. Non v'è, pertanto, che una sola Arte e diverse specie di artisti, secondo l'oggetto proprio di ciascuna attività.

Diderot non distinguerà una qualità artistica in sé, caratteristica dell'«opera d'arte», dall'«opera ordinaria» dell'artigiano. In «ARTE» si definiscono, *dal lato del soggetto*, le condizioni operative sulla base delle quali diviene possibile ottenere risultati soddisfacenti — non ordinari dal punto di vista della riuscita — tanto all'«artigiano» quanto all'«artista», ovvero al «lavoratore cosciente» e al maestro «eccellente».

Dal lato dell'oggetto, il filosofo individua diverse categorie di lavoratori dell'arte, artisti e artigiani, sulla base del prodotto. Se ad esempio il lavoratore fabbrica calze, vasi o tappeti è definito, per lo più, «Artigiano» ovvero artista dedito alle arti meccaniche. Se l'oggetto dell'arte è un poema, un dramma, un quadro ecc. verrà chiamato, per lo più, «Artista» ovvero *maître* di una tecnica rappresentativa, dedito alle arti liberali.

L'ideale pragmatico e materialistico qui affermato lo ritroveremo all'opera nelle riflessioni dei *Salons* (1759-1781), gli scritti di critica d'arte. Il contesto nel quale si articola il discorso diderotiano ha già superato la dicotomia arti liberali-arti meccaniche. Entrambe le categorie di *maîtres* lavoratori sono «artisti», qualora soddisfino le condizioni soggettive alla base di ogni attività di produzione, ovvero secondo la prospettiva della condizione metodica alla base dell'atto formativo.

Questo implicito assunto spiega l'oscillazione terminologica nell'uso di «Artiste» e «Artisan» e — cosa che al tempo più sorprese il lettore — l'assenza

di una trattazione delle cosiddette «Arti liberali». Diderot sembrò giustificarla con l'argomento: «mi soffermerò più sulle arti meccaniche perché gli autori ne hanno parlato meno».

Chi lesse l'articolo con occhio critico, ad esempio i gesuiti, compresero lo spirito rivoluzionario della trattazione, rimproverando al testo un contenuto troppo «metafisico» e «astratto». Critica indicativa. Cosa intendeva lo stesso Diderot per «metafisica» di un'arte ?

METAFISICA, s.f., è la scienza delle ragioni delle cose. Tutto ha la sua *metafisica* e la sua pratica: la pratica, senza la ragione della pratica e la ragione senza l'esercizio, formano solo una scienza imperfetta. Interrogate un pittore, un poeta, un musicista, un geometra, li costringerete così a dar conto delle loro operazioni, ossia ad arrivare alla *metafisica* della loro arte. Quando l'oggetto della *metafisica* si limita a delle considerazioni vuote e astratte sul tempo, la materia, lo spirito, è una scienza spregevole; ma quando la si considera secondo il suo vero punto di vista, è altra cosa. Solo coloro che, a tal riguardo, non hanno sufficiente penetrazione ne dicono male (*Enc. X*, p.440).

Il tema è affrontato nel secondo capitolo di «ARTE». A Diderot — era vero, e videro bene i prelati — non interessava una teatrale esposizione delle meraviglie dell'arte umana, «meccanica» o «liberale» che fosse. L'intenzione era quella di definire le condizioni metodiche di possibilità proprie di ogni attività «artistica», ovvero produttiva, in generale (primi 5 capitoli), stabilendo per le arti liberali e meccaniche, per l'Arte *tout court* delle finalità comuni.

Rintracciare, allora, la Metafisica, la «scienza delle ragioni» dell'arte (cap. «Scopo delle arti in generale»). Anche le «arti liberali» — sembra dire Diderot — sono sottoposte al dominio della materia, determinazione formale di uno scopo, obbedienti al baconiano «governo» della natura. Si dice:

L'uomo non è che il ministro o l'interprete della natura. Lo scopo *di ogni arte in generale*, o di ogni sistema di strumenti e di regole tendenti ad un medesimo fine, è d'imprimere certe determinate forme su una base fornitaci dalla natura; e tale base è, o la materia o lo spirito, o qualche funzione dell'anima o qualche prodotto della natura.

Le arti liberali sono implicitamente coinvolte in un nuovo discorso sul metodo, sulla condizione di possibilità dell'arte in generale. Punto di partenza, le sue forme più semplici, le attività produttive dei mestieri e le *arts mécaniques*, nelle quali

il potere dell'uomo si riduce ad unire o ad allontanare tra loro i corpi naturali. L'uomo può tutto o nulla a seconda che questo avvicinamento o questo allontanamento siano o non siano possibili (vedi *Nov. Org.*).

La presenza di Bacone è forte, in forma di parafrasi, quasi una parodia dell'«inautenticità» riproverata al *Dictionnaire* dai gesuiti. Immanuel Kant porrà in calce alla seconda edizione della *Critica della Ragione pura* (1787)

una delle citazioni di Diderot, la più importante, quella sul discorso intorno ai fondamenti del conoscere: «*Ergo rem quam ago, non opinionem, sed opus esse; eamque non sectae alicuius, aut placiti, sed utilitatis esse et amplitudinis immensae fundamenta*» (infra, nota 24).

Lo stesso passo della *Prefazione* dell'*Instauratio* (1620) è utilizzato a mo' di esempio dai due filosofi per segnalare al lettore l'intenzione fondativa — in termini kantiani: *trascendentale* — dell'opera loro. Una ricerca delle condizioni di possibilità dell'«arte in generale» e della conoscenza che se ne può avere, all'arte intimamente legata, come condizioni della sua produttività progressiva (Diderot) prima di ogni esperienza attuale. In Kant è la ricerca sistematica delle condizioni di possibilità del sapere umano nella sua totalità, secondo le tre articolazioni: Ragione teoretica, pratica, giudicante. Ragioni «pure», prese in esame nel loro operato al di qua del rapporto con l'esperienza.

Kant aggiunse il motto in calce alla riedizione della prima *Critica* al tempo in cui lavorava attorno ai problemi della *Critica del Giudizio* (1790). Già nel 1759 il filosofo consigliò al discepolo Hamann la lettura degli articoli «ARTE» e «BELLO» dell'*Encyclopédie*, come introduzione ai problemi dell'estetica moderna; cfr. I. KANT, *Epistolario*, Berlino, 1900, vol. 13, pp. 7-8).

Ed in effetti nell'articolo «BELLO» (*Enc.* II, p.169b-181a) e nei lavori successivi, Diderot metterà alla prova l'insegnamento tratto dalla *Description des arts mécaniques*. Viene sperimentato il nuovo metodo nell'ambito della critica letteraria (*Entretiens sur le fils naturel*, 1757; *Discours de la poésie dramatique*, 1758) e della critica delle belle arti (*Salons*, 1759-1781), in discipline delle quali Diderot è a ragione considerato il moderno fondatore; cfr. BUKHDAL (1980-1982) e G. MAY, *Rélire et redécouvrir les Salons de Diderot*, in *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Paris, Le Sycomore, 1984, pp. 17 sgg.

L'esperienza degli «oggetti sensibili e materiali» — l'uso che l'uomo fa di strumenti, utensili, macchine per provvedere ai bisogni della vita; infine, la pratica del mondo del lavoro, accumulata di generazione in generazione nel corso della storia umana: questo mette il soggetto in condizione di astrarre, dall'esperienza concreta dell'uso di quegli oggetti, costruiti in vista di fini pratici, le *idee* che sono a fondamento del giudizio sulla cosa «bella». Sarà un trascendentale storico-naturalistico, quello di Diderot; come in Kant si tratterà di un trascendentale gnoseologico.

Idee di «rapporto», «proporzione», «simmetria», «ordine» ecc. patrimonio della storia (*Histoire naturelle*) del genere umano, divengono, attraverso quella stessa storia, «natura» dell'agire giudicante, strutture a priori dell'*esprit*. La considerazione storicistica e quella naturalistica, della *genealogia* ideale delle conoscenze, che ha origine dall'approccio classificativo-descrittivo dell'*Histoire naturelle* del Buffon, si saldano, trovando in Diderot una sintesi originalissima nel discorso metodico della *Descrizione delle arti*. Ecco formarsi, nell'*esprit* e nella *main* che lavorano insieme con mezzi meccanici — che hanno, da

sempre, lavorato insieme nella «storia naturale» dell'uomo — per la produzione di oggetti utili, l'ideale della bellezza.

Si tratterà di un ideale intimamente politico. Il mondo dei rapporti sociali, connesso all'atto del provvedere ai bisogni; il lavoro di trasformazione della «materia prima» naturale (valore d'uso) in «materiale» di sintesi (valore di scambio) ecc. (*Introd.*, § 2), sono gli elementi del contesto pragmatico preso in esame da Diderot, che gettano le basi della comprensione estetica del valore delle opere, dell'artigianato come dell'arte *tout court*.

Notizia biografica sul filosofo, in FMR (1980), vol. 18, p. 375:

DIDEROT, Denis (Langres 1713 — Paris 1784) (*) «Dell'Accademia Reale delle Scienze e delle Belle Lettere di Prussia». Collaboratore dell'*Encyclopédie* dal 1746, divenne direttore dell'impresa con d'Alembert a partire dal 1747. Dopo l'abbandono di quest'ultimo (1758), diresse da solo la pubblicazione degli ultimi dieci volumi di testo e degli undici volumi di tavole. A questo lavoro gigantesco bisogna aggiungere numerosi contributi personali sull'importanza dei quali è difficile essere precisi, perché numerosi articoli, firmati con l'asterisco dell'editore, sono in realtà materiali di compilazione raramente originali. Tuttavia gli articoli con l'asterisco sono nel numero di 5656, ai quali s'aggiungono un centinaio d'altri non firmati, ma che possono con una certa sicurezza attribuirsi a Diderot. «È l'autore della parte più estesa di questa *Enciclopedia*, la più importante e attesa dal Pubblico, e oso dire, la più difficile da compilare; è la *Descrizione delle Arti* [...] a questo particolare compito, immenso e al quale egli ha adempiuto con la massima cura, ne ha aggiunto un altro che non lo è di meno, supplendo nelle diverse parti dell'*Enciclopedia* a un numero prodigioso di articoli mancanti (I, xliii).

[La citazione è dal *Discours Préliminaire* di d'Alembert].

Motivo di interesse suscita il confronto con l'omonimo articolo «ART», in E. CHAMBERS, *Cyclopædia*, vol. I, pp. 372-374, per il quale disponiamo della traduzione italiana, edita «presso lo stampatore Giambattista Pasquali», in 9 volumi, Venezia, 1748-1749. Il testo segue «esatta ed intiera» la versione inglese originale. Chambers resta, bisogna ricordarlo, la prima fonte del traduttore Diderot.

ARTE, *Ars*, si definisce da' Scolastici, un abito della mente operativo od effettivo secondo la retta ragione; o per parlare un pò più intelligibilmente, un abito della mente che prescrive regole per la debita produzione di certi effetti; ovvero per l'introdurre cambiamenti ne' corpi per qualche previa cognizione e disegno in colui ch'è dotato d'un principio o facoltà d'operare. Vedi ABITO, AZIONE ecc. La parola *arte* è derivata dal Greco •retø, virtù, forza. Quest'è l'opinione di Donato, su la prima scena dell'Andria di Terenzio: *ars* •p' tɛj •retɛj dicta est per syncopen; ed è seguitato da Scaligero. Altri derivano la parola *arte* da •roj, utilità, profitto, che trovasi in questo senso in Eschilo.

Supposta questa nozione le *arti* si dividono in attive e fattive. Quelle che non lasciano effetto esterno dopo la loro operazione, come il ballare, il suonare ecc. sono chiamate *arti* attive o pratiche; quelle che lasciano effetto dietro di sé, come la pittura ecc. son dette fattive od effettive. *Magn. Moral.* lib. I c. 35.

L'ARTE è meglio definita, secondo Milord Bacone, una propria e accomodata disposizione delle cose della natura per mezzo del pensiero dell'uomo e dell'esperienza, così che facciano corrispondere ai disegni ed agli usi dell'uman genere. *Vedi* ESPERIENZA, ecc.

La natura, secondo quel filosofo, è qualche volta libera, e lasciata in sua balia; ed allora è ch'ella si manifesta in un ordine regolare: come vediamo ne' Cieli, nelle piante, negli animali, ecc. — Altre volte ella è irregolare e disordinata, o per qualche non ordinario accidente, o per depravazione nella materia, quando la resistenza di qualche impedimento la impedisce nel suo corso; come nella produzione de' mostri [...]. Altre volte ella è, dirò così, soggiogata, e ridotta dall'industria a forme particolari, e fatta servire ai diversi scopi dell'uomo. — Quest'ultimo è quello che noi chiamiamo *arte*. Nel qual senso, l'*arte* è opposta alla natura. *Vedi* NATURA, ARTIFICIALE, ecc.

Quindi la cognizione della natura può dividersi nella storia della generazione, della pretergenerazione e delle *arti*. — La prima considera la natura in libertà; la seconda i di lei errori; e la terza le restrizioni alle quali viene sottomessa.

ARTE, è anche termine usato per Scienza o *cognizione ridotta in pratica*. *Vedi* SCIENZA e COGNIZIONE.

Diversi scolastici tengono che la Logica e l'Etica sieno *arti*; in quanto che non terminano in mera teoria, ma tendono alla pratica. *Vedi* TEORIA, LOGICA, ETICA, ecc. In questo senso, alcuni rami delle matematiche son *arti*, altre son materie di Dottrine o Scienza. *Vedi* MATEMATICHE.

La Statica è totalmente scientifica, imperocchè è occupata nella mera contemplazione del moto: la Meccanica, al contrario, è un'*arte*, come quella che riduce la dottrina della Statica in pratica. *Vedi* MECCANICHE, ecc.

ARTE principalmente usasi per denotare un certo sistema, od una collezione di regole, di precetti, e invenzioni o sperimenti, che sendo bene osservati, fan che le cose che un uomo intraprende, riescano, e diventino utili e dilettevoli. *Vedi* REGOLA, ESPERIMENTO, ecc. In questo senso, l'*arte* è opposta alla scienza, che è una collezione di principî speculativi e di conclusioni. *Vedi* SCIENZA. La natura è l'origine dell'*arte*, e le sue distinzioni dalla scienza, sono più a lungo considerate nella Prefazione di quest'Opera.

Le ARTI, in questo senso, possono dividersi, rispetto al loro scopo ed oggetto, in *umane*, come la *Medicina*, e *divine* come la *Teologia* [...].

Le *umane* si possono di nuovo dividere in *Civili*, come la Legge, la Politica ecc., *militari*, come la fortificazione ecc., *fisiche*, come agricoltura, chimica, anatomia, ecc., *metafisiche*, come logica, matematiche pure, ecc., *filologiche*, come grammatica, critica, ecc., *mercantili*, alle quali appartengono le *arti* meccaniche e le manifatture. *Vedi* ciascuna nel suo luogo.

Le *Arti* sono più popolarmente divise in *Liberali* e *Meccaniche*.

L'ARTI *Liberali* sono le nobili e le ingegnose o quelle che son degne d'esser coltivate senza alcun riguardo al guadagno che da esse proviene. Tali sono La Poesia, la Musica, la Pittura, la Grammatica, la Rettorica, l'*arte* Militare, l'Architettura e la Navigazione. *Vedi* LIBERALE; *vedi* pure POESIA, MUSICA, GRAMMATICA, RETTORICA, ecc.

Le ARTI Meccaniche, son quelle, nelle quali la mano ed il corpo s'impiegano e s'interessano più che la mente; e le quali sono principalmente coltivate per lo profitto e guadagno che apportano. Della qual sorta sono le più di quelle, le quali a noi somministrano le necessità della vita, e sono popolarmente conosciute sotto il nome di Mestieri.

— Tali sono il tessere, il lavorare a tornio, il far la bira, il mestiere del muratore, dell'oriuolo, del falegname, lavorar di rimesso, fondere, stampare ecc. vedi MESTIERE, MANIFATTURA.

L'Arti meccaniche prendono la loro denominazione da *mhcanø* macchina, per essere tutte praticate col mezzo di qualche macchina o strumento. Vedi MACCHINA. Delle Arti Liberali il fatto è diverso; perocché molte di esse possono impararsi ed esercitarsi senza affatto verun istrumento: come la Logica, l'Eloquenza, la Medicina propriamente così detta, ecc.

Le Arti che si riferiscono alla vista ed all'udito, osserva Milord Bacone, sono stimate liberali più che le altre le quali riguardano altri sensi, che, la maggior parte, s'impiegano in cose di lusso. Vedi SENSO.

È stato ben osservato da' Filosofi, che nel principio ed aumento degli Stati, le arti militari principalmente fioriscono; ma quando sono giunti al loro auge o colmo, allora fioriscono le arti liberali; e quando stanno per declinare, vi fioriscono le arti voluttuarie, o del lusso.

Vi sono pure diverse arti particolari; come l'arte della memoria; l'arte di decifrare; l'arte di volare o di nuotare, l'arte del palombaro ecc. [...].

Democrito sosteneva che gli uomini avean imparate tutte le lor arti dai bruti; che il ragnatelo avea loro insegnato a tessere, la rondine a fabbricare, l'usignuolo il canto, ecc. e diversi animali eziandio la Medicina.

Considerato il contenuto di questa pagina avanziamo una congettura, in rapporto ad «ARTE» di Diderot. Letto l'articolo della *Cyclopædia* il nuovo editore elaborò la propria risposta, nei termini di uno sviluppo approfondito dei pochi riferimenti baconiani contenutivi. In «ARTE» vengono raccolti e ridefiniti i temi dell'utilità della *téchne*, l'«accomodamento» delle cose naturali agli scopi umani e il mezzo fondamentale dell'esperienza e dell'esperimento per raggiungere una salda sistemazione dell'operato umano nel contesto della natura.

Diderot critica Chambers laddove questi si limita a registrare le opinioni correnti. La «popolare divisione» delle arti, in liberali e meccaniche, accorda superiorità di principio alle prime sulle seconde. Diderot definisce invece l'intima connessione dei due generi di discipline, nei termini del legame inscindibile di prassi e teoria, stavolta — per le arti meccaniche — nell'operato collaborante (lavoro diviso) di «artisti» e «dotti». Il nesso teoria-prassi resta l'idea comune ai due *Dizionari*. In CHAMBERS (1749) la tesi è espressa non nella sola voce «ARTE».

La *Prefazione* alla *Cyclopædia* discute il rapporto scienza-arti, concludendo su un'allegoria del loro sodalizio che deve avere stimolato non poco la fantasia di Diderot.

La figura del moto dell'acqua corrente, con i suoi rivoli trasversali, simboleggia il principio di sintesi-distinzione di Arte e Scienza, diverse nelle modalità operative, in virtù di una loro maggiore o minore «purezza». La dialettica testuale, concludendo, testimonia dell'originalità di entrambe le ricerche, dando atto dell'influenza che la *Cyclopædia* comunque ebbe sul lavoro di traduzione dell'enciclopedista:

Tutto dunque qua si riduce, che la scienza nasce da un principio naturale, l'arte da un principio *morale*; ovvero ancora, siccome le cose morali sono pur naturali in un senso, dir possiamo che la scienza sia d'origine divina l'arte d'un origine umana [...] Che Arte e Scienza sono denominazioni della Cognizione sotto questo o quell'abito; e che le parole sono rappresentative delle diverse lor parti (p. XXIII).

Sembra pertanto che l'Arte e la Scienza differiscano tra loro solamente, nel più o meno di purità: la Scienza, è un sistema di deduzioni, fatte dalla sola ragione, e non determinate da cosa niuna forastiera, od estrinseca ad essa: l'Arte, al contrario, richiede un numero di *dati* e di *postulati*, che deonsi procacciar dà di fuori; ned'ella procede lungi gran cosa, senza averne, ad ogni tratto bisogno di nuovi. In un senso, ciò che costituisce l'Arte, è appunto la cognizione e la percezione di questi dati: il rimanente, cioè la parte dottrinale, è della natura e della scienza, e solo scopribile ad una ragione attenta. Su questo lume, appare esser l'arte una porzione della scienza o della general Cognizione, considerata non già in se stessa, come scienza, ma relativamente alle sue circostanze, o appendici. Nella scienza, lo spirito guata direttamente indietro, e innanzi, alle premesse, ed alle conclusioni; nell'arte noi guardiamo ancor di fianco, alle circostanze concomitanti. La scienza, in fatti, è, rispetto all'arte, quello che un'acqua corrente in un canale diritto, senza guardar altro che il suo progresso, è rispetto alla medesima acqua divertita dal suo proprio corso, e disposta in cascate, getti, cisterne, stagni, ecc. Nel qual caso il progresso dell'acqua, non è considerato in riguardo a se stesso, ma solamente in quanto concerne l'opera, od i lavori, ciascun de' quali modifica il corso dell'acqua, e la fa deviare. È facile rintracciar l'andamento della prima acqua corrente, dall'origine sino all'esito, perché scorre senza interruzione; ma per quanto un siasi informato di questo diritto corso, non potrà scoprire gli andamenti e i progressi della seconda, cioè della corrente divertita, perché eglin dipendono dal genio, dall'umore e dal capriccio dell'ingegnere, che ha dato il disegno (pp. XXI-XXII).

La *Table analytique et raisonnée des matières contenues dans les XXXIII volumes in-folio du Dictionnaire des sciences des arts et des métiers, et dans son Supplément* (in due tomi), data alle stampe come aggiunta o «guida» alla lettura del *Dictionnaire*, per iniziativa degli editori Panckoucke (Paris) e Rey (Amsterdam), nel 1780 (Diderot non vi collaborò), vol. I, p. 107b, espone un ricco tracciato di lettura per le tematiche di «ARTE», attraverso la concatenazione ragionata (i numeri romani indicano il volume; i numeri arabi o quelli romani minuscoli, le relative pagine):

109

Arte. Definizione dell'arte, I, xij. Distinzione delle arti in meccaniche e liberali: considerazioni su questi due generi d'arti, I, xij. Arti che riguardano la chimica, III, 420a, b. Oggetti che abbraccia la tecnologia, ovvero lo studio delle arti, II, 765 a, b. Compendio di storia delle arti, *Suppl.* III, 254b. Storia delle arti presso i Greci, *ivi*, 254b-258a. Cause delle differenze nell'arte presso le diverse nazioni, *ivi*, 255b. Disposizione all'esercizio delle arti che offre un carattere melanconico, *Suppl.*, II, 901b. Opere dell'arte, *vedi* OPERA. Dei termini delle arti, XVI, 2a. Dell'invenzione nelle arti, VIII, 848a, b. Scoperte nelle arti, IV, 705a, b ecc. Del gusto in materia d'arte, VII, 761a, b-770a. Dei progressi delle arti e dei mezzi per incrementarli, *vedi* PROGRESSO. I libri elementari per le arti, V, 496b. Uso dello spirito filosofico nelle arti, VI, 681b. Le arti più utili non sono quelle che vennero perfezionate per prime, X, 828a. Si dovrebbe far

45

conoscere e insegnare ai bambini la pratica delle arti, anche di quelle più comuni, V, 399a. Dei prodotti dell'arte, XI, 722b, 723 a, b. Osservazione sull'articolo *Arte* dell'*Enciclopedia*, I, xliij [...].

Arti meccaniche: considerazioni su questo argomento, I, xiiij. Come i governi dovrebbero favorire i loro progressi, V, 285a. Utilità delle invenzioni dell'industria nelle arti, VIII, 695a. Destrezza e abilità degli indiani nell'esercizio delle arti, *ibid.* 662a. Comunità esistente tra coloro che professano una stessa arte, III, 724a, b. Lavoro degli autori dell'*Enciclopedia*, nella parte relativa alle arti, I, xxxix.

ARTE degli spiriti, o *Arte angelica*, mezzo per acquisire una conoscenza con l'aiuto di un angelo, I, 717b. Due specie di arte angelica. Uso che ne fece il padre Cardano contro Averroé. Quest'arte è condannabile e superstiziosa, *ibid.*, 718a.

Arte notoria, mezzo per acquisire scienza, attraverso digiuni e cerimonie. Presunto autore di quest'arte. Cerimonia con la quale coloro che la professano, pretendono di condurre un uomo alle scienze; per cui quest'arte è stata condannata, I, 718a. *Arte di S. Anselmo*, mezzo per guarire le piaghe semplicemente toccando le fasce che sono state loro applicate. Cosa ne pensa Delrio, I, 718a. *Arte di S. Paolo*. Non c'è dubbio che sia un'arte illecita, I, 718a.

Arte mnemonica, scienza dei mezzi che possono servire a perfezionare la memoria. 1°. Inutilità e pericolo dei mezzi fisici. 2°. Mezzi chiamati *schematismi*: come li ha impiegati Winckelmann, presentando la logica di Aristotele in figure. Assurdità e puerilità in cui si è caduti seguendo questo metodo, I, 718b. 3°. Mezzo desunto dai termini tecnici: rende più difficile il mandare a memoria le cose stesse di cui dovrebbe facilitare lo studio. 4°. I mezzi più sicuri per perfezionare la memoria sono quelli che ci fornisce la logica. Libro da consultare: avventura occorsa a Simonide in base alla quale gli si attribuisce l'invenzione dell'arte mnemonica, *Ibid.*, 719a.

ARTE SACERDOTALE (*Filos. ermet.*), o *Filosofia ermetica*. In cosa consisteva presso gli Egiziani, *Suppl.* I, 596b. [M. Mouchon].

La voce «ARTE» è tradotta nelle principali antologie edite fino ad oggi (*Infra*, «Le fonti dell'*Enciclopedia*»).

ARTE¹, s.m. (*Ordine enciclopedico. Intelletto. Memoria. Storia della natura. Storia della natura utilizzata. Arte*) termine astratto e metafisico. Si è iniziato col fare delle osservazioni sulla natura, sul servizio², l'impiego, le qualità degli esseri e dei loro simboli; poi si è dato il nome di *scienza* o di *arte*, o di *disciplina* in generale, al centro o punto di incontro al quale si sono rapportate le osservazioni fatte per formarne un sistema o di regole o di strumenti, e di regole tendenti ad un medesimo fine. Ecco dunque quella che si dice una *disciplina* in generale. Esempio: si è riflettuto sull'uso e l'impiego delle parole, e si è poi inventata la parola *Grammatica*. *Grammatica* è il nome di un sistema di strumenti e di regole relative ad un oggetto determinato; e quest'oggetto è il suono articolato, i segni della parola, l'espressione del pensiero e tutto ciò che ha rapporto con essi: vale lo stesso discorso per le altre Scienze o *Arti*. Vedi ASTRAZIONE³.

Origine delle Scienze e delle Arti. È l'industriosità⁴ dell'uomo applicata ai prodotti della natura, o per i suoi bisogni, o per il lusso o per il divertimento, ovvero per la semplice curiosità, che ha dato vita alle Scienze e alle *Arti*; e quei punti d'incontro fra le nostre diverse riflessioni hanno ricevuto gli appellativi di *Scienza* ed *Arte* secondo la natura dei loro oggetti formali, come dicono i logici. Vedi OGGETTO⁵. Se l'oggetto viene eseguito, la collazione e la disposizione tecnica delle regole secondo le quali esso viene eseguito si chiamano *Arte*. Se l'oggetto viene solamente contemplato sotto differenti aspetti, la collazione e la disposizione tecnica delle osservazioni relative a quest'oggetto si chiamano *Scienza*; così la *Metafisica* è una scienza e la *Morale* un'*arte*⁶. Vale lo stesso discorso per la Teologia e la Pirotecnica.

Speculazione e pratica di un'Arte. Risulta evidente da quanto precede, che ogni *arte* ha la sua speculazione e la sua pratica. La speculazione non è altro che la conoscenza non operativa delle regole dell'*arte*; la pratica è il semplice uso abituale e irriflesso delle medesime regole. È difficile, per non dire impossibile, andar lontano nella pratica senza la speculazione e inversamente possedere bene la speculazione senza la pratica. Ci sono in ogni *arte* un gran numero di circostanze relative alla materia, agli strumenti e allo stesso operare artistico, che soltanto l'uso insegna. Spetta alla pratica presentare le difficoltà e produrre i fenomeni e alla speculazione analizzare i fenomeni e rimuovere le difficoltà: donde consegue che soltanto un Artista in grado di ragionare è anche capace di parlare correttamente della propria *arte*⁷.

Classificazione delle arti in liberali e meccaniche. Esaminando le produzioni delle *arti* si è appreso che talune sarebbero opera più dello spirito che della mano, e al contrario altre sarebbero opera più della mano che dello spirito. Tale è in parte l'origine della superiorità accordata ad alcune *arti* rispetto ad altre e della relativa classificazione delle *arti* in *arti liberali* e *arti meccaniche* venutasi a creare. Questa distinzione, per quanto ben fondata, ha prodotto un effetto negativo, avvilendo gente stimabilissima e assai utile, e rafforzando in noi una certa pigrizia naturale, che ci porterebbe a credere, con tanta facilità, che un impegno costante e continuo di rapporto con esperienze ed oggetti particolari,

sensibili e fatti di materia, significherebbe svilire la dignità dello spirito umano; credere cioè che la pratica o lo stesso studio delle *arti meccaniche* equivarrebbe ad abbassarsi a cose la cui ricerca è laboriosa, la riflessione ignobile, l'esposizione difficile, il commercio disonorevole, il numero inesauribile e il valore minimo. *Minui maiestatem mentis humanæ, si in experimentis et rebus particularibus*, etc. Bacone, *Nov. Org.*⁸. È un pregiudizio che porterebbe a far piene le città di ragionatori orgogliosi e di contemplatori inutili, e le campagne di piccoli tiranni ignoranti, oziosi e sprezzanti. Non è così che la pensava Bacone, una delle prime menti geniali d'Inghilterra; e Colbert⁹, uno dei più grandi ministri di Francia; e infine gli spiriti migliori e gli uomini saggi di tutti i tempi. Bacone considerava la storia delle *arti meccaniche* come il ramo più importante della vera filosofia¹⁰; non aveva dunque intenzione di svilire la pratica¹¹. Colbert riteneva l'industriosità¹² dei popoli e l'istituto delle manifatture, la ricchezza più stabile di un regno. A giudizio di coloro che oggi hanno idee sane del valore delle cose, colui che popolò la Francia di incisori, pittori, scultori e artisti di ogni genere; che carpì agli inglesi la macchina per fare le calze, ai genovesi i velluti, ai veneziani i cristalli, non fece, per il suo Stato, nulla di meno di coloro che sconfissero i propri nemici ed innalzarono le loro piazze-forti; e agli occhi della filosofia v'è forse un merito reale maggiore nell'aver fatto nascere i Le Bruns, i Le Sueurs e gli Audrans¹³; nel dipingere e incidere le battaglie di Alessandro e le vittorie dei nostri generali sugli arazzi, più di quanto non ve ne sia nell'averle realmente ottenute. Mettete su un piatto della bilancia i vantaggi reali delle scienze più sublimi e delle *arti* più onorate, e sull'altro piatto quelli delle *arti meccaniche* e troverete che la pubblica stima delle une e quella delle altre non sono state ripartite secondo il giusto rapporto con i loro vantaggi, e s'è elargita ben più alta lode ad uomini occupati a far credere che saremmo felici, che a quelli impegnati a far sì che lo fossimo effettivamente. Quale stranezza nei nostri giudizi ! Esigiamo che ci si occupi utilmente e poi disprezziamo gli uomini utili.

Scopo delle arti in generale. L'uomo non è altro che il ministro o l'interprete della natura: egli comprende ed opera per quel tanto consentitogli dalla conoscenza, sperimentale o riflessa, degli esseri che lo circondano. La sua mano nuda, per quanto robusta, instancabile e accorta essa sia, può bastare solo a un numero ristretto di operazioni¹⁴: compie grandi cose solo col sussidio di strumenti e di regole; altrettanto bisogna dire dell'intelletto. Gli strumenti e le regole sono come muscoli aggiunti alle braccia e rinforzi accessori rispetto a quelli dello spirito. Lo scopo di ogni *arte* in generale, o di ogni sistema di strumenti e di regole tendenti ad un medesimo fine, è d'imprimere certe determinate forme su una base fornitaci dalla natura; e tale base è, o la materia, o lo spirito, o qualche funzione dell'anima, o qualche prodotto della natura. Nelle *arti meccaniche*, sulle quali qui mi soffermerò più a lungo, dacché gli autori ne hanno parlato di meno, *il potere dell'uomo si riduce ad unire o ad allontanare*¹⁵ *tra loro i corpi naturali. L'uomo può tutto o nulla a seconda che questo ravvicinamento o allontanamento sia o non sia possibile*¹⁶ (vedi *Nov. Org.*)¹⁷.

Progetto di un trattato generale delle arti meccaniche. Spesso s'ignora l'origine di un'arte meccanica o si hanno solo conoscenze approssimative dei suoi progressi: ecco gli esiti naturali del disprezzo che s'è accordato in ogni tempo e presso tutte le nazioni sapienti e bellicose, a coloro che si sono dedicati alle *meccaniche*. In questi casi bisogna ricorrere a supposizioni filosofiche, partire da qualche ipotesi verosimile, da qualche evento originario e fortuito ed avanzare da quel punto là sin dove l'arte si è spinta. Mi spiego con un esempio, lo prenderei volentieri in prestito dalle *arti meccaniche*, meno conosciute, piuttosto che dalle *arti liberali*, le quali sono state trattate sotto mille forme diverse. Se si ignorassero l'origine e i progressi della *Vetreria* o dell'*Arte della carta*, cosa farebbe un filosofo che si proponesse di scrivere la storia di queste *arti*? Potrebbe supporre che un pezzo di panno sia un giorno caduto per caso in un vassoio pieno d'acqua; che vi sia rimasto abbastanza a lungo per disciogliersi; e che quando lo si vuotò, invece di trovare in fondo al vassoio un pezzo di panno, si scorse solo una specie di sedimento, del quale si sarebbe a fatica potuto riconoscere la natura, se non vi fossero rimasti alcuni filamenti che indicavano la materia prima di tale sedimento, presentatasi in precedenza sotto forma di panno. Quanto alla *Vetreria* egli potrebbe supporre che le prime abitazioni solide che gli uomini si siano costruite fossero di terracotta o di mattoni: ora è impossibile far cuocere dei mattoni a fuoco forte senza che una certa parte ne vada vetrificata; è sotto questa forma che il vetro si è presentato per la prima volta all'uomo. Ma quale distanza immensa passa tra questa scaglia sporca e verdastra fino alla materia trasparente e pura del cristallo? Ecco tuttavia l'esperienza fortuita o qualche altra cosa simile, dalla quale la filosofia prenderà le mosse per arrivare sin dove l'Arte della Vetreria è giunta attualmente¹⁸.

I vantaggi di questo metodo. Considerati in tal modo, i progressi di un'Arte verrebbero esposti in maniera più istruttiva e più chiara, che non attraverso la sua vera storia, quando pure la si conoscesse. Gli ostacoli incontrati, da superare per il suo perfezionamento, si presenterebbero in un ordine del tutto naturale e la spiegazione sintetica degli sviluppi successivi dell'Arte ne faciliterebbe l'intelligenza agli spiriti mediocri e metterebbe gli Artisti sulla strada da seguire per avvicinarsi di più alla perfezione¹⁹.

L'ordine che bisognerebbe seguire in un simile trattato. Quanto all'ordine che bisognerebbe seguire in un simile trattato, credo sarebbe più vantaggioso ricondurre le *Arti* alle produzioni della natura. Un'esatta enumerazione di tali prodotti darebbe senz'altro vita ad *Arti* sconosciute²⁰. Un gran numero ne nascerebbe ancora da un esame dettagliato delle diverse prospettive sotto le quali può essere considerata la medesima produzione. La prima di tali condizioni richiede una conoscenza molto estesa della storia della natura; e la seconda richiede una profondissima dialettica²¹. Un trattato delle *Arti*, quale lo concepisco, non è opera di un uomo qualsiasi. Non si vada a immaginare che io proponga qui idee vane o che prometta agli uomini chimeriche scoperte. Dopo aver notato, con un filosofo che non mi stanco di lodare perché non mi sono mai stancato di leggere, che la storia della natura è incompleta senza quella

delle Arti²²; e dopo aver invitato i naturalisti a coronare il loro lavoro sui regni vegetali, minerali e animali ecc. con le esperienze delle *Arti meccaniche*, la cui conoscenza interessa molto più la vera filosofia²³; oserei aggiungere a suo esempio: *Ergo rem quam ago, non opinionem, sed opus esse; eamque non sectæ alicuius, aut placiti, sed utilitatis esse et amplitudinis immensæ fundamenta*²⁴. Non si tratta qui affatto di un Sistema: queste non sono in alcun modo le fantasie di un singolo uomo; sono le determinazioni dell'esperienza e della ragione e le fondamenta di un edificio immenso; e chiunque penserà diversamente cercherà così di restringere la sfera delle nostre conoscenze e di scoraggiare gli spiriti²⁵. Noi siamo debitori al caso di un gran numero di conoscenze; ne ha presentate di specie importanti di cui non andavamo in cerca: si deve perciò presumere che non troveremo nulla quando aggiungeremo i nostri sforzi al suo capriccio? E che non metteremo ordine e metodo nelle nostre ricerche? Se attualmente siamo in possesso di segreti di cui prima non speravamo affatto; e se ci è consentito formulare congetture sul passato, perché l'avvenire non dovrebbe tenere in serbo ricchezze sulle quali oggi non contiamo affatto²⁶ ? Se si fosse detto, qualche secolo fa, a quella gente che misura la possibilità delle cose sulla portata della loro inventiva e non immagina nulla al di là di ciò che conosce, che esiste una polvere la quale frantuma le rocce, abbatte le muraglie più spesse da distanze enormi, racchiusa per il peso di qualche libbra nelle viscere più profonde della terra, le scuote, si fa largo attraverso le masse enormi che la coprono e può aprire un baratro nel quale scomparirebbe una città intera; costoro non avrebbero mancato di paragonare tali effetti all'azione di ruote, di pulegge, di leve, di contrappesi e di altre macchine a loro note, affermando che una polvere simile è qualcosa di chimerico²⁷; e che esiste solo il fulmine o la causa dei terremoti, il cui meccanismo è inimitabile, capaci di tali spaventosi prodigi. Così il grande filosofo parlerebbe al secolo suo e a tutti i secoli a venire²⁸. Quale occasione di cattivi ragionamenti sarebbe stato (aggiungeremo noi a suo esempio) il progetto della macchina per il sollevamento delle acque a mezzo del fuoco, messo a punto per la prima volta a Londra, soprattutto se l'autore della macchina avesse avuto la modestia di presentarsi come uomo poco versato nelle meccaniche?²⁹ Se vi fossero al mondo solo questo genere di estimatori delle invenzioni, non si farebbero né le piccole né le grandi cose. Coloro che si affrettano dunque a trinciare giudizi su opere che non implicano alcuna contraddizione, che sono talvolta solo leggerissime aggiunte apportate a macchine già note e richiedono tutt'al più un abile operaio; coloro, dico, che sono sufficientemente sciocchi per giudicare impossibili tali opere, sappiano che loro stessi non sono abbastanza istruiti per fare corrette previsioni. Il cancelliere Bacone dice loro: *qui sumpta*, o, ciò che è ancor meno perdonabile, *qui neglecta ex his quæ præsto sunt conjectura, ea aut impossibilia, aut minus verisimilia, putet; eum scire debere se non satis doctum, ne ad optandum quidem commode et apposite esse*³⁰.

Altro motivo di ricerca. Ma ciò che deve incoraggiarci ancor di più nelle nostre ricerche, determinandoci a guardare con attenzione attorno a noi, sono i

secoli trascorsi senza che gli uomini si siano resi conto di cose importanti che avevano, per così dire, sotto gli occhi³¹. Tale è l'Arte della stampa e quella dell'incisione³². Com'è strana la condizione dello spirito umano! *Quando si tratta di fare scoperte, diffida della propria forza, s'impiglia nelle difficoltà che esso stesso crea; le cose gli sembrano impossibili a trovarsi: arriva finalmente a trovarle? Ecco che non riesce più a capire come abbia dovuto cercarle tanto a lungo e ha pietà di se stesso*³³.

Differenza singolare tra le macchine. Dopo aver proposto le mie idee su un trattato filosofico delle Arti in generale, passerò ad alcune osservazioni utili sul modo di trattare certe Arti meccaniche in particolare. Si utilizza talvolta una macchina molto complessa per produrre un effetto in apparenza abbastanza semplice; altre volte una macchina molto semplice è sufficiente, in effetti, a produrre un'azione assai complessa. Nel primo caso, essendo facilmente concepibile l'effetto da produrre, poiché il concetto che se ne avrà non costituisce alcun ostacolo per lo spirito, e non appesantendo affatto la memoria, si inizierà prima col definirlo e in seguito si passerà alla descrizione della macchina. Nel secondo caso, al contrario, torna meglio a proposito scendere dalla descrizione della macchina alla conoscenza dell'effetto. L'effetto di un orologio è di dividere il tempo in parti uguali con l'aiuto di un ago che si sposta in modo uniforme e molto lentamente su un piano punteggiato. Se dunque mostrassi un orologio a qualcuno cui questa macchina fosse sconosciuta, prima lo istruirò intorno al suo effetto e in seguito passerò a parlare del meccanismo. Mi guarderò bene dal seguire la stessa strada con chi mi domandasse che cos'è una calzamaglia, cos'è il panno, il droghetto, il velluto, il raso. Qui inizierò dal dettaglio del mestiere che serve a produrre tali opere. La trattazione della macchina, quando è chiara, ne fa intendere tutto insieme l'effetto, cosa che sarebbe forse impossibile senza simili preliminari. Per convincersi della verità di queste osservazioni, si tenti pure di definire con esattezza che cos'è la *garza*, senza supporre alcuna nozione della macchina del Garziere.

Sulla geometria delle Arti. Mi si concederà senza sforzo che vi sono pochi Artisti ai quali gli elementi delle scienze matematiche non siano necessari: ma un paradosso, la cui verità non si mostrerà subito, è che tali elementi sarebbero di loro nocumento in diverse occasioni, se un gran numero di conoscenze fisiche non ne correggessero i precetti nella pratica: conoscenze dei luoghi, delle posizioni, delle figure irregolari, delle materie, della loro quantità, dell'elasticità, della rigidezza, degli attriti, della consistenza, della durata, degli effetti dell'aria, dell'acqua, del freddo, del calore, della secchezza ecc. È evidente che gli elementi della Geometria accademica sono solo i più semplici e i meno complessi fra quelli della Geometria pratica³⁴. In natura non esiste una leva come quella che Varignon ha ipotizzato nelle sue proposizioni³⁵; in altre parole, non c'è in natura una leva le cui condizioni possano rientrare interamente nel calcolo. Fra tali condizioni ve ne sono in gran numero e tanto essenziali per l'uso, che non possono neanche essere sottoposte a questa parte del calcolo che s'estende fino alle differenze più impercettibili delle quantità,

quando esse siano effettivamente apprezzabili³⁶. Perciò accade che colui il quale dispone soltanto della Geometria intellettuale è di solito uomo maldestro e poco abile; e un Artista che abbia a disposizione la sola Geometria sperimentale, è un operaio molto limitato. Ma è, mi sembra, un fatto d'esperienza che un Artista possa più agevolmente fare a meno della Geometria intellettuale, piuttosto che un uomo qualsiasi di un minimo di Geometria sperimentale. Tutto l'argomento degli attriti è rimasto, malgrado i calcoli, una questione di Matematica sperimentale e manovriera³⁷. Eppure fin dove non si estende, da sola, questa conoscenza? Quante macchine imperfette sono state proposte, ogni giorno, da gente che ha immaginato leve, ruote, pulegge, funi che agiscono in una macchina come sulla carta; e avendo mancato di metter mano all'opera, non hanno mai conosciuto la differenza degli effetti in una stessa macchina o nel suo progetto? Una seconda osservazione aggiungeremo qui, poiché è indotta dall'argomento: vi sono macchine che riescono in piccolo ma non riescono affatto in grandi dimensioni e, inversamente, ve ne sono delle altre che riescono bene in grande ma che non riescono affatto in piccole dimensioni. Bisogna, credo, aggiungere nel novero di queste ultime tutte quelle il cui effetto dipende per lo più da una pesantezza considerevole delle stesse parti che le compongono o dalla violenza di reazione di un fluido o da qualche volume notevole di materia elastica, alla quale tali macchine devono essere applicate: costruitele in piccolo, e il peso delle parti si riduce a nulla; la reazione del fluido non ha quasi più luogo, le forze sulle quali si era contato spariscono e la macchina fallisce il suo effetto. Ma c'è, relativamente alle dimensioni delle macchine, un punto, se è lecito parlar così, in cui la macchina non produce più effetto, e ve n'è un altro al di là o al di qua del quale essa non produce l'effetto più grande di cui il suo meccanismo sarebbe capace. Ogni macchina ha, secondo il modo di dire dei Geometri, un *maximum* di dimensioni; siccome nella sua costruzione ogni parte, considerata in rapporto al meccanismo più perfetto di tale parte, ha una dimensione determinata da quella delle altre parti, il complesso della materia ha infine una dimensione che è determinata, relativamente al suo meccanismo più perfetto, dalla materia particolare di cui essa è composta, dall'uso che se ne vuol trarre e da un'infinità di altre cause. Ma qual'è, si chiederà, nelle dimensioni di una macchina, quel termine al di là o al di qua del quale essa è o troppo grande o troppo piccola³⁸? Qual'è la vera e assoluta dimensione di un orologio eccellente, di un mulino perfetto, di un vascello costruito nel modo migliore possibile? È la Geometria sperimentale e manovriera di parecchi secoli, con l'ausilio della più sottile Geometria intellettuale, che fornisce una soluzione appropriata a tali problemi; e io sono convinto che è impossibile ottenere qualcosa di soddisfacente laddove queste Geometrie vengono tenute separate, ed è molto difficile anche laddove esse tornino a ricongiungersi.

Sulla lingua delle Arti. Ho trovato la lingua delle *Arti* molto imperfetta per due ragioni: la scarsità di termini propri³⁹ e l'abbondanza dei sinonimi. Vi sono utensili che hanno parecchi nomi di diversa specie; altri al contrario hanno solo il nome generico, *apparecchio*⁴⁰, *macchina*, senza alcuna aggiunta che ne dia

specificazione. Talvolta la minima differenza è sufficiente agli Artisti per abbandonare il nome generico e inventare dei nomi specifici; altre volte un attrezzo, singolare per la sua forma e l'uso, o non ha affatto un nome o porta il nome di un altro utensile con il quale non ha nulla in comune. Sarebbe da auspicare che si facesse più attenzione all'analogia delle forme e degli usi. I Geometri non hanno abbastanza nomi per le figure di cui dispongono: ma nella lingua delle *Arti*, un martello, una tenaglia, una tramoggia⁴¹, una pala ecc. hanno pressoché altrettante denominazioni quante sono le *Arti*. La lingua in gran parte cambia da una manifattura all'altra. Tuttavia sono convinto che le manovre più strane e le macchine più complesse, verrebbero spiegate con un numero abbastanza ristretto di termini familiari e comuni, se si prendesse partito di impiegare i termini dell'*Arte* solo quando offrono delle idee particolari. Non dovremmo essere convinti di quanto vado affermando se si considerasse che le macchine complesse non sono altro che combinazioni delle macchine semplici? Che di macchine semplici ce n'è solo un numero ristrettissimo; e che quasi tutti i movimenti, nell'esposizione di una manovra, sono riducibili, senza alcun errore considerevole, al moto rettilineo e al moto circolare? Sarebbe dunque da auspicare che un buon logico, cui le *Arti* siano familiari, intraprenda ricerche sugli elementi della *grammatica delle Arti*. Il primo passo che andrebbe fatto sarebbe quello di fissare il valore dei correlativi, *grande, grosso, medio, sottile, spesso, solubile, piccolo, leggero, pesante* ecc. Per questo bisognerebbe cercare una misura costante nella natura, o valutare la grandezza, la portata e la forza media dell'uomo e rapportarvi tutte le espressioni indeterminate di quantità, o almeno approntare delle tavole sulla base delle quali si inviterebbero gli Artisti a conformare i loro linguaggi⁴². Il secondo passo sarebbe quello di determinare, in base alla differenza o alla somiglianza delle forme e degli usi di questo o di quell'altro strumento, di una data manovra o di un'altra, quando bisognerà lasciar loro uno stesso nome o assegnare nomi differenti. Non dubito affatto che colui il quale intraprenderà quest'opera, trovi un numero minore di termini nuovi da introdurre rispetto ai fenomeni da bandire; e maggiori difficoltà a definire bene cose comuni, quali la *grazia* in Pittura, il *nodo* in Passamaneria, l'*incavo*⁴³ in parecchie *Arti*, piuttosto che a dar spiegazioni delle macchine più complesse. È la scarsità di definizioni esatte e il gran numero, non la diversità di movimenti nelle manovre, a rendere le cose difficili a dirsi con chiarezza, nel campo delle *Arti*. Non vi sono rimedi al secondo inconveniente, se non prendere familiarità con gli oggetti: ne vale certo la pena, sia considerandoli secondo i vantaggi che se ne possono trarre, sia secondo l'onore che apportano allo spirito umano. In quale sistema di Fisica o di Metafisica si può osservare più intelligenza, sagacia, consequenzialità, che nelle macchine per trafilare l'oro, per fabbricare le calze, nei telai dei commercianti in passamaneria, dei Garzieri, dei Drappieri o degli operai della seta? Quale dimostrazione matematica è più complessa del meccanismo di certi orologi o delle diverse operazioni attraverso le quali viene fatta passare la cortecchia della canapa o il bozzolo del baco, prima di ottenere un filo adoperabile utilmente

nella produzione? Quale proiezione è più bella, più delicata e singolare di quella di un disegno sulle trame di un *sample* e delle trame del *sample*⁴⁴ sulle fila di un ordito? Quale oggetto, di qualunque genere esso sia, possiamo figuraci più fine dei ricami *chiné* dei velluti? Non la finirei più, se non mi imponessi il compito di dare una scorsa a tutte le meraviglie che, nell'*Arte* delle manifatture, colpiranno l'attenzione di coloro i quali non vi si rivolgono con occhi prevenuti o sciocchi.

Ed io volgerei lo sguardo, con il filosofo inglese, a tre invenzioni di cui gli antichi non avevano alcuna conoscenza e delle quali, ad onta della storia e della poesia moderne, i nomi degli inventori sono pressoché sconosciuti: intendo riferirmi all'*Arte* della stampa, alla scoperta della polvere da sparo e alle proprietà dell'ago magnetico. Quale rivoluzione hanno ingenerato tali scoperte nella repubblica delle Lettere, nell'*Arte* militare e nella Marina? L'ago magnetico ha guidato le nostre navi sin nelle regioni più sconosciute; i caratteri tipografici hanno consentito una comunicazione di Lumi tra i dotti di ogni luogo e di ogni tempo avvenire; e la polvere da sparo ha fatto sorgere tutti questi capolavori architettonici che difendono le nostre frontiere e quelle dei nostri nemici. Queste tre *Arti* hanno quasi cambiato la faccia della terra⁴⁵.

Rendiamo infine agli Artisti la giustizia che è loro dovuta. Le *Arti liberali* hanno cantato le proprie lodi fin troppo a lungo; ora potrebbero impiegare la voce che resta loro, nell'elogio delle *Arti meccaniche*. Spetta alle *Arti liberali* il compito di trar fuori le *Arti meccaniche* dall'avvilimento in cui il pregiudizio le ha tenute per sì lungo tempo⁴⁶; sta alla protezione dei re fornire la garanzia contro un'indigenza nella quale ancora oggi languiscono. Gli Artigiani si sono creduti abietti⁴⁷ perché a lungo sono stati disprezzati; insegnamo loro a pensare meglio di se stessi: è il solo mezzo per ottenere prodotti più perfetti. Che esca un giorno, dal seno delle accademie un uomo! Il quale scenda nelle botteghe e vi raccolga i fenomeni delle *Arti* e ce li esponga in un'opera che costringa gli Artisti a leggere, i Filosofi a pensare utilmente e i potenti a fare un uso alfin utile della loro autorità e delle loro ricompense.

Un consiglio oseremo dare ai dotti: che facciano innanzitutto pratica di ciò che loro stessi ci insegnano, ossia: non si devono giudicare gli altri con troppa precipitazione, né bollare come inutile un'invenzione perché al principio non presenterà tutti i vantaggi che se ne potranno ricavare. Montaigne, quest'uomo d'altronde così filosofo, non proverebbe vergogna, se ritornasse fra noi, d'aver scritto *che le armi da fuoco sono di sì poco effetto, salvo lo spavento per le orecchie, cui ciascuno è ormai ben abituato, che si spera se ne abbandoni presto l'uso?*⁴⁸ Non avrebbe dimostrato maggiore saggezza a incoraggiare gli archibugieri del suo tempo affinché sostituissero allo stoppino e alla puleggia qualche marchingegno capace di rispondere meglio all'attività della polvere da sparo? E maggiore sagacia a predire che tale marchingegno un giorno lo si sarebbe pure inventato? Mettete Bacone al posto di Montaigne e vedrete il primo considerare con filosofia la natura dell'agente e profetizzare, se mi è concesso di dirlo, le granate, le mine, i cannoni, le bombe e tutto

l'apparato della Pirotecnica militare. Tuttavia Montaigne non è l'unico filosofo ad avere espresso un giudizio troppo affrettato sulla possibilità o l'impossibilità delle macchine. Descartes, genio straordinario nato per sconvolgere e guidare, e altri che ben sosterrebbero il confronto con l'autore degli *Essais*, non hanno costoro giudicato che lo specchio di Archimede era una favola? Eppure tale specchio è esposto nel giardino del Re alla vista di ogni dotto; e gli effetti prodotti fra le mani di Buffon⁴⁹ che l'ha ritrovato, non ci consentono più di dubitare di quelli che produsse sopra le mura di Siracusa, fra le mani di Archimede. Esempi tanto importanti bastano a farci divenire più circospetti.

Invitiamo gli Artisti, dal canto loro, a prender consiglio dai dotti e a non lasciar morire con loro le scoperte che faranno. Sappiano che significherebbe non già custodire un utile segreto ma rendersi colpevoli di un furto contro la società; e non è meno meschino, in queste occasioni, dare la preferenza all'interesse di uno solo rispetto all'interesse di tutti, più che in cento altre occasioni, in cui non esiterebbero, da soli, a pronunciarsi. Qualora si mostrassero più comunicativi gli artisti verrebbero liberati da molti pregiudizi e soprattutto da quello di cui quasi tutti son vittime e cioè che la loro *Arte* abbia raggiunto il grado ultimo della perfezione. La pochezza di lumi che è loro propria spesso li espone ad attribuire interamente alla natura delle cose un difetto che abita soltanto in loro stessi⁵⁰. Gli ostacoli sembrano insuperabili giacché essi ignorano i mezzi per vincerli. Che facciano esperienze! E ciascuno, in tali esperienze, vi metta del suo. L'Artista vi sia impegnato per la mano d'opera; l'Accademico per i lumi e i consigli, e l'uomo ricco per le spese dei materiali, delle fatiche e del tempo; e presto le nostre *Arti* e le nostre manifatture acquisteranno, su quelle straniere, tutta la superiorità che desideriamo⁵¹.

Della superiorità di una manifattura su un'altra. Ma ciò che fonda la superiorità di una manifattura su un'altra sarà soprattutto la bontà dei materiali impiegati, unita alla rapidità del lavoro e alla perfezione dell'opera. Quanto alla bontà dei materiali è una questione di controllo. Per la rapidità del lavoro e la perfezione dell'opera questi fattori dipendono interamente dal numero di operai riuniti insieme. Quando una manifattura ne dispone in gran numero, ogni operazione impegna un uomo diverso. Tale operaio non fa né farà mai in vita sua altro che una sola ed unica cosa; un secondo operaio un'altra cosa: di conseguenza ciascuna operazione viene eseguita bene e con prontezza, e l'opera meglio riuscita è ancora quella prodotta più a buon mercato. È necessario, d'altro canto, che il gusto e la maniera si perfezionino fra un gran numero di operai, perché è difficile che non se ne trovino alcuni capaci di riflettere, combinare e trovare infine l'unico mezzo in grado di metterli in condizioni di superiorità rispetto ai loro compagni; o il mezzo per risparmiare il materiale o per dilatare i tempi⁵² o per sviluppare l'industria, sia a mezzo di una nuova macchina, sia con una manovra più agevole. Se le manifatture straniere non hanno la meglio sulle nostre manifatture di Lione non è peraltro vero che qui s'ignori come si lavora laggiù. Ovunque si trovano gli stessi telai, le stesse sete e più o meno le stesse pratiche di mestiere; ma solo a Lione ci sono 30.000 operai riuniti insieme e

tutti si occupano della lavorazione della stessa materia. Potremmo estendere ancora quest'articolo: ma quello che abbiamo appena detto, insieme a quanto si trova nel nostro *Discorso preliminare*⁵³, sarà sufficiente per coloro che sanno pensare e per gli altri non avremo mai detto abbastanza. Qui il lettore incontrerà forse i luoghi di una metafisica un po' forte: ma era impossibile fare altrimenti. Dovevamo parlare di ciò che concerne l'*Arte* in generale; le nostre proposizioni dovevano dunque essere generali: ma il buon senso vuole che una proposizione sia tanto più arbitraria quanto più è generale, poiché l'astrazione consiste nell'estendere una verità eliminando dal suo enunciato i termini che la particularizzano. Se avessimo potuto risparmiare queste spine al lettore avremmo evitato anche un bel po' di lavoro a noi stessi.

Tavola 7

NOTE

¹ Cfr. DIDEROT, *Lettres au R.P. Berthier*, in DPV, vol. V, pp. 27-33, in risposta alla prima delle due lettere venne pubblicato l'articolo «ARTE».

² S'è preferito tradurre *service* alla lettera «servizio», rendendo il significato di un «esercizio» od «ufficio» cui si prestano gli esseri naturali e i loro simboli per l'operato dell'uomo; cfr. *Enciclopedia*, ed. P. CASINI (1968), p.155: «uso»; *Enciclopedia*, ed. K.-H. MANEGOLD (1989), p.303, analogamente: «utilità»; e *emploi* «uso».

³ *Enc.* I, pp. 45a-47b: «ASTRAZIONE, s.f., questo termine viene dal latino *abstrahere*, strappare, trarre da, staccare. L'*astrazione* è un'operazione dello spirito con la quale, in corrispondenza delle impressioni sensibili degli oggetti esterni o all'occasione di qualche moto affettivo interno, ci formiamo, per via di riflessione, un concetto singolare che *stacciamo* da tutto ciò che può averci indotto a dargli forma; lo consideriamo a parte, come se vi fosse là qualche oggetto reale corrispondente a tale concetto, indipendentemente dalla nostra maniera di pensarlo; e poiché non possiamo far conoscere agli altri uomini i nostri pensieri se non a mezzo della parola, questa necessità e l'uso comune di attribuire nomi agli oggetti reali, ci hanno indotti ad attribuirne anche ai concetti metafisici di cui parliamo; e tali nomi hanno contribuito non poco a farci distinguere quei concetti. Per esempio, il sentimento uniforme che tutti gli oggetti bianchi eccitano in noi, ci ha indotti ad attribuire lo stesso nome qualificativo a ciascuno di quegli oggetti. Diciamo di ciascuno di essi, in particolare, che è *bianco*; poi per segnare il punto in virtù del quale tutti quegli oggetti si assomigliano, abbiamo inventato il termine *bianchezza*. Ora, vi sono in effetti oggetti simili che noi chiamiamo *bianchi*; ma non c'è affatto fuori di noi un essere che sia la *bianchezza*. Così *bianchezza* è solo un termine astratto: è il prodotto della nostra riflessione all'occasione delle uniformità delle impressioni particolari che hanno suscitato in noi diversi oggetti bianchi; è il punto al quale rapportiamo tutte quelle impressioni, diverse per loro causa e uniformi per specie. Vi sono degli oggetti il cui aspetto produce in noi un'affezione tale che li definiamo *belli*; infine, considerando a parte questa maniera di produrre affezione, separata da ogni oggetto, da ogni altra maniera affettiva, noi la definiamo *la bellezza*. Vi sono corpi particolari; sono estesi, sono figurati, sono divisibili e hanno tante altre proprietà ancora: è accaduto che il nostro spirito li ha presi in considerazione ora solo in quanto estesi, ora come figurati, oppure come divisibili, soffermandosi, ogni volta, su una sola tra quelle considerazioni; il che significa fare *astrazione* da tutte le altre proprietà. Poi abbiamo osservato che tutti i corpi sono affini tra loro, in quanto sono estesi, o in quanto figurati, oppure divisibili. Ora, per segnare questi diversi punti di affinità o di riunione, ci siamo formati il concetto di *estensione* o quello di *figura*, o ancora quello di *divisibilità*; ma non v'è alcun essere fisico che sia l'*estensione*, la *figura* o la *divisibilità* e non sia altro che quello. Potete disporre a vostro piacimento di ogni corpo particolare che è in vostro potere; ma siete forse perciò padroni dell'*estensione*, della *figura* o della *divisibilità*? L'*animale* in generale è di qualche paese? E può trasferirsi da un luogo ad un altro? Ciascun'*astrazione* particolare esclude la considerazione di ogni altra proprietà. Se prendete in considerazione il corpo in quanto *figurato* è evidente che voi non lo ritenete *luminoso*, né *vivente*, non gli togliete nulla: così sarebbe ridicolo concludere dalla vostra

astrazione che quel corpo ritenuto dal vostro spirito solo come figurato, non possa essere insieme, in se stesso, *esteso, luminoso, vivente* ecc. I concetti *astratti* sono dunque una sorta di punto al quale rapportiamo le diverse impressioni o riflessioni particolari, che sono della stessa specie, e dal quale scartiamo tutto ciò che non è precisamente di quella specie. Tal'è l'uomo: è un essere vivente, capace di sentire, di pensare, di *ragionare*, di volere, di distinguere ciascun atto del singolo da ognuna di quelle facoltà e di operare così delle *astrazioni*. Diremo che, parlando dell'ARTICOLO, non essendovi, a questo mondo, altro che esseri reali, non è stato possibile dare a ciascuno di quegli esseri un nome proprio. Si è assegnato un nome comune a tutti gli individui che si assomigliano. Questo nome comune è chiamato nome di *specie*, perché è proprio di ogni individuo di una stessa specie. *Pietro è uomo, Paolo è uomo; Alessandro e Cesare erano uomini*. In tal senso il nome di specie non è altro che un nome aggettivo, come *bello, buono, vero*; ed è per questo che non c'è bisogno di alcun articolo. Ma se consideriamo *l'uomo* senza farne alcuna applicazione particolare, allora *l'uomo* è preso in un senso astratto e diventa un individuo specifico; è per questa ragione che il nome riceve l'articolo; ed è così che si dice *il bello, il buono, il vero*. Non ci si è limitati a questi nomi semplici, astratti, specifici; da *uomo* si è fatta *umanità*, da *bello*, *bellezza* e così degli altri (Dumarsais) [...]. **ASTRATTI in Logica.** I termini *astratti* sono quelli che non indicano alcun oggetto esistente fuori della nostra immaginazione. Così *bellezza, bruttezza* sono termini *astratti*. Vi sono oggetti che ci piacciono e che troviamo *belli*; ve ne sono altri, al contrario, che ci colpiscono affettivamente in modo sgradevole e chiamiamo *brutti*. Ma fuori di noi non c'è alcun essere che sia la bruttezza o la bellezza. *Vedi ASTRAZIONE*» (Diderot).

⁴L'*industrie* è il fondamento soggettivo su cui poggia ogni attività umana in generale. Le arti, le scienze e le riflessioni ad esse riferibili sono una parte dell'«industria», la produttività umana intesa come *relazione operativa* dell'uomo col mondo naturale, in obbedienza alle leggi che lo regolano. Secondo il modello epistemologico baconiano, assunto da Diderot, la natura, per la scienza, è oggetto di *industrie* in vista del suo pieno «dominio» conoscitivo e produttivo. S'è preferito rendere il termine «industriosità», riferendoci sia alle attività particolari delle Arti che al lavoro riflessivo della scienza e della filosofia, poste da Diderot entrambe, prassi e teoria, sullo stesso piano discorsivo. *Infra, Premessa* alla voce «INDUSTRIA».

⁵Enc. XI, p. 302a: «**OGGETTO**, s.m. (*Logica*) significa la *materia* di un'arte, di una scienza o il *soggetto* sul quale ci si esercita. Per la scuola si distinguono diversi *oggetti* di una medesima scienza, ossia l'*oggetto* materiale, l'*oggetto* formale e l'*oggetto* totale o adeguato. L'*oggetto* materiale è la cosa stessa che la scienza considera o della quale essa tratta. Così il corpo umano è l'*oggetto* della medicina. L'*oggetto* formale è la maniera di considerare l'*oggetto* materiale. Così il corpo umano, considerato in rapporto allo scopo di guarirlo, è l'*oggetto* formale della medicina. L'*oggetto* totale o adeguato, è l'unione dell'*oggetto* materiale e dell'*oggetto* formale. Bisogna osservare che una cosa è *oggetto* materiale di una scienza solo quando vi è presa in considerazione per se stessa. Così la Botanica e la Chimica non possono essere ritenute l'*oggetto* materiale della Medicina, perché la Medicina non considera queste due parti per se stesse, ma solo in quanto esse contribuiscono alla guarigione del corpo, attraverso l'applicazione che ne viene fatta. Così le parole: esse non fanno parte in alcun modo della Logica, poiché questa scienza non le impiega per se stesse, ma solo in quanto esse sono l'unico mezzo di cui gli uomini

dispongano per trasmettere i loro pensieri. Siccome l'*oggetto* materiale, presso i filosofi, significa la stessa cosa che un *oggetto* comune, ne consegue che due scienze possono avere lo stesso oggetto materiale. Così la Medicina e l'Anatomia hanno come *oggetto* materiale il corpo umano; ma ciò che le distingue l'una dall'altra è il fatto che la prima prende in considerazione il corpo umano al fine di guarirlo e la seconda, invece, lo esamina soltanto al fine di conoscerlo».

⁶ *Enc.* I, p. 342a: «**ADEGUATO o TOTALE**, agg. (*Logica*). Si dice dell'oggetto di una scienza. L'oggetto *adeguato* di una scienza è la complessione o unione dei suoi due oggetti, *materiale* e *formale*. L'oggetto *materiale* di una scienza è la parte che di esso è comune ad altre scienze. L'oggetto *formale* è la parte che le è propria. *Esempio*: il corpo umano in quanto può essere guarito da malattia è l'oggetto *adeguato* o *totale* della medicina. Il corpo umano ne è l'oggetto *materiale*: in quanto può essere oggetto di guarigione, esso ne è *oggetto formale*. ADEGUATO o TOTALE si dice, in *metafisica*, dell'*idea*. L'*idea totale* o *adeguata* è una visione dello spirito occupato da una parte di un'oggetto in quanto intero. L'*idea parziale* o *inadeguata* è una visione dello spirito occupato da una semplice parte di un oggetto. *Esempio*: la visione di Dio è un'*idea totale*. La visione della sua onnipotenza è un'*idea parziale*» (Diderot).

⁷ La frase suona: *d'où il s'ensuite qu'il n'y a guere qu'un Artiste sachant raisonner, qui puisse bien parler de son art*. Il senso si chiarisce in riferimento all'osservazione precedente. Si sottolineava la necessità di tenere unite speculazione e pratica di un'arte nella conoscenza del mestiere dell'Artista. L'artigiano sa «dare ragione» — *raisonner* — del proprio operato: allora è *Artista* in grado di ben parlare della sua arte, trasmettendola ad altri in un lavoro e in un insegnamento ragionati. L'intento è la sottolineatura della coesione di teoria e pratica nell'atto operativo, collegando la stessa pratica all'insegnamento e alla parola. I due elementi fanno insieme dell'artigiano un *Artista*. CASINI (1968) e G. GRAZI, «Arte» e «Industria» nell'«Enciclopedia» francese, traduzioni delle voci «Arte» e «Spillo», in A. NEGRI, *Filosofia del lavoro*, vol. III, Milano, Marzorati, 1981, traducono *Artiste* con «artigiano» (minuscolo), CASINI: «ne segue che soltanto un artigiano che sappia ben ragionare può parlare degnamente dell'arte sua»; GRAZI: «ne deriva che quasi solo un artigiano che sappia ragionare è in grado di parlare in modo appropriato della sua Arte». Il termine *Artiste*, nel XVIII secolo, indicava l'individuo dedito ad un'attività implicante l'uso di una tecnica, di una meccanica artigianale. «Arte» è *téchne* che fa uso di strumenti — e all'epoca ciò indicava *principalmente* l'artigianato. È anche vero tuttavia che, sulla base del significato corrente, Diderot rivendica dignità di *Artista* all'artigiano cosciente del proprio mestiere in virtù del ragionamento e della parola, continuando a chiamarlo *artiste* nel corso dell'articolo, senza distinguerlo dall'Artista dedito alle arti liberali. S'afferma qui la necessità di una piena, implicita integrazione della figura dell'artigiano ai metodi e all'operato dell'Artista «liberale». Il rilievo dato alla trattazione delle Arti meccaniche non si risolve in un «riduzionismo» artigianale o in uno svilimento delle Arti liberali. S'afferma l'identità di condizioni metodico-operative per entrambi gli Artisti, ad esempio nel capitolo sulla *classificazione delle Arti* e oltre, in modo più esplicito: «Spetta alle *Arti liberali* il compito di trar fuori le *Arti meccaniche* dallo svilimento in cui il pregiudizio le ha tenute per sì lungo tempo». L'intenzione è di assimilare l'opera della mano e quella dello spirito. Diderot avanza un auspicio che fa chiarezza

sull'intenzione unificativa di Arti e Artisti: «Che esca un giorno, dal seno delle accademie un uomo, scenda nelle botteghe e vi raccolga i fenomeni delle Arti e ce li esponga in un'opera che costringa gli Artisti a leggere, i filosofi a pensare *utilmente* e i potenti a fare un uso alfin *utile* della loro autorità e delle loro ricompense». L'artigiano non illuminato dal sapere pratico-speculativo riapparirà nella voce «INDUSTRIA» (*infra*) a indicare un tipo di lavoratore non industriale: «L'industria, considerata in un senso metafisico è, secondo Quesnay [...] una facoltà dell'anima il cui oggetto verte sulle produzioni e le operazioni *meccaniche*, che sono frutto dell'inventivae dell'ingegno, e non semplicemente dell'imitazione, della scaltrezza e della *routine*, come nelle opere mediocri degli artigiani (*comme dans les ouvrages ordinaires des artisans*)».

⁸ Cfr. BACON (1861, I), *Novum Organum*, Lib. I, pp.289-290. Il testo latino, parafrasato da Diderot, è tratto dal contesto finale degli aforismi 82-83 del Libro I: «LXXXIII. Excrevit autem mirum in modum istud malum, ex opinione quadam sive æstimatione inveterata, verum tumida et damnosa; *minui nempe mentis humanæ maiestatem, si experimentis, et rebus particularibus sensui subiectis et in materia determinatis, diu ac multum versetur*: præsertim quum huiusmodi res ad inquirendo laboriosæ, ad meditandum ignobiles, ad dicendum asperæ, ad practicam illiberales, numero infinitæ, et subtilitate tenues esse soleant» (corsivo nostro). Cfr. F. BACONE, *Opere filosofiche*, trad. it. di E. De Mas, Bari, Laterza, 1965, vol. I, p.300: «83. Questo male s'accrebbe in modo enorme per l'opinione, divenuta persuasione inveterata, per quanto superba e dannosa, che *la maestà della mente umana debba rimanere sminuita se si occupa a lungo e a fondo di esperimenti e di cose particolari, sensibili e determinate nella materia*; cose che sono — si dice — difficili da scoprire, ignobili per la meditazione, rozze nella riesposizione, inette alla pratica, infinite di numero e dotate di un'estrema tenuità» (corsivo nostro). L'intento di parafrasi dal *Novum Organum*, della parte relativa alla *Interpretazione della Natura* (il *Regnum Hominis*) sembra programmatico. È il tentativo di dare concreta applicazione alle idee baconiane nella pratica descrittiva, ossia nella metodica delle Arti meccaniche.

⁹ Jean Baptiste Colbert (1619-1683), fu ministro delle finanze di Luigi XIV dal 1657 fino alla morte. Sul finire del secolo XVII si adoperò in favore dell'insediamento e dello sviluppo dell'industria manifatturiera in Francia. Colbert fece rapida carriera, prima come amministratore del patrimonio privato del cardinale Mazzarino, poi, come ministro, fu l'iniziatore di un nuovo modello di politica economica volto a favorire il libero scambio dei beni e delle merci all'interno del paese, ostacolato dall'istituto dei dazi e dei pedaggi locali. S'impegnò fruttuosamente nella costruzione di nuove strade, canali, porti, creò una marina mercantile francese che potesse tener testa alla rivale olandese, promuovendo in tal senso anche lo sviluppo coloniale del regno. Nell'amministrazione finanziaria la sua politica si caratterizzò per la forte tendenza accentratrice ed unitaria, secondo l'esempio dell'assolutismo «aperto» del suo sovrano, allo scopo di assicurare pareggio del bilancio e aumento progressivo della ricchezza finanziaria, due elementi ritenuti il principale mezzo di stabilità per l'economia nazionale. L'*industrie* fu appunto intesa dal Colbert come lo strumento idoneo a garantire ricchezza finanziaria. Per notizie più dettagliate *infra*, sezione «Bibliografia critica». Sulla politica economica della Francia in età illuministica, cfr. G. MARTIN, *La grande industrie en France sous le règne de Louis XV*, Paris, A. Fontemoing, 1900; e J. DE MAZAN, *Les*

doctrines économiques de Colbert, Paris, A. Rousseau, 1900. Sulla ricezione in Italia delle dottrine economiche che presero il nome di «colbertismo», di rilievo l'opera di F. MENGOTTI, *Il Colbertismo*, Venezia, T. Bettinelli, 1792², studioso che introdusse il termine destinato a restare in uso per indicare la politica industrialista. Il tema della centralità delle manifatture e dell'industria nell'economia nazionale è ripreso nella voce «MANIFATTURA» (*infra*).

¹⁰ Diderot espone, per il tramite di Bacone, un tema affrontato tra il 1750 e il 1753 nel *Prospectus* dell'*Encyclopédie* e nel *De l'interprétation de la nature* (1753), trattato riedito l'anno seguente col titolo: *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Motivo conduttore è il tema dell'*esperimento*. Le prove sensibili nello sviluppo delle scienze, marcano sempre di pari passo con la necessità di fondere insieme scienza e «arte». Diversi spunti, talora letterali, sono ripresi in questo articolo Cfr. DIDEROT, *Interpretazione della Natura* cit., § 2, pp. 13-14: «Una delle verità, che ultimamente sono state annunciate con maggior coraggio e forza, che un buon fisico non perderà mai di vista, e che avrà certamente le più utili conseguenze, è l'affermazione che la regione dei matematici sia un mondo intellettuale, dove ciò che viene considerato come verità rigorosa perde completamente questa prerogativa quando lo si trasporta sulla nostra terra. Si è giunti alla conclusione che era compito della filosofia sperimentale correggere i calcoli della geometria: una conclusione che è stata accettata persino dai geometri. Ma a quale scopo correggere il calcolo geometrico con l'esperienza? Non è più semplice attenersi ai risultati di quest'ultima? Da tutto ciò si vede che la matematica, soprattutto quella trascendente, non conduce a nulla di preciso senza l'esperienza, che essa è una specie di metafisica generale ove i corpi sono spogliati delle loro qualità individuali; e che, come minimo, resterebbe ancora da fare una grande opera che si potrebbe intitolare *L'Applicazione dell'esperienza alla geometria*, ovvero *Trattato sull'aberrazione delle misure*».

¹¹ *Ivi*, § 47, p. 62: «Si deve lasciar libera l'esperienza. La si tiene prigioniera, quando ci si limita a mostrarne l'aspetto che prova, nascondendone quello che contraddice. Questo è l'inconveniente proprio non già dell'avere idee, bensì del lasciarsi accecare da esse, quando ci si accinge a un'esperienza. Si è severi nel proprio esame, solo quando il risultato è contrario al sistema. In questo caso, non si dimentica nulla di ciò che può far cambiare aspetto al fenomeno o linguaggio alla natura. Nel caso opposto, invece, l'osservatore è indulgente; scivola sopra le circostanze; non pensa mai a formulare obiezioni alla natura; crede alla sua prima parola; non sospetta l'esistenza di equivoci, e meriterebbe di sentirsi dire: «il tuo mestiere è quello d'interrogare la natura, tu invece la fai mentire, oppure temi di farla spiegare». L'ideale lavoro della scienza s'attua come *manipolazione empirica di teorie*. Il concetto è espresso anche nel § 9, con l'immagine dell'*abeille*; *supra*, *Introduzione*, nota 105. Un tema comune ai capitoli sullo «Scopo delle arti in generale» e sulla «Geometria delle Arti».

¹² *industrie*, di nuovo nel duplice senso di «INDUSTRIA» — istituzione di attività produttive — e di «industriosità» come disposizione «metafisica» dell'agire umano (*infra*, voce «INDUSTRIA», note 283 e 285).

¹³ *Enc.* I, p. XXII, in ed. CASINI (1968), p. 51: «Le arti belle sono così strettamente congiunte con le belle lettere, che il medesimo gusto che induce a coltivare le une invita pure a recare a perfezione le altre. Mentre la nostra letteratura si arricchiva di tante opere belle, Poussin dipingeva i suoi quadri e Puget scolpiva le sue statue; Le Sueur affrescava

il chiostro della Certosa, Lebrun dipingeva le battaglie di Alessandro». «Eustache Le Sueur (1616-1655) dipinse le scene della vita di S. Brunone nella Certosa di Parigi; Charles Le Brun (1619-1690), seguace di Poussin e della scuola italiana, disegnò anche cartoni per la manifattura di arazzi dei Gobelins. Gli Audran sono una famiglia d'illustri incisori, il maggiore dei quali, Gérard (1640-1703), incise tra l'altro le *Batailles d'Alexandre* del Le Brun».

¹⁴ *effets*, serie di atti, operazioni volte a determinati effetti.

¹⁵ In corsivo nell'originale: «*le pouvoir de l'homme se réduit à rapprocher ou à éloigner les corps naturels*». Cfr. BACON (1861, I), *Novum Organum*, p. 242: «*quam ut corpora naturalia admoveat et amoveat*»: «avvicinare e allontanare»; e aggiunge Bacone: «*reliqua Natura intus transigit*». Sul dinamismo materialistico dell'autore cfr. DIDEROT, *Principi filosofici sulla materia e il movimento*, in *Opere filosofiche*, a cura di P. Rossi, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 287-292; e *Interpretazione della Natura* cit., §§ 1-47, pp.13-62.

¹⁶ In corsivo nell'originale, richiama l'inizio del § LXXXIII del *Novum Organum*, in BACONE (1965), p. 257: «*Aforismi sull'interpretazione della Natura e sul regno dell'uomo*. 1. L'uomo, ministro e interprete della natura, tanto fa e intende quanto abbia osservato dell'ordine della Natura, con l'osservazione della cosa o con l'opera della mente; non sa né può niente di più. 2. La mano nuda e l'intelletto abbandonato a se stesso servono poco. Per compiere le opere sono necessari strumenti e mezzi d'aiuto, sia per la mano che per l'intelletto; e come gli strumenti meccanici servono ad ampliare o regolare il movimento delle mani, così gli strumenti mentali estendono o trattengono il movimento dell'intelletto. 3. La scienza e la potenza umana coincidono, perché l'ignoranza della causa preclude l'effetto, e alla natura si comanda solo ubbidendole: quello che nella teoria fa da causa nell'operazione pratica diviene regola. 4. L'uomo non può operare altrimenti che *avvicinando o allontanando i corpi naturali*: il resto è mosso solo dalla potenza della Natura stessa, dall'interno delle cose».

¹⁷ Cfr. J. CHOUILLET, *Diderot poète de l'énergie*, Paris, P.U.F., 1985. Sulla concezione dell'interno dinamismo dei corpi naturali, cui Diderot s'ispira nel presente capitolo, cfr. gli sviluppi segnati nei *Principi filosofici sulla materia e il movimento* cit., pp. 287-291. Diderot tenta una descrizione dinamica del complesso mondo dei corpi fisici. Un universo *relazionale* e, rimarca Chouillet, «energetico». Il termine latino *nisus*, esprime l'energia nascosta della materia, indipendente dal potere dell'uomo, pronta a trovare l'atto del proprio esercizio, e indica letteralmente lo «sforzo», l'«impeto motore». La «forza formatrice» è la vita organica della Natura: «È assolutamente certo che tutti i corpi gravitano gli uni sugli altri; che tutte le particelle dei corpi gravitano le une sulle altre; e che in questo universo tutto è in traslazione o *in nisu*, ovvero in traslazione e *in nisu* insieme»; poco oltre: «Il corpo secondo alcuni filosofi [i cartesiani] è di per se stesso senza azione e senza forza; si tratta di un tremendo errore» (p.287). In merito alle ascendenze baconiane del Diderot enciclopedista cfr. VENTURI (1963), cap. «Bacone: scienze e arti», pp.109-120. *Supra*, *Introduzione*, § 4.

¹⁸ Altro concetto baconiano: l'origine «casuale» delle arti, la loro conseguente precarietà di concetto e di fondamento. È uno statuto che richiede il sussidio di metodo della filosofia e il procedimento induttivo di ricerca dei principî. BACON (1861,I), *Novum Organum*, Libro I, aforismi LXXXV-CXXVIII, pp. 292-293; trad. it. cit., pp. 302-303:

«Chi pone in campo la raffinatezza raggiunta dalle arti liberali e anche quella che appartiene alle arti meccaniche nella preparazione dei corpi naturali e chiama a testimonianza scoperte [...] costui rifletta e noti quanto tempo è occorso perché tutte queste cose, che furono già note agli antichi, siano state condotte alla raffinatezza odierna; e troverà quanto poco esse sono fondate sulle osservazioni e sugli assiomi della natura [...]; e quanto facilmente esse potessero essere scoperte per via di occasioni fortunate e di speculazioni casuali. Allora si libererà facilmente da ogni ammirazione e vorrà piuttosto commiserare la sorte dell'umanità che per tanti secoli è rimasta sterile di scoperte e povera di invenzioni».

¹⁹ A fronte della povertà «istitutiva» delle arti — assenza di *organizzazione* sistemica delle esperienze — Bacone enuncia, a partire dall'aforisma 100, i principî del metodo empirico-induttivo. Diderot applica queste concezioni al *Projet d'un traité général des arts mécanique*. Cfr. BACON (1861, I), pp. 309-310; trad. it. cit., p. 317: «Non solo si deve cercare e procurare una maggior quantità di esperimenti, anche di genere diverso da quelli che finora hanno interessato; ma si deve introdurre anche un nuovo metodo, un nuovo ordine, un nuovo procedimento per continuare e promuovere l'esperienza. Poiché l'esperienza vaga e diretta solo da se stessa è, come sopra dicemmo, un procedere a tentoni, che rende gli uomini più confusi che informati. Ma se l'esperienza procede secondo una regola certa, per serie ininterrotte, si può sperare qualcosa di meglio dalle scienze».

²⁰ Per definire le condizioni procedurali del metodo induttivo Bacone precisò i termini del passaggio prima dall'esperienza alla Scienza, individuando poi gli strumenti atti ad organizzare il sapere in sistema. Lo spunto non sfuggirà a Diderot. È l'idea di approntare «Tavole di ricerca» — *tabulas inveniendi* — cui conformare i linguaggi delle arti. Cfr. BACONE (1965), pp. 317-318: «Inoltre, essendo così grande il numero dei particolari, da parere quasi un esercizio; e poiché questi particolari sono tanto sparsi e diffusi che confondono l'intelletto e lo disperdono, non c'è da sperare niente di buono dalle scaramucce, dai lievi moti e dai voli dell'intelletto; se non siano state coordinate ed organizzate tavole di ricerca, idonee e disposte come se fossero viventi, entro le quali sia distribuito tutto il materiale che si riferisce all'oggetto, intorno al quale verte la ricerca; e la mente non si applichi al lavoro con gli aiuti che trova già predisposti e preparati in queste tavole». Sull'uso che Diderot farà delle *Tabulas inveniendi*, *infra*, note 24 e 26.

²¹ Notiamo l'uso frequente del termine «condizione» (*état, condition*). Passo successivo dell'*Instauratio* è l'uso della «dialettica», principio della filosofia. La ricerca degli assiomi delle nuove arti richiede l'utilizzo del «Nuovo Strumento». Nel lavoro astrattivo della ragione — la filosofia — si palesa nondimeno il bisogno di modelli, *exempla* tratti dall'esperienza di soggetti particolari che intervengano a ricondurre la riflessione sul piano degli enti fisici, per poi restituirla di nuovo ai concetti dell'*esprit*, in un sottile gioco di scambi fra teoria ed empiria. Il discorso segue, in Bacone, nei capitoli IV-VI della *Distributio Operis* della *Grande Istaurazione*, in BACONE (1965), p. 242: «Dopo aver correato l'intelletto di aiuti securissimi e di fedeli scorte, e avere raccolto, con una scelta accuratissima, la gran massa delle opere divine, sembra che non resti altro da fare che rivolgerci alla filosofia stessa. Tuttavia, a un'impresa tanto ardua e incerta c'è ancora necessariamente qualcosa da premettere, sia per ragioni d'esposizione, sia per ragioni d'utilità presente. Il primo compito è di predisporre dei modelli della ricerca e

della scoperta secondo il nostro metodo, anticipati per mezzo di esempi dei vari soggetti particolari [...]. Intendiamo parlare di esempi [...] di speciali tipi o modelli, che pongono quasi sotto gli occhi tutto il processo seguito dalla mente e ci spiegano l'intera ricerca, che è come la fabbrica continuativa di un edificio innalzato secondo un ordine regolare, illustrandone gli aspetti più notevoli e vari». Diderot ripropone l'ideale baconiano della *fabrica mentis* nel presente capitolo e in quello *Sulla lingua delle arti*, esponendo i vantaggi del nuovo metodo. La descrizione dei progressi dell'arte segue l'ordine naturale dei suoi *exempla*, evidenziando il cammino compiuto dalla scienza operativa su vie sempre più perfette, nell'esercizio delle pratiche meccaniche, sino al livello di chiarezza metodica cui sono giunte al presente.

²² Fonte del capitolo è ancora la *Distributio Operis* cit., in BACON (1861, I), p. 214; trad. it. cit., p.233: «Una volta traversata la regione delle arti antiche, istruiremo l'intelletto umano sui modi di progredire. È destinata alla seconda parte la ricerca di un migliore e più perfetto uso della ragione nella indagine della realtà, e dei vari aiuti da fornire all'intelletto [...]. Quest'arte che qui presentiamo sotto il nome di *Interpretazione della Natura*, è una specie di logica, sebbene sia ben lontana, anzi immensamente lontana dalla logica volgare [...]. *Il fine della nostra scienza non è di scoprire argomenti, ma arti*; non le conseguenze che derivano da principî posti, ma gli stessi principî; non ragioni di probabilità, ma designazioni e indicazioni di opere» (corsivo nostro).

²³ Nel cap. 2 della *Distributio* Bacone definisce le prime tappe nel cammino della Nuova Scienza, cfr. BACON (1861, I), pp. 222-223; trad. it. cit., pp. 239-240: «Noi proponiamo, anzitutto, una storia naturale che non serva a dilettere per la varietà dei fatti che presenta, né limiti il proprio vantaggio all'utilità attuale di certi esperimenti, ma che getti luce sulle cause da scoprire e offra il primo latte alla filosofia. Lo scopo della scienza è di dare opere e di costituire la parte attiva del sapere, ma occorre aspettare il tempo della messe, per non mietere il muschio e la biada ancora in erba [...]. Quanto all'estensione, la storia che noi prospettiamo non è solo quella della natura libera e sciolta, quella cioè che segue il suo corso e opera spontaneamente [...]; ma soprattutto quella della natura costretta e sviata dalla volontà umana, quando cioè la natura è obbligata dall'arte ad uscir fuori dal suo stato originario. Noi facciamo entrare nella nostra storia tutti gli esperimenti delle arti meccaniche, quelli della parte attiva delle discipline liberali, quelli di molte attività pratiche che non hanno ancora formato una vera e propria arte (per quanto abbiamo potuto esaminarli) e far sì che essi conducano al fine proposto».

²⁴ Cfr. I. KANT, *Critica della Ragione pura*, ed. G. Colli, Milano, Bompiani, 1987, vol. I, p. 2. La stessa citazione è posta in calce alla seconda edizione della *Critica* (1787) a tenere fermo lo scopo della filosofia trascendentale: la ricerca delle «condizioni», ossia i *fundamenta* obbietto-soggettivi della conoscenza umana. Cfr. BACON (1861, I), *Instauratio Magna*, p. 210. In Diderot è una libera parafrasi del testo finale della *Praefatio*. Si fa presente al lettore l'intenzione utilitaristica dell'opera, in vista dell'umano *Communis*, il bene della comunità: «De nobis ipsis silemus: de re autem quæ agitur petimus, ut homines eam non opinionem sed opus esse cogitent; ac pro certo habeant, non sectæ nos alicujus aut placiti, sed utilitatis et amplitudinis humanæ fundamenta moliri. Deinde ut suis commodis æqui, exutis opinionum zelis et præjudiciis, in commune consulat; ac ab erroribus viarum atque impedimentis, nostris præsidiiis et auxiliis, liberati et muniti, laborum qui restant et ipsi in partem veniant.

Præterea ut bene sperent, neque Instaurationem nostram ut quiddam infinitum et ultra mortale fingant, et animo concipiant; quum revera sit infiniti erroris finis et terminus legitimus». Cfr. BACONE (1965), p.228: «Di noi meglio tacere: un solo desiderio personale vogliamo esprimere, che la nostra impresa non sia presa come un'opinione, ma come un'opera; che si tenga per certo, cioè, che non abbiamo preso a gettare i fondamenti di una setta qualunque, o di un nostro parere, ma quelli dell'umana utilità e potenza. Chiediamo ancora che gli uomini, secondo il loro stesso interesse, e mettendo da parte i pregiudizi e le emulazioni delle opinioni, provvedano per il bene comune e vengano anch'essi a prender parte al lavoro che resta ancora da fare, essendo stati ormai liberati dagli ostacoli e dagli errori del cammino e fortificati per gli aiuti da noi portati».

²⁵ Cfr. BACONE (1965), *Cogitata et visa de interpretatione naturæ, sive de scientia operativa*, p. 124: «Ciò che si è trattato non è un'opinione ma un'opera che getta le fondamenta non di una setta qualunque o di un'opinione, ma di un'opera di immensa utilità e grandezza. Perciò bisogna darsi pensiero, non solo del modo di attuare l'impresa, ma anche del modo di comunicarla e riferirla con la dovuta cura [...]. Ci sono molte persone che nella scienza — che credono di aver acquistato — sia per l'ambizione di tramandarla, sia per quella opposta di nasconderla, si fan servitori del desiderio di gloria e dell'ostentazione; anzi, anche quelli che propongono le cose più sciocche, sogliono ammantarle di oscurità e ambiguità, per poter solleticare più facilmente la loro vanità. L'Autore ritiene di trattare cosa che non può essere macchiata da ambizione o da affettazione».

²⁶ Nuova parafrasi degli aforismi 108-110 di BACON (1861, I), *Novum Organum*, § CVIII, pp.314-315; trad. it. cit., p. 321: «La prima causa [di speranza nei progressi futuri] ci si presenta nel fatto che molte cose utili sono state scoperte da uomini che non le cercavano affatto e che le hanno incontrate quasi per caso e occasionalmente, mentre attendevano ad altro; da ciò bisogna trarre la certezza che maggiori scoperte saranno fatte da scopritori di professione, che procedano secondo un metodo certo, non per impeto e a salti. Potrà ben accadere che una volta o due ci si imbatta per fortuna in ciò che con tutti gli sforzi e l'abilità era sfuggito; ma nella maggior parte dei casi accadrà senza dubbio il contrario. Dalla ragione, dalla attività, da una direzione e intenzione umana, si deve dunque sperare un maggior numero di scoperte, e più utili e a minori intervalli di tempo, di quello che ci ha fornito il caso, o l'istinto degli animali, e simili cose che sono state finora la fonte delle scoperte». L'aforisma 108 si collega idealmente alla conclusione dell'aforisma seguente, sottolineando il concetto, ripreso nel *Prospectus* e nel *Système figuré*, di una Ragione «critica» che prosegua, perfezioni e anticipi l'opera dell'Immaginazione — come facoltà mediatrice del sapere (*supra*, *Introdizione*, § 8). La *Raison* è, insieme alla *Memoria*, la parte costruttiva dell'*Intelletto* umano, unità circolare delle tre facoltà (*Enc. I, Système figuré des connoissances humaines*, pp.47-53).

²⁷ Cfr. BACON (1861, I), *Novum Organum*, § CIX, pp. 316-317; trad. it. cit., pp. 322-323: «Così è lecito sperare che vi siano ancora nascosti nel seno della natura molti segreti di grande utilità per noi, ma che non hanno alcun rapporto o analogia con le cose conosciute, e sono perciò al di là di ogni immaginazione. E anche se queste cose non sono state finora scoperte, non c'è dubbio che si faranno strada anch'esse attraverso molti giri e ambagi nei secoli futuri, e affioreranno alla luce, come sono affiorate quelle prima

citare; ma è anche vero che con il metodo da noi proposto si potranno far presentare più presto, senza indugio e tutte insieme, anticipandone la scoperta».

²⁸ Ivi, p. 315; trad. it. cit., pp.321-322: «Chi, prima dell'invenzione dell'artiglieria, ne avesse decritti gli effetti in questo modo: è stata fatta un'invenzione per mezzo della quale mura e fortificazioni, anche le più munite, possono essere sconvolte e abbattute di lontano; avrebbe certamente fatto pensare molte e varie cose intorno alla forza dei tormenti bellici e di macchine con pesi, ruote e simili congegni di spinta e di urto moltiplicati; ma al vento infuocato, capace di diffondersi così velocemente ed esternarsi con tanta violenza, nessuno sarebbe arrivato, neppure con qualche slancio dell'immaginazione o della fantasia; trattandosi di cosa della quale non si era mai visto l'esempio in fenomeni prossimi, se non forse nel terremoto e nel fulmine, fenomeni naturali tanto grandi che sarebbero stati subito respinti come inimitabili ad opera dell'uomo».

²⁹ Diderot si riferisce alla prima «pompa a fuoco» [Tavole 13 e 25], ideata dai meccanici inglesi Samuel Morland utore di un *Principes de la nouvelle force du feu*; Londres, 1683, *infra*, nota 162) e Thomas Savary (1650-1715), descritta in *Enc.* VI, 603a sgg. «**FUOCO** (*pompa a*) *Idraul. e Arti meccaniche*: la prima macchina venne costruita in Inghilterra; diversi autori, in seguito, si sono adoperati a perfezionarla e semplificarla. Papin può esserne considerato l'inventore: infatti, cosa fa colui che costruisce una *pompa a fuoco*? Adatta un comune corpo di pompa alla macchina di Papin. *Vedi la sua opera all'articolo* DIGESTORE e soprattutto *l'articolo precedente* [«**FUOCO** (*Fisica*), di d'Alembert]. Tutto quello che diremo di questa pompa è tratto da una memoria, con le relative tavole, che ci è stata comunicata dal signor P... [J.-R.Perronet] uomo di merito insigne, che ha voluto interessarsi alla perfezione della nostra opera [segue la descrizione della macchina, divisa in 47 articoli, che ne misurano il rendimento quantitativo in termini di lavoro meccanico]. Il gioco di questa macchina è incredibile e straordinario; e se si dovesse prestar fede al sistema di Descartes, che considera le macchine come degli animali, bisognerebbe convenire che l'uomo, in questo caso, avrebbe imitato molto da vicino l'opera del Creatore, nella costruzione della pompa a fuoco: macchina che, agli occhi di ogni cartesiano coerente, deve essere una specie di animale vivente, che respira, agisce, si muove da solo per mezzo dell'aria e finché c'è del calore» (Diderot-Perronet). Nell'articolo «**FUOCO**», di d'Alembert, c'è un riferimento polemico alla priorità dell'invenzione (che secondo gli enciclopedisti andrebbe attribuita al meccanico francese Denis Papin), indirizzato verosimilmente ai lavori di Morland e Savary attorno alla prima *pompa a fuoco*, perfezionata in «macchina a vapore» da Thomas Newcomen, i cui esperimenti risalgono agli inizi del secolo XVIII. MANEGOLD (1989), rende *les mécaniques* con «le arti meccaniche» (in corsivo). Il senso dell'esempio della *pompe a feu* si chiarisce al cap. «Differenza singolare tra le macchine». Qui c'è una netta presa di posizione contro l'eccesso di concettualismo — nei costruttori di macchine che antepongono il progetto sulla carta all'esperimento degli effetti. Il galileiano *Discorso intorno a due nuove scienze* trattò argomenti analoghi. Diderot si mostra favorevole ad un'analisi del *lavoro* delle macchine nel contesto della *pratica* della produzione industriale. Un progetto come quello della macchina per il sollevamento delle acque, sulla carta avrebbe potuto occasionare un'infinità di

ragionamenti astratti ed erronei, il cui pericolo solo la *pratica* delle «meccaniche» e delle relative arti riesce ad allontanare.

³⁰ Si fa evidente l'intento metodologico instaurativo. La parafrasi latina è da BACON (1861, I), *Cogitata et Visa*, p. 128: «Poiché le sue congetture sono basate su cose a portata di mano [o addirittura «trascurabili», *neglecta*, aggiunge Diderot al testo di Bacone] costui può ritenere che quelle invenzioni (*ea*) siano o impossibili o meno verosimili; eppure dovrebbe sapere che egli non è abbastanza istruito per scegliere quanto è conveniente e pertinente alla ricerca». Il contesto finale della *Prefazione* alla *Instauratio* riprende il medesimo discorso, ampliandone la portata. Bacone si rivolge ora contro i «ragionamenti anticipatori» e astratti, di quei lettori che s'affrettano a giudicare senza aver fatto le necessarie esperienze, *ivi*, pp. 210-211; trad. it. cit., p. 229: «Infine (poiché l'ingiustizia verso di noi può forse mettere a repentaglio l'impresa stessa) ci sembra di dover chiedere agli uomini, quanto di ciò che noi abbiamo di necessità asserito (per restare fedeli a noi stessi) essi credono di avere il diritto di giudicare o sentenziare; dal momento che noi respingiamo tutti quei prematuri ragionamenti, che anticipano le conclusioni della ricerca, e sono astratti dalle cose assai più di quanto occorre per l'indagine della natura, come vari, disordinati e mal congegnati. E non si può prendere per principio che si debba sottostare al giudizio di chi è chiamato esso stesso in giudizio».

³¹ Cfr. BACON (1861, I), *Novum Organum* cit., § CIX, p. 316; trad. it. cit., p. 322: «Queste scoperte, e altre simili, tuttavia sono rimaste ignorate dagli uomini durante tanti secoli, e non sono state fatte dalla filosofia o dalle arti razionali, ma dal caso e dall'occasione; e sono del tutto diverse per genere e lontanissime (come dicemmo) da quelle precedenti e già note, così che nessuna precedente cognizione avrebbe potuto giammai condurre ad esse».

³² Dall'*incipit* dell'aforisma seguente del *Novum Organum* (*ivi*, § CX, p. 317), fonte di questo breve paragrafo, rileviamo un'idea precisa che Bacone presenta sulla condizione dello spirito umano non guidato dal metodo scientifico. Cfr. BACONE (1965), p. 323: «Consideriamo ora quelle altre invenzioni, che fanno pensare che il genere umano possa passar sopra le più nobili invenzioni senza accorgersene, anche se le ha davanti. Perché se invenzioni come la polvere da sparo, il filo di seta, la bussola, lo zucchero, la carta, discendono evidentemente da qualche proprietà delle cose e della natura; la Stampa invece non ha nulla che non sia chiaro e quasi ovvio».

³³ *Supra*, nota 10. Il contesto di questo paragrafo trae spunto dal finale del libro I di BACON (1861, I), *Novum Organum*, §§ CVIII-CX. Si tratta della conclusione dell'aforisma CX, sul tema delle *invenzioni* — la bussola, la polvere da sparo, l'arte della stampa, il filo di seta ecc. — le quali, dirà Bacone e con lui Diderot, «hanno cambiato la faccia della terra» più di ogni altra rivoluzione, *ivi*, pp.317-318; trad. it. cit., p.323: «La mente umana, nel corso di queste scoperte, si comporta di solito in modo così superficiale e incongruente, che prima diffida di sé, poi si disprezza: prima di aver fatto una scoperta, la crede impossibile; dopo averla fatta giudica incredibile di non esserci arrivata in precedenza. Ma proprio questa incongruenza ci fa sperare che rimanga ancora un gran numero di scoperte da fare, che possano essere ricavate non solo da nuove operazioni, ma anche dal riferimento, dall'applicazione e fusione di operazioni già note; secondo quel metodo che abbiamo chiamato dell'esperienza letteraria».

³⁴ *Géométrie des boutiques*, la geometria delle botteghe, degli *ateliers*, degli opifici, a rimarcare la differenza polemica rispetto ad una *Géométrie de l'Académie*, parte interna alla Geometria degli artisti meccanici. La distinzione si precisa nelle definizioni della *Géométrie intellectuelle* e *Géométrie expérimentale*, entrambe necessarie all'*Artiste* non confinato nei limiti angusti del semplice operaio, *ouvrier très-borné*. Cfr. ed. CASINI (1968), p.162: «elementi di geometria accademici (*de l'Académie*)» e «geometria ch'è in uso nelle fabbriche (*des boutiques*)»; GRAZI (1981), p.198: «elementi accademici della Geometria» e «Geometria usata nelle fabbriche». MANEGOLD (1989), p. 308: «geometria dell'Accademia delle Scienze» e «geometria dei laboratori artigiani». La distinzione tra *Géométrie intellectuelle* e *expérimentale* è resa dal MANEGOLD con «Geometria teorica e pratica»; CASINI: «geometria pura e sperimentale»; GRAZI: «Geometria teorica e sperimentale».

³⁵ Cfr. P. VARIGNON (1654-1722), *Nouvelle Mécanique ou Statique*, 2 voll., Paris 1725. Diderot si riferisce al teorema dei vettori e alla regola di composizione delle forze concorrenti, formulata dal fisico e matematico contemporaneo di Newton, principale ispiratore dell'opera di d'Alembert, nell'articolo «MECCANICA» (*infra*, p. 112). L'accenno blandamente polemico a Varignon, preso da d'Alembert a modello di una teorizzazione rigorosa dei fatti, testimonia del conflitto tra le due prospettive — sperimentalista e matematizzante — che animò il dibattito scientifico nel seno dell'*Encyclopédie*. Si affrontano le diverse prospettive del meccanicismo, di matrice cartesiana, e i nuovi orizzonti problematici aperti dal newtonismo. Meccanicismo non deterministico, quello di Diderot, ha alle sue fonti il modello della *Scientia operativa*. La nuova scienza newtoniana della natura, interamente descrittiva, delinea nel discorso filosofico i campi concettuali in cui muoversi, fissando nuovi limiti alla problematica del determinismo meccanicistico. I concetti di «attrazione», «azione a distanza», «repulsione», «affinità» ecc. introducendo al problema di una ipotetica finalità interna della natura, non esplicabile in termini di meccanismo, gettano le basi, in Francia, delle moderne scienze della vita organica (Maupertuis, Buffon, Bonnet). Diderot ne subirà un influsso profondo e duraturo.

³⁶ Cfr. VARIGNON (1725), p. 6. L'opera s'inscrive, in parte polemicamente, all'interno del vecchio orizzonte della meccanica cartesiana, della teoria degli attriti e dell'azione diretta tra *forze motrici*: «PRINCIPIO GENERALE. Quale che sia il numero delle forze o delle potenze dirette *ad libitum* che agiscono insieme su uno stesso corpo, o tale corpo non si sposterà affatto oppure procederà su un solo tracciato e secondo una linea identica a quella che avrebbe percorso se invece di essere spinto, premuto o tirato da tutte quelle potenze insieme, questo corpo lo fosse stato, seguendo la stessa linea e nello stesso senso, da una sola forza o potenza equivalente o eguale alla risultante del concorso di tutte quelle potenze applicate insieme». In altri termini: «Se le forze, (o più in generale i vettori), di un dato sistema sono tutte applicate in uno stesso punto A, il momento risultante — assiale o polare — del sistema coincide col momento del risultante applicato in A». Attraverso un'esposizione sistematica degli effetti ricavabili da tale principio, nella costruzione delle macchine, Varignon riassunse in un quadro coerente i principali problemi della fisica statica del tempo, enunciando quella regola di composizione delle forze concorrenti che D'ALEMBERT arriverà a formalizzare, in termini matematici, nel *Traité de Dynamique* (1743). *Infra*, voce «MECCANICA (*agg.*)».

Come è attestato anche dalla lettera, risalente al 1717, posta a prefazione della *Nouvelle Méchanique* (postuma) dal collega e matematico Jean Bernouilli, Varignon fu tra i primi ad anticipare la formulazione del principio d'alembertiano delle «velocità virtuali», riducendo le questioni di dinamica dei corpi mobili a problemi di equilibrio statico-meccanico, principio fecondo, applicato nella costruzione delle macchine (*Infra, Premessa* a «MECCANICA»).

³⁷ Di nuovo la distinzione tra una Matematica «intellettuale», accademica, non fondata sull'esperimento, e la Matematica sperimentale delle *manovre* dei corpi fisici, la *Mathématique manouvrière*. Cfr. ed. MANEGOLD (1989), p.308: «manuale»; CASINI (1968), p.162; e GRAZI (1981), p.198: «Matematica pratica», cade qui la *nuance* inerente al significato di *manouvrière*. Cfr. la voce «MANOVRA», in *Enc. X*, pp.48-49: «È l'arte di sottoporre il moto dei vascelli e delle navi a leggi matematiche, per dirigerli nella maniera più vantaggiosa possibile; tutta la teoria di quest'arte consiste nella soluzione dei sei problemi seguenti»(p.48) il redattore cita le «innumerevoli discussioni che la teoria della *manovra* ha suscitato fra i sapienti e gli artisti [...]» (p.49). L'espressione *Mathématique manœuvrière* si riferisce anche a queste discussioni teorico-pratiche degli «Artisti di marina». Sulla partizione delle scienze matematiche, cfr. la voce «MATHÉMATIQUE» di d'Alembert, in *Enc.*, X, pp.188-189.

³⁸ Cfr. G. GALILEI, *Discorsi intorno a due nuove scienze*, in *Opere*, Torino, UTET, 1980. Vol. II, pp. 571-572. L'elogio fatto dai due interlocutori, Sagredo e Salviati, della ricchezza e varietà di macchine negli Arsenali Veneziani, è ripreso quasi alla lettera da Diderot: «*Sagredo*. Di cotesto intendo, e sopra tutto dell'ultima conclusione ch'ei soggiunse, la quale io ho sempre stimata concetto vano del vulgo; cioè che in queste ed altre simili machine non bisogna argumentare dalle piccole alle grandi, perché molte invenzioni di machine riescono in piccolo, che in grande poi non sussistono. Ma essendo che tutte le ragioni della mecanica hanno i fondamenti loro nella geometria, nella quale non veggio che la grandezza e la piccolezza faccia i cerchi, i triangoli, i cilindri, i coni e qualunque altre figure solide, soggette ad altre passioni queste e ad altre quelle; quando la machina grande sia fabricata in tutti i suoi membri conforme alle proporzioni della minore, che sia valida e resistente all'esercizio al quale ella è destinata, non so vedere perché essa ancora non sia esente da gl'incontri che sopraggiugner gli possono, sinistri e destruttivi. *Salviati*. Il detto del vulgo è assolutamente vano; e talmente vano che il suo contrario si potrà profferire con altrettanta verità, dicendo che molte machine si potranno far più perfette in grande che in piccolo: come, per esempio, un oriuolo, che mostri e batta le ore, più giusto si farà d'una tal grandezza che di un'altra minore. Con miglior fondamento usurpano quel medesimo detto altri più intelligenti, i quali della riuscita di tali machine grandi, non conforme a quello che si raccoglie dalle pure ed astratte dimostrazioni geometriche, ne rimettono la causa nell'imperfezione della materia, che soggiace a molte alterazioni ed imperfezioni». Galilei osserva che non è da supporre la materia o la «qualità» degli oggetti componenti, all'origine delle differenze tra macchine di proporzioni quantitative diverse. Si tratta piuttosto di cause «numeriche» e geometriche, le diverse proporzioni generano eventi ed effetti meccanici di resistenza al peso, alla pressione, alle forze, notevolmente diversi nella piccola quantità e nella grande: «E perché io suppongo, la materia essere inalterabile, cioè sempre l'istessa, è manifesto che di lei, come di affezione eterna e necessaria, si possano produr

dimostrazioni non meno dell'altre schiette e pure matematiche. Però, Sig. Sagredo, revochi pur l'opinione che teneva, e forse insieme con molti altri che nella meccanica hanno fatto studio, che le machine e le fabbriche composte delle medesime materie, con puntuale osservanza delle medesime proporzioni tra le loro parti, debban essere egualmente, o, per dir meglio, proporzionalmente, disposte al resistere ed al cedere alle invasioni ed impeti esterni, perché si può geometricamente dimostrare, sempre le maggiori essere a proporzione men resistenti che le minori; si che ultimamente non solo di tutte le machine e fabbriche artificiali, ma delle naturali ancora, sia un termine necessariamente ascritto, oltre al quale né l'arte né la natura possa trapassare: trapassar, dico, con osservar sempre l'istesse proporzioni con l'identità della materia» (p. 572). La conoscenza delle «dimostrazioni», lascia intendere Galileo — e con lui Diderot — va affiancata alla conoscenza pratica dei metodi costruttivi, la «fabbrica» dei medesimi oggetti; *ivi*, pp. 573-597.

³⁹ *les mots propres*, i termini dell'arte atti a differenziare, secondo l'uso, le macchine e gli strumenti. Diderot avanza l'esigenza, rivolta in particolare ai Geometri, di raccogliere in una nomenclatura esatta — una *Grammatica delle Arti* — i discorsi dispersi nella pratica irreflessa. La prassi tende a farsi, nel medesimo contesto operativo, attività di riflessione.

⁴⁰ *engin* è generico: «utensile», «attrezzo», «arnese» ecc. Nella voce «SPILLATOIO» (*Epinglier*) e «SPILLO» (*infra*), *engin* sta a indicare un qualsiasi attrezzo da lavoro.

⁴¹ *auge*, osserva Diderot, prende significati diversi secondo l'attività o lo scopo per cui viene usato. Può voler dire «trogolo», «doccia», «cassetta» ecc. termine «improprio», perché dotato di tante significazioni quante sono le arti.

⁴² Si evidenzia l'esigenza di fugare gli errori ingenerati dal cattivo arbitrio delle parole e dal loro uso improprio. Reminiscenza degli *Idòla fori*, in BACONE (1965), *Novum Organum*, § LIX-LX, pp. 274-275. «Molestissimi» gli idoli del «Foro Verbale», le attività dello scambio, del commercio e delle «relazioni» sociali in generale, cui apparterebbe, secondo la lettura di Diderot, lo stesso linguaggio della filosofia speculativa (*Idòla theatri*). Gli *idòla* «si sono insinuati nell'intelletto per l'accordo delle parole e dei nomi (*ex fœdere verborum et nominum*)». Quelli della «seconda specie», afferma Bacone, «sono nomi di cose che esistono, ma confusi ed indeterminati e impropriamente astratti dalle cose», una specie «più complicata e anche più radicata, perché sorge da una cattiva e inetta astrazione. Si prenda ad esempio la parola «umido», e si elenchino i significati che può avere. Si troverà che questa parola indica note confuse di diverse operazioni, che sono tra loro irriducibili e non possono essere ricondotte ad un significato comune [...] ci si avvedrà, allora, che codesto concetto è stato astratto unicamente dall'acqua e dai liquidi più comuni e diffusi; e che nessuno si è poi dato la pena di verificarne l'esatta portata». Diderot accoglie l'invito a risolvere le ambiguità delle astrazioni metafisiche a mezzo dell'istituzione di «tavole linguistiche» per una nuova *Grammatica delle Arti*. *Supra*, nota 20.

⁴³ *creux*, lo «spazio vuoto», la concavità di un oggetto, il fondo, la profondità, il cavo della mano ecc. Nell'«arte marinara» indica l'altezza delle onde, la loro cavità. *Creux* può essere tanto avverbio quanto aggettivo o sostantivo. Come il sostantivo *auge* — *supra* nota 41 — è esempio di «termine improprio».

⁴⁴ Cfr. ed. CASINI (1968), p. 165: «V'è cosa più bella, delicata e originale della proiezione di un disegno sulla trama, e dalla trama sull'ordito?»; GRAZI (1981), p.200: «Cos'è più bello, delicato e originale della proiezione di un disegno sulla trama e dalla trama sull'ordito?». *Infra*, voce «CALZA (*Telaio per*) e *Enc.* XIV, p.949a: «SEMPLE, s.m. strumento del telaio per stoffe di seta. Il *semple* è composto da un certo numero di cordicelle, proporzionato al genere e alla dimensione della stoffa che si vuole fabbricare; ciascuna di queste cordicelle è tenuta per un'estremità ad un occhio di pernice (piccolo anello di ferro levigato) attraverso il quale passa una corda di rame, e sono legate in basso ad un bastone, che si chiama bastone del *semple*». MANEGOLD (1989), p.310: «Quale proiezione è più bella, più delicata, più singolare di quella del disegno sulle cordicelle d'un *levaordito* e delle cordicelle del *levaordito* sui fili d'un ordito?».

⁴⁵ Cfr. BACON (1861, I), *Novum Organum*, lib. I, § CXXIX, p. 336; trad. it. cit., p.340: «Bisogna considerare ancora la forza, la virtù e gli effetti delle cose scoperte, che non ricorrono tanto chiaramente in altre cose, quanto in quelle tre invenzioni, che erano ignote agli antichi, e la cui origine, sebbene recente, è oscura e ingloriosa: l'arte della stampa, la polvere da sparo, la bussola. Queste tre cose, infatti, mutarono l'assetto del mondo tutto, la prima nelle lettere, la seconda nell'arte militare, la terza nella navigazione; onde infiniti mutamenti sorsero, tanto che nessun impero né setta né stella sembra aver esercitato sull'umanità maggiore influsso ed efficacia di queste tre invenzioni meccaniche».

⁴⁶ *Infra*, *Premessa* alla voce «ARTI LIBERALI».

⁴⁷ È il primo passo di «ARTE» in cui Diderot usa il termine *artisan* accanto ad *Artiste*, *supra*, nota 7. Cfr. le voci «ARTISTA» e «ARTIGIANO», in *Enc.* I, p. 745a sgg. *Supra*, *Premessa* alla voce «ARTE».

⁴⁸ Cfr. M. MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Milano, Adelphi, 1967, libro I, p. 376, *Essai* XLVIII, «Dei destrieri»: «È molto più facile poter contare sulla spada che teniamo in pugno che sulla palla che esce dalla nostra pistola, in cui vi sono molte parti, la polvere, la pietra, la ruota, delle quali la minima che fallisca farà fallire la vostra sorte. Si imbrocca con scarsa certezza il colpo che l'aria conduce [...]. Ma quanto a quest'arma, ne parlerò più ampiamente quando farò il paragone fra le armi antiche e le nostre; e, salvo l'assordamento degli orecchi, a cui ormai ognuno è abituato, credo che sia un'arma di pochissimo effetto, e spero che un giorno ne abbandoneremo l'uso».

⁴⁹ Cfr. G. L. L. DE BUFFON, *Invention des miroirs ardents pour brûler à une grande distance*, in «Histoire de l'Académie royale des sciences», Paris, 1747, pp. 82-101. *Enc.* I, p.625b, voce «ARDENTS»: «Il signor De Buffon ha eseguito ciò che Tzetzes aveva soltanto narrato [...]. Ha costruito un grande specchio composto da vari specchi piani di circa 1/2 piede quadrato [...] e grazie a questo specchio composito ha bruciato oggetti a duecento piedi di distanza e con questa bella esperienza ha conferito nuova verosimiglianza alla storia di Archimede, messa in dubbio da molti matematici dopo il giudizio di Descartes»; cfr. *Enciclopedia* (1966), p. 175. Su Archimede *infra*, nota 129.

⁵⁰ Diderot chiama in causa l'idea baconiana di un sapere che s'attua nella comunicazione e nella cooperazione tra i dotti, contro le dispute accademiche di «Sofisti, Empirici e Superstiziosi», tre atteggiamenti erronei alla radice degli *Idola Theatri* della filosofia, cfr. BACON (1861, I), *Novum organum*, §§ LXII-LXVIII, pp.297-302. L'idea del conoscere umano ha estensione illimitata; la Natura, oggetto del «lavoro artistico» in

generale (manipolazione produttiva di «forme»), è quel sistema di leggi che trasmette la propria infinità processuale all'arte. Un compito realizzabile nell'esperienza del continuo suo perfezionamento. La filosofia scolastica, secondo BACON (*ivi*, §§ LXXXVIII-XC) e secondo Diderot, tende a fare esattamente il contrario (§ LXXXVIII, p. 297; cfr. trad. it. cit., p. 306: «per prima cosa, infatti, gli autori han preso come moda costante di incolpare la natura della debolezza dell'arte loro, e non esitano a dichiarare impossibile ottenere con l'arte in natura tutto ciò che la loro arte non è riuscita ad ottenere [...]. Se ben si guarda, questi limiti che si cerca di imporre al potere umano sono tutti artifici e malizie che tendono a gettare l'animo umano in una volontaria disperazione, non solamente per scoraggiarlo nei suoi tentativi, ma addirittura allo scopo di recidere ogni stimolo all'attività e allontanare ogni speranza dall'esperienza. E lo scopo di questa desolata rinunzia? Nessun altro all'infuori di quello di far credere perfetta la loro arte, e di procacciarsi una gloria vanissima e insulsa, quella cioè di far credere che tutto ciò che non è stato finora scoperto né compreso, non possa venir scoperto né compreso in avvenire»).

⁵¹ È il medesimo auspicio espresso da Diderot nelle *Pensées sur l'interprétation de la nature* per un'attiva collaborazione nella divisione del lavoro artistico-scientifico, tra uomini «pratici» e uomini «teorici». Cfr. DIDEROT (1990), trad. it. cit., p. 13: «Gli uni, almeno così mi sembra, hanno molti strumenti e poche idee; gli altri invece hanno molte idee e sono assolutamente privi di strumenti. L'interesse della verità richiederebbe però che coloro che riflettono si degnassero finalmente di associarsi con coloro che si danno da fare, affinché il teorico non avesse bisogno di muoversi qua e là; il manovale trovasse indirizzati a uno scopo gli infiniti movimenti che compie; i nostri sforzi fossero riuniti e diretti tutti insieme contro la resistenza della natura; e in questa specie di associazione filosofica, ciascuno facesse la parte che gli conviene».

⁵² *allonger le tems*, distendere, dividere al meglio il tempo di lavoro, non «prolungarlo». Cfr. ed. GRAZI (1981), p. 202: *épargner (la matière)* e *allonger (le temps)*: «risparmiare il materiale o il tempo»; per CASINI (1968), p. 167, si tratta appunto di un *lapsus calami*: «guadagnar tempo». MANEGOLD (1989), pp.312-313: «rendere più produttivo il tempo». Diderot allude alla necessità di *organizzare* al meglio il tempo della produzione.

⁵³ Il riferimento al *Discours Préliminaire* era assente nell'edizione in opuscolo di «ARTE» del gennaio 1751. Il passo conclusivo risponde alle critiche mosse dai Gesuiti al contenuto «troppo metafisico» dell'opera; cfr. DPV, vol. V, pp. 35 sgg. La *brochure* si chiudeva sulla frase cui è stato aggiunto il rimando al *Discours*. D'Alembert vi esalta il lavoro compiuto da Diderot, portando ad esempio l'articolo «ARTE». Cfr. D'ALEMBERT, *Discorso preliminare*, in *Enciclopedia* (1968), pp.105-106: «Ma questo lavoro [gli articoli di Matematica e di Fisica], per quanto considerevole, lo è assai meno di quello del signor Diderot, mio collega. Egli è l'autore della parte più vasta dell'*Enciclopedia*, della più importante e più desiderata dal pubblico, e direi, della più difficile da eseguire: la descrizione delle arti. Diderot l'ha eseguita su memorie fornitegli da operai o da amatori, o sulle conoscenze che ha potuto egli stesso attingere dagli operai, o infine su arnesi, ch'egli si è preoccupato di vedere e dei quali ha talvolta fatto costruire modelli per studiarli a proprio agio. A questo lavoro tanto minuzioso, immenso, cui Diderot si è applicato con molta cura, ne ha aggiunto un altro, che non lo è meno, fornendo per tutte le parti un numero enorme di articoli mancanti [...]. Dai diversi

volumi di quest'opera si vedrà quanto è considerevole il numero degli articoli che essa gli deve. Ve ne sono di assai estesi e in gran quantità. Il gran successo dell'articolo *Arte*, ch'egli ha stampato a parte qualche mese prima della pubblicazione del primo volume, l'ha incoraggiato a redigerne altri tutti suoi; ed io credo di poter assicurare che son degni di essere paragonati a quello, sebbene in diversi campi. È inutile rispondere qui alla ingiusta critica di alcuni uomini di mondo, poco avvezzi senza dubbio a ciò che richiede un minimo d'attenzione, che hanno trovato l'articolo *Arte* troppo ragionato e metafisico, come se fosse possibile farlo altrimenti. Ogni articolo che riguarda un termine astratto e generale non può essere ben trattato senza risalire a principî filosofici, sempre difficili per coloro che non sono abituati alla riflessione. Del resto dobbiamo confessare d'aver visto con piacere che un gran numero di uomini di mondo hanno inteso perfettamente quest'articolo. Quanto a coloro che l'hanno criticato, ci auguriamo che sugli articoli di argomento analogo abbiano a muoverci lo stesso rimprovero».

ARTE (*Arti Liberali*)

Premessa

Sul frontespizio dell'edizione italiana del *Dizionario di Belle Lettere* (Padova, 1795), compaiono i nomi dei redattori: «composto dalli signori D'Alembert, Diderot, Marmontel e altri letterati di Francia per l'*Enciclopedia Metodica*». Se dei primi due, direttori della vecchia *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné*, sappiamo per certo che non collaborarono alla stesura della *Encyclopédie méthodique*, di cui il *Dizionario* traduce la materia letteraria — l'editore li ha evidentemente inclusi per dar lustro all'impresa — di Marmontel è invece sicura e testimoniata la partecipazione al progetto del *Supplément* dell'*Encyclopédie* (1776-77), con la redazione degli articoli letterari e, in seguito, alla stesura del 1° volume della sezione «Grammatica e letteratura» della nuova *Encyclopédie Méthodique* (éd. 1782). In questa, come nel primo volume del *Supplément* (1776), *Enc.* XVIII, pp. 585a-587a, compare la voce «ARTE (*Arti Liberali*)».

Ci riferiamo, nelle note, a questa versione del *Seminario* di Padova: non se ne conosce l'autore — forse G. Fiorenza, il cui nome appare nel frontespizio dell'edizione di Palermo (1847-1851²). Un «Avviso degli Editori» dà notizia delle motivazioni e dell'intento sistematico del *Dizionario*.

Il progetto, lontano dal programma della prima *Encyclopédie*, fornisce un'utile traccia di lettura per l'articolo di Marmontel, permettendo di misurare lo scarto storico avvenuto, in rapporto all'omonimo articolo di Diderot. La «frammentazione atomistica» del sapere (*Introduzione*, §10) sancisce la fine del primo enciclopedismo, nel momento in cui questo diviene un fatto europeo, cfr. KAFKER (1992). E ne verrà coinvolta anche la presente voce «ARTE», «ad uso d'Italia». Gli Editori di Padova (pp. 3-4):

Il fortunato esito dell'*Enciclopedia Metodica*, le ricerche di molti Dizionari particolari [...] ci hanno indotti a seguire i voti comuni, senza maggior dilazione [...] e tra i molti Dizionari Enciclopedici che abbiamo proposto di tradurre [...] dare questo avanti gli altri di materie pure importanti, che si stanno attualmente parte imprimendo e parte traducendo, come sono la Geografia, le Matematiche ecc. I nomi illustri di Jaucourt, di Beauzée, di d'Alembert, di Diderot, di Marmontel e di altri distinti ingegni di Francia, che l'hanno composto, fanno a tutti ampia e sicura fede dell'eccellenza di questo Dizionario: ma vince l'opinione e la fama di tali Letterati il Dizionario stesso colla vastità, precisione e profondità di principii, delle regole, dei progetti, dell'esatta critica e della profonda erudizione che comprende. È questo Dizionario una copiosa e scelta raccolta di Trattati su qualunque articolo dell'Arte, e su gli oggetti più interessanti dell'eloquenza e della Poesia,

esaminati prima secondo i loro principii intrinseci, originari e naturali, e poi secondo i rapporti ai diversi popoli Orientali, ai Greci, ai Romani e alle Nazioni più colte di tutti i tempi, coi giudizi, analisi e confronti dei più celebri autori antichi e moderni.

Tutti questi *trattati*, disposti per alfabeto, secondo la forma de' Dizionarii, per trovarne ciascuno prontamente al bisogno, stanno infine raccolti in una Tavola, e collocati secondo l'ordine naturale con cui devono esser letti l'uno dopo l'altro successivamente, per formare uno studio regolare e metodico, che cominciando da principî semplici, passa a 'composti, quindi s'eleva alle molteplici diramazioni della vasta mole di questa grand'Arte. Niente è sfuggito di grande, niente d'utile ai sublimi talenti che hanno posto mano a questa impresa: e l'ordine alfabetico, che pare circoscrivere, e dentro certi limiti restringere gl'ingegni, non ha servito che a perfezionare l'opera, e a fare che ogni parte considerata in complesso colle altre, e da se sola, sia più completamente ed estesamente trattata, come unico oggetto che al momento occupava tutto l'Autore.

È qui data voce allo spirito che anima il progetto dell'*Encyclopédie Méthodique*; cfr. DOIG (1992). Sull'autore di «ARTE (*Arti Liberali*)», rinviamo all'opera di S. LENEL, *Un homme de lettres du XVIII^e siècle: Marmontel*, Genève, 1970, che ne traccia un vivace ritratto, p. 118 sgg.:

M.me de Pompadour [la "favorita" di Luigi XV e protettrice dei filosofi] gli procurò un posto di segretario degli edifici reali che gli assicurò di che vivere ed un coperto, ma nulla di più [...]. Marmontel si stabilì a Versailles nel mese di febbraio del 1753 e occupò il suo posto per cinque anni. [...] La vita che conduceva a palazzo era d'altronde delle più felici. Tenendosi in disparte dagli intrighi di corte «avendo impegnati soltanto due giorni da dedicare al blando lavoro di impiegato», divideva il resto del tempo tra lo studio e il riposo. «Mi ero creato, disse, un'occupazione tanto calma quanto interessante: era un corso di studi nel quale, metodicamente e penna alla mano, percorrevo le principali branche della letteratura antica e moderna, comparando le une alle altre, senza parzialità, senza riguardi, da uomo indipendente che non apparteniene ad alcun paese, né ad alcun secolo determinato... Nessun imbarazzo, nessuna cura per l'opinione e i giudizi del volgo». È così che Marmontel preparava e componeva, lungi da ogni influenza esterna, nella calma della solitudine e nel profondo dei boschi di Marly, le foreste di Fontainebleau e di Compiègne, gli articoli che apparvero nell'*Encyclopédie* dal 1753 al 1756, dai quali egli trasse infine la sua *Poetica francese*, senza parlare dei materiali che gli servirono più tardi a completare gli *Elementi di Letteratura*.

303

Dal breve *portrait* emerge la figura del metodico compilatore, radicale e moderato insieme, destinato a divenir in seguito uno dei collaboratori più attivi dell'*Encyclopédie Méthodique* (1777-1800). Il *Dizionario* di Padova, facendo appello, nell'*Avviso*, al calmo spirito del letterato impiegato di corte, ne traduce la sezione relativa alle materie letterarie, quella diretta da Marmontel.

Di rilievo, nella biografia intellettuale — oltre alla simpatia accordatagli da Voltaire per le opere di teatro che gli valsero elogi e premi in diversi concorsi — sono la raccolta dei *Racconti morali*, il contributo dato al «*Mercure de France*» in qualità di direttore, cfr. LENEL (1970), §§ 6-7, e un destino contraddittorio nei riguardi della *Révolution* (cfr. J. EHRARD, *Jean-François Marmontel: de l'Encyclopédie à la Contre-Révolution*, Clermont-Ferrand, 1970). Uno dei primi giornalisti critici letterari della

45

storia, Marmontel guidò il «Mercure» dal 1758 al 1761. Tra i giornali dell'età pre-rivoluzionaria, la rivista divenne un originale veicolo di idee classiciste e insieme innovatrici. Del carattere di questo contributo dà conto J. WAGNER, *Marmontel journaliste et le «Mercure de France»: 1725-1761*, Grenoble, 1975, che osserva, p. 257: «Accentuazione del carattere letterario, buona tenuta scientifica, proporzionale al commercio librario dell'epoca, fedeltà tradizionale infine verso la Teologia, tali sono i connotati generali del *Mercure* di Marmontel, mescolanza di tradizionalismo e di innovazione».

Stesso giudizio può valere in merito ai contenuti della voce «ARTE»: un'azzeccata miscela di idee innovatrici sul piano formale, nella distinzione interna alle Arti liberali, tra quelle che si riferiscono ad oggetti concreti e quelle che hanno in vista oggetti astratti (la musica). Di rilievo, in tal senso, l'indagine sul ruolo dell'*imitazione* e dell'*espressione*, con la ripresa di alcune tesi diderotiane (*Paradoxe sur le comédien*), sul bello come percezione di rapporti e sullo «spirito dell'attore».

V'è l'idea che lo studio delle arti vada affrontato da un punto di vista teorico-sistemico — collegandolo alla corretta conoscenza del modo d'azione dell'organo di senso. Marmontel tuttavia, nella reiterata sottolineatura dell'ideale estetico del *piacere* come obiettivo dell'intenzione dell'artista, manifesta una certa acquiescenza alle *idées reçues*, col fare appello all'opinione comune del *Grand Siècle*: l'arte che si rivolge allo spettatore *cultivé* deve essere «ornamento» della vita e non «offendere» i sensi che sollecita. V'è inoltre la stima, già negata da Diderot, di superiorità delle arti liberali sulle arti meccaniche, che si riafferma nella ripresa della divisione nei due generi. Le arti liberali, allo scopo di suscitare piacere, richiedono intelligenza, le altre solo *l'industrie* o *l'adresse de la main*.

È assente il richiamo ad una distinzione operativa tra arti e scienze, e il conseguente nesso prassi-teoria, che costituì la novità dell'articolo di Diderot. Conservano indubbio interesse, invece, le considerazioni sui rapporti tra i due generi d'arti, quelle di «ornamento» e quelle di «prima necessità», attestato di un gusto classicistico per la bella forma — accanto ad una sensibilità già, in certo modo, pre-romantica per il mondo degli affetti, motivo cui Marmontel diede voce nei migliori dei suoi *Racconti morali*. Nel contributo al *Dictionnaire* questa tensione ad attingere alla fonte psicologica della forma mette il filosofo in condizioni di misurare con lucidità gli scambi operantesi tra l'arte «necessaria», o utile, e l'arte puramente «ornamentale».

Sottolineiamo, infine, l'interesse rivolto da Marmontel ai problemi dell'estetica musicale. Originale è l'intervento qui nella nuova *Querelle des Bouffons* — nel 1777 è la *Querelle des deux musiques* — tra il realismo del napoletano Piccinni e la «riforma» del tedesco Ch. W. Gluck. Marmontel rievoca la vecchia disputa, prendendo in esame il tema della natura e del «naturale» nel linguaggio della musica, ultima eco dei motivi del diderotiano *Nipote di Rameau*. La musica non fa imitazione della natura ma ne esprime i rapporti profondi, il gioco degli affetti umani che operano su di essa. Marmontel mostra, a tal riguardo, piena adesione alle idee estetico-musicali di J.-J. ROUSSEAU, autore dell'*Essai sur l'origines des langues* e redattore della voce «MUSICA» (*infra*, nota 254).

Notizia sull'autore è in FMR (1980), vol. 18, p. 415:

MARMONTEL, Jean-François (Bort, Corrèze 1723 — Gaillon, Eure 1799). «Dell'Accademia di Francia, Storiografo di Francia». (vol. III, xv) Figlio di un umile sarto, studiò presso i gesuiti, ma fu presto costretto, a causa della morte del padre, a lavorare per mantenere la famiglia. Non smise tuttavia di scrivere poesie e un'ode che mandò a Voltaire gli guadagnò la protezione del grande scrittore, che nel 1745 lo fece venire a Parigi. Nei due anni seguenti vinse il premio di poesia bandito dall'Accademia di Francia e raggiunse la celebrità grazie a due tragedie, *Denys le Tyran* e *Aristomène*, messe in scena dalla Comédie-Française. Il favore della Pompadour gli valse la direzione del *Mercure de France*, che tenne per due anni (1758-60). Nel 1763 divenne membro dell'Accademia, di cui diventò segretario perpetuo nel 1783, alla morte di d'Alembert. Intanto aveva pubblicato due opere che ebbero un grande successo: i *Contes Moraux* (1765, già pubblicati sul *Mercure*) e *Bélisaire*, romanzo filosofico a favore della tolleranza religiosa (1767). *Bélisaire* venne censurato dalla Sorbona e Marmontel, che già precedentemente era finito alla Bastiglia per non aver voluto denunciare l'autore di una satira contro il duca d'Aumont, si creò la fama di coraggioso esponente della *philosophie*. Nel 1771, alla morte di Duclos, divenne Storiografo del re e in tale funzione scrisse i *Mémoires sur la régence du duc d'Orléans* (1789). Nel 1763 aveva scritto una *Poétique Française* e nel 1787 gli *Éléments de littérature*. Durante la Rivoluzione, Marmontel si tenne prudentemente in disparte e nel 1792 abbandonò Parigi. Ha scritto una trentina d'articoli di letteratura nei volumi III-VII.

A questa notizia va aggiunta un'ultima considerazione, in merito al contributo di Marmontel all'*Encyclopédie*. Gli *Éléments de littérature*, Paris, 1787, in sei volumi, vennero composti estrapolando gli articoli letterari del *Dictionnaire* per comporne un «metodo», secondo l'uso sperimentato già da altri autori della *Méthodique*. Sono, presumibilmente, molti di più di quelli individuati dal CALZOLARI (1980) nei voll. III-VII. Agli *Éléments* s'aggiunsero nuovi studi, non apparsi sull'*Encyclopédie*, ispirantisi ai principî della nuova *Enciclopedia metodica*; con alcune differenze. Tali studi ebbero la pretesa di costituire un trattato completo di critica letteraria, a metà tra il «metodo» classico e il *conte* romantico. Osserva, a proposito della «doppia natura» dell'enciclopedista, LENEL (1970), p. 120:

La Harpe ci consegna l'ultima parola del classicismo, Marmontel, spirito più libero e anche volentieri paradossale è già romantico, almeno per certi aspetti. [...] Non vi sono dunque regole immutabili. Che lo scrittore se ne guardi: «le regole sono solo mezzi che gli vengono proposti per eseguire bene la propria opera, lasciandogli la libertà di far meglio... e siccome non v'è nulla di più comune di un'opera ordinata, regolare e brutta, è possibile, benché sia più raro, produrne una che piaccia universalmente contro le regole e a dispetto delle regole». Malgrado queste riserve e il suo spirito d'indipendenza, è alla teoria puramente classica del bello che Marmontel giunge, per educazione e per temperamento. L'idea del bello nell'arte suppone, dice, «quella di regolarità, d'ordine, di simmetria, di unità, di proporzione, di rapporti, di convenienza, di armonia», tutte cose che la realtà non fornisce necessariamente all'artista. Se l'arte non può sempre eguagliare la bella natura [...] per converso deve spesso abbellirla.

Il richiamo alla teoria espressiva diderotiana, con l'accentuazione classico-barocca del carattere ornamentale del bello, indica la via maestra, parallela e contraria a

quella meccanicistica del *Dictionnaire raisonné*, seguita da Marmontel nella redazione di questo «ARTE» *Supplément*.

La *Table analytique et raisonnée des matières* cit., vol. I, pp. 108b-109a, presenta la seguente traccia di lettura «concatenata» che il lettore, in parte, può seguire — nel nostro testo — attraverso le note di rinvio :

Arti liberali. Considerazioni sulle arti liberali, I, xij. Del primato degli antichi greci nel campo delle Belle Arti, VII, 917a, b ecc. Il poco gusto mostrato dai Romani per le arti, *ibid.*, 918b. L'Italia, culla delle arti dopo i secoli di barbarie, VIII, 933b, 934a. Epoca della nascita delle arti e delle scienze in Francia, VII, 282b. Utilità della storia delle arti contenuta nell'*Encyclopédie*, I, xxxvii. Della condizione delle Belle Arti presso un popolo opulento e illuminato, ma in cui il lusso è mantenuto nei limiti dell'ordine da un governo saggio e vigoroso, IX, 769b. Falso ragionamento di coloro i quali pretendono che le arti e le scienze fioriscano solo là dove regna il commercio di lusso, XIII, 101b. Più le nazioni presso le quali le Belle Arti verranno coltivate e disporranno di conoscenze, più il gusto farà sorgere, nel loro animo, deliziosi sentimenti di piacere, VI, 579b. Uno dei servizi importanti resi dalle Belle Arti è di eccitare l'attività del nostro animo con gli oggetti che esse ci offrono, *Suppl.*, III, 628a. Le arti che i piaceri dell'udito e della vista ci procurano, meritano un posto di rilievo fra le arti liberali, XV, 31b. Della filosofia delle Belle Arti, vedi ESTETICA. Dell'uso delle regole nelle produzioni dell'arte, *Suppl.* IV, 593b.

Delle arti di imitazione, I, xj. Dell'imitazione nelle arti, VIII, 567b. Della scelta della bella natura, XI, 42a-44b. Vedi IMITAZIONE. Della verità nelle arti, XVII, 184b. Dell'unità, *ibid.*, 401b. Dell'immaginazione, VIII, 561b, 562b. Finzioni nelle arti, VI, 679b. Uso dello spirito filosofico nello studio e nella pratica delle arti, *ibid.*, 681b. Carattere del genio nelle arti, VII, 583a. Del gusto in rapporto alle arti, VII, 761a, b-770a. Bellezza e grazia nelle produzioni dell'arte, II, 182a; VII, 805a, b. Effetti meravigliosi delle Belle Arti, *ibid.*, 718b. Della gloria legata alle arti e ai talenti, *ibidem*. Critica nelle arti liberali, IV, 492a, b. Scuola delle Belle Arti, V, 333b. Perché le divinità che presiedono al lavoro delle arti liberali erano coronate di alloro, *Suppl.*, III, 715b. Vedi OPERA DELL'ARTE.

Una traduzione di «ARTE (*Arti liberali*)» è in M. MODICA (a cura di), *L'estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Editori Riuniti, 1988, pp. 217-223.

ARTE, s. m. ARTI LIBERALI, s. m. pl. (*Belle Lettere*). Nulla di più strano, all'apparenza, dell'aver nobilitato le *arti* di ornamento²³⁷, escludendo da tale giudizio le *arti* di prima necessità; dell'aver distinto, all'interno di una stessa *arte*, il piacevole dall'utile, per onorare l'uno a discapito dell'altro; e tuttavia non v'è nulla di più ragionevole di queste distinzioni, a guardarle più da vicino.

La nostra società, dopo aver provveduto ai propri bisogni, s'è occupata dei piaceri; e il piacere, una volta provato, è divenuto esso stesso un bisogno. I godimenti sono il pregio della vita, e si è riconosciuto alle *arti* d'ornamento il dono di moltiplicarli. Allora si è preso in considerazione, fra queste e le *arti* di bisogno, o di prima utilità, il genere di incoraggiamento che entrambe richiedevano; e le furono proposte ricompense relative alle facoltà e alle inclinazioni di coloro che dovevano applicarsi alle une e alle altre.

Il primo oggetto delle ricompense è di incoraggiare le opere e i lavori. Orbene, opere che richiedono solo facoltà comuni, quali la forza fisica, l'abilità di mano, la sagacia degli organi e un'industriosità facile²³⁸ ad ottenersi con l'esercizio e l'abitudine, non hanno bisogno, per essere incoraggiate, che dell'attrattiva di un buon salario. Si troveranno ovunque uomini robusti, laboriosi, agili, destri di mano, che saranno soddisfatti di vivere comodamente lavorando, e che lavoreranno per vivere²³⁹.

A queste *arti*, anche alle più utili e di prima necessità, non s'è dunque potuto offrire altro che una via facile, agevole e comoda; e le qualità naturali da esse presupposte non sono suscettibili di maggiore ambizione. L'anima di un artigiano, quella di un lavoratore, non si nutrono punto di chimere, e un'esistenza ideale l'interesserebbe certo molto debolmente.

Ma per le *arti* il cui successo dipende dal pensiero, dai talenti dello spirito, dalle facoltà dell'anima, soprattutto dall'immaginazione, sono occorse non solo l'emulazione dell'interesse, ma anche quella della vanità; si è avuto bisogno di ricompense all'altezza del loro genio e degne d'incoraggiarlo; agli uni una stima lusinghiera, agli altri una specie di gloria; e a tutti sono occorse ricompense proporzionate ai mezzi e alle facoltà che le *arti* richiedono.

Così s'è stabilita, nell'opinione comune, la preminenza delle *arti liberali* sulle *arti meccaniche*, senza riguardo all'utilità, o piuttosto supponendole diversamente utili, le une ai bisogni della vita, le altre al suo ornamento²⁴⁰.

Questa distinzione si è dimostrata tanto precisa che nella stessa *arte*, ciò che richiede un grado poco comune di intelligenza e di genio, è stato collocato nel rango delle *arti liberali*, mentre si è relegato nella classe delle *arti meccaniche* tutto ciò che presuppone soltanto mezzi fisici o facoltà dello spirito proprie della moltitudine. Tal'è, ad esempio, la differenza tra l'architetto e il muratore, tra lo statuario e il fonditore ecc. Talvolta si è

anche distinta la parte speculativa e inventiva di un'*arte* meccanica, per elevarla al rango delle scienze, mentre la parte pratico-esecutiva è rimasta confusa fra la ridda delle *arti* oscure²⁴¹. Così l'Agricoltura, la Navigazione, l'Ottica, la Statica vengono considerate, ad un estremo, tra le conoscenze più sublimi e, all'altro estremo, come *arti* che non si sono punto nobilitate²⁴².

Le *arti liberali*, dunque, si riducono alle seguenti: L'Eloquenza, la Poesia, la Musica, la Pittura, la Scultura, l'Architettura e l'Incisione, considerata per la parte relativa al Disegno.

Con un rovesciamento abbastanza singolare, si osserva che le *arti* più onorate e quelle che, in effetti, più meritano d'esserlo, per le facoltà che richiedono e per i talenti che presuppongono, le sole, inoltre, fra le *arti*, che esigono un'intelligenza, un'immaginazione, un genio rari e una delicatezza d'organi di cui pochi uomini sono dotati, queste *arti* sono quasi tutte *arti* di lusso²⁴³, senza le quali la società potrebbe nondimeno essere felice e che le arrecano solo piaceri di fantasia, d'abitudine e d'opinione o, al più, *arti* di una particolare necessità, molto lontana dallo stato naturale dell'uomo²⁴⁴. Eppure quello che potrebbe sembrare un capriccio, un errore, un disordine della natura, appare nondimeno qualcosa di sufficientemente ragionevole: infatti, ciò che è veramente necessario all'uomo, dovette anche risultare facile a tutti; e ciò che è possibile solo ad un numero limitato di persone, dovette risultare inutile ai più²⁴⁵.

Fra le *arti liberali*, alcune si rivolgono all'anima in maniera più diretta, come l'Eloquenza e la Poesia; altre in particolar modo ai sensi, come la Musica e la Pittura; le une impiegano segni convenzionali²⁴⁶ e cangianti per esprimersi: i suoni articolati; un'altra impiega segni naturali e ovunque gli stessi, gli accenti della voce, il rumore dei corpi sonori; altre impiegano non già segni, ma l'apparenza stessa degli oggetti che esprimono: le superfici e i contorni, i colori, l'ombra e la luce; un'altra *arte*, infine, non esprime nulla (parlo dell'Architettura), ma il suo studio consiste nell'osservazione di ciò che reca piacere ai sensi della vista, o nel rapporto fra le grandezze o nella mescolanza delle forme, e il suo oggetto sta nell'unire insieme l'utile e il dilettevole²⁴⁷.

Infine, tra queste *arti*, le une prendono a modello la natura e la loro eccellenza consiste nello sceglierla e, successivamente, nel comporla in intero secondo il suo modello, altrettanto bene e talvolta meglio di quanto faccia la natura stessa: così operano la Poesia, la Pittura e la Scultura. Talaltra esprime la verità stessa e non imita nulla, bensì affida ai mezzi che impiega tutta la potenza di cui essi dispongono²⁴⁸: così l'Eloquenza dispiega tutte le energie del sentimento, tutte le forze della ragione. Talaltra ancora imita, o per somiglianza o per analogia; così la Musica ha due organi, l'uno naturale l'altro artificiale²⁴⁹; quello della voce umana e quello degli strumenti che possono assistere la voce e sostituirsi ad essa, recando all'anima, per il tramite dell'orecchio, emozioni nuove²⁵⁰.

Si vede, ora, con chiarezza quanto sarebbe difficile ridurre ad un medesimo principio *arti* i cui mezzi, procedimenti e lo stesso oggetto differiscono in modo tanto essenziale²⁵¹.

Quand'anche fosse vero, come ha preteso un celebre musicista, che il principio universale dell'armonia e della melodia è contenuto nella natura, ne conseguirebbe che la natura stessa è la guida ma non il modello della Musica²⁵². Tutti i suoni e tutti gli accordi si trovano, senza alcun dubbio, in natura; ma l'*arte* sta appunto nel riunirli e nel comporne un insieme che riesca gradito all'orecchio e rechi all'animo emozioni piacevoli: orbene, ci si dica a cosa assomiglia questa composizione d'insieme! È forse nel canto degli uccelli, negli accenti della voce umana, che la Musica ha attinto il sistema delle modulazioni e degli accordi ?

Quest'*arte* rappresenta, forse, il segreto più profondo che l'uomo abbia carpito alla natura. Il pittore non ha che da aprire gli occhi; si dirà che anche il musicista non ha che da tendere l'orecchio per trovare modelli? La Musica, è vero, molto spesso imita; e allora la Verità abbellita le concilia un nuovo incanto²⁵³; ma chi la riducesse alla semplice imitazione, alla rappresentazione della natura, la priverebbe dei più sorprendenti tra i suoi prodigi, e all'orecchio i più sensibili e i più cari dei suoi piaceri²⁵⁴. La Musica, da un lato, è assimilabile alla Poesia, la quale abbellisce la natura, imitandola; e dall'altro, all'Architettura, che prende consiglio solo dal piacere dei sensi che essa deve colpire²⁵⁵.

Nello studio delle *arti* bisogna esser ben consapevoli di questa idea: indipendentemente dai piaceri riflessi che la somiglianza e il prestigio dell'imitazione producono in noi, ciascun senso ha i suoi piaceri puramente fisici, come ad esempio il gusto e l'olfatto; soprattutto l'orecchio ha i suoi; e sembra che sia tanto più sensibile quanto più essi sono rari in natura. Per mille sensazioni piacevoli provenienti dal senso della vista, non ce ne deriva, forse, neanche una dal senso dell'udito: si direbbe che quest'organo, in virtù del fatto di essere destinato in special modo a trasmettere la parola, e con essa il pensiero, così, solo per questo, la natura ha pensato di averlo favorito a sufficienza. Tutto nell'universo sembra fatto per gli occhi e quasi nulla per le orecchie²⁵⁶. Perciò fra tutte le *arti*, quella che ha maggior successo nel rivaleggiare con la natura è l'*arte* degli accordi e del canto²⁵⁷.

L'Architettura è ancor meno della Musica serva dell'imitazione. Che idea ! Quella di attribuirle, per modello, la primitiva capanna con cui l'uomo selvaggio immaginò di crearsi un riparo²⁵⁸. Quand'anche questa capanna, questo abbozzo dell'*arte*, ne contenesse gli elementi, esso tuttavia non è stato dato dalla natura: è piuttosto, come la chiesa di S. Pietro a Roma, un composto, una costruzione artificiale; la capanna rappresenta il primo tentativo dell'industrialità²⁵⁹; ed è certo strano pretendere che il tentativo divenga modello del capolavoro. Come è possibile ricavare da

questa capanna l'idea delle proporzioni, dei profili, delle forme più regolari?

Il prodigio dell'*arte* non è consistito nell'impiegare colonne e cuspidi: questa, fra le invenzioni della necessità, è la più semplice e la più grossolana²⁶⁰. Il prodigio è consistito piuttosto nel determinare i rapporti delle altezze e delle basi, l'insieme armonioso, l'equilibrio delle masse, la precisione e l'eleganza delle sporgenze e dei contorni²⁶¹. È forse la ragione, l'analogia o, infine, la natura, che ha dato la composizione dello stile Corinzio²⁶², fra tutti il più solenne, il più gentile e insieme il più insensato²⁶³. Le colonne richiamano alla mente fusti d'alberi che sosterebbero lunghe travi e correnti trasversali²⁶⁴, raffigurati nella trabeazione: questo lo vedo bene; ma l'inventore dello stile Corinzio, dove ha mai visto in natura o nelle prime invenzioni della necessità, un vaso cinto da una pianta sistemato all'estremità di un fusto d'albero, che sorregge un pesante fardello²⁶⁵. Callimaco l'ha visto, quel vaso, ma l'ha visto ben piantato in terra, che non sorreggeva nulla²⁶⁶. L'impiego che ne ha fatto ripugna al buon senso e alla verosimiglianza, e tuttavia quest'assurdità è, per gli occhi, il più ricco, il più bell'ornamento dell'Architettura²⁶⁷. I rotoli o volute dello stile Ionico non sono certo meno «ridicolmente» impiegati; ed è ancora un'altra bellezza. L'*arte* stessa, dopo duemila anni, cerca invano di superare in preziosità queste composizioni²⁶⁸: nulla vi si può avvicinare; le proporzioni dell'Architettura greca restano ancora inalterabili; e senza avere modelli in natura sembrano destinate ad essere esse stesse eternamente il modello dell'*arte*. Perché questo? È che il piacere degli occhi, come quello dell'orecchio, è legato a certe impressioni e queste impressioni dipendono da certi rapporti che la natura ha posti fra l'oggetto e l'organo²⁶⁹. Afferrare tali rapporti tuttavia non significa imitare ma intuire la natura²⁷⁰.

Allo stesso modo procede l'Eloquenza: essa non imita nulla, l'oratore non è un mimo; costui parla secondo la propria inclinazione, comunica il proprio pensiero, esprime i propri sentimenti. Ma nell'intento di commuovere, di chiarire, di persuadere, di far passare nei nostri cuori i movimenti del suo, costui sceglie con ponderatezza ciò che sa essere più adatto a scuoterci e a sconvolgerci a suo piacimento²⁷¹.

Qui la cosa che si deve ancora studiare è l'influsso dello spirito sullo spirito, l'azione dell'anima sull'anima, il rapporto degli oggetti con l'organo del sentimento; per dominare gli spiriti l'incombenza dell'oratore è di conoscere ciò che tocca e può commuovere l'animo a suo piacimento²⁷².

Nelle stesse *arti*, quelle per le quali il loro destino sembra essere l'imitazione, come la Poesia, la Pittura, la Scultura, copiare è nulla, operare scelte è tutto. I dettagli si trovano in natura, ma l'idea dell'insieme è nel genio. L'invenzione consiste nel comporre masse che non assomigliano a nulla e che, senza disporre di modelli, abbiano ciò nondimeno una certa veridicità²⁷³: orbene, qual'è in natura il tipo e la

regola di queste composizioni ? Altre non ve ne sono all'infuori della conoscenza dell'uomo, dello studio dei suoi affetti e del risultato delle impressioni che gli oggetti fanno sull'organo di senso. Questo che dico si fa evidente nella scelta, nella mescolanza e nell'armonia dei colori, nella bellezza dei contorni, nell'eleganza delle forme: l'occhio ne è il giudice supremo; e lo stesso studio della natura, discernendo i suoni che riescono graditi all'orecchio, ci ha illuminati intorno alla scelta degli oggetti che riescono graditi agli occhi²⁷⁴.

La stessa teoria vale a proposito della parte intellettuale della Pittura e della Poesia, che è l'*arte* di dipingere in spirito²⁷⁵.

È altrettanto impossibile spiegare i piaceri dello spirito e del sentimento, quanto lo è per quelli dell'orecchio e degli occhi. Ma una ben nota esperienza ci mette in condizioni di capire che la facoltà del sentimento e dell'immaginazione svolge nell'uomo un'attività incessante²⁷⁶, la quale deve trovare il proprio esercizio in una certa e determinata maniera piuttosto che in un'altra²⁷⁷.

La natura ci presenta, mescolati insieme, oso dire, ciò che blandisce e insieme ferisce la nostra sensibilità: ora, l'imitazione non si propone soltanto di creare illusioni, bensì di piacere, si propone cioè non solo di colpire²⁷⁸ l'animo ingannandolo, ma di colpirlo nel modo in cui ad esso piace esserlo. Questa scelta²⁷⁹ è il segreto dell'*arte*, e niente in natura può svelarcelo fuorché lo stesso studio dell'uomo e delle impressioni di piacere o di dolore che egli riceve dagli oggetti da cui è colpito.

Questo discernimento, acquisito con l'osservazione, è ciò che illumina e guida l'artista; ma è la guida del profumiere come del poeta e del pittore. Che l'*arte* poi faccia o no dell'imitazione, se le è propria l'essenza di *arte* di ornamento, suo principio, comunque, è la scelta di ciò che può arrecarci piacere. La differenza sta negli organi che ci si propone di stimolare²⁸⁰ o piuttosto negli affetti che ciascuna delle *arti* può produrre.

Le *arti* di ornamento, arrecando all'animo semplici sensazioni, come quella del profumiere, non saranno mai annoverate fra le *arti liberali*. Queste ultime hanno, come organi, in special modo l'occhio e l'orecchio, i due sensi che comunicano all'anima sentimenti e pensieri; e sembra che l'opinione comune abbia avuto riguardo proprio a questo, quando ha assegnato a ciascuno di essi il suo posto e il rango che dovrebbe mantenere tra gli altri sensi.

Queste *arti* s'accordano abbastanza spesso tra loro, per abbellire a spese comuni il medesimo oggetto e produrre un godimento composto dalle loro impressioni riunite: così l'Architettura e la Scultura, la Poesia e la Musica lavorano di concerto; ma non bisogna credere che ciò accada in vista della creazione di illusioni più grandi, imitando sempre meglio il loro oggetto. Un abile osservatore ha già notato, ad esempio, che le due *arti*, la cui unione sarebbe la più manifestamente indicata per i loro rapporti (la Scultura e la Pittura), in realtà si nuocciono l'un l'altra riunendosi²⁸¹. Una bella stampa offre maggiore piacere, alla vista, di una statua colorata: in questa l'eccesso di somiglianza toglie all'illusione il suo pregio²⁸² e il suo piacere. Vedi BELLA NATURA²⁸³,

ILLUSIONE²⁸⁴, IMITAZIONE²⁸⁵ ecc. *Diz. rag. delle Scienze, &c. Suppl. (MARMONTEL)*²⁸⁶.

NOTE

²³⁷ *agrément*, in evidenza, dal lato del soggetto, il «piacere», il «diletto». Secondo un significato diffuso nell'estetica sei-settecentesca, rendiamo con un sinonimo di «arti di imitazione», *supra*, voce «BELLA NATURA», nota 277. *Dizionario di Belle Lettere* cit., p. 71a: «arti di vaghezza e di lusso». Cfr. ROUSSEAU, *Discorso sulle scienze e sulle arti*, Firenze, 1972, p. 4: «Lo spirito ha i suoi bisogni al pari del corpo. Questi sono il fondamento della società, quelli ne fanno l'ornamento».

²³⁸ *industrie* ha qui una connotazione spregiativa, quale non s'incontrò nelle pagine di Diderot né, vedremo, in quelle del fisiocrate Quesnay. Marmontel vede nella «produttività meccanica», «l'industriosità» delle arti meccaniche, una cosa agevole e accessibile a tutti, contrariamente a quanto pensò Quesnay, che ritenne non si fosse compreso a fondo il valore di questa «virtù del maggior numero». Entrambi concordano sul fatto che l'*industrie* è caratteristica dei mestieri e delle arti meccaniche. *Dizionario* cit., p. 71b: «l'industria proveniente dall'esercizio e dall'abitudine».

²³⁹ *travailler*, *infra*, voce «INDUSTRIA», nota 287.

²⁴⁰ Di nuovo *agrément*, con il senso di «attrattiva di piacere», «fascino». *Dizionario* cit., p. 72a: «le altre ai suoi piaceri».

²⁴¹ *Dizionario* cit., p. 72a: «la parte esecutiva è rimasta confusa fra la folla delle arti oscure».

²⁴² *Ibidem*: «Appartengono con una estremità alle conoscenze più sublimi e coll'altra alle arti che non furono nobilitate».

²⁴³ *arts de luxe*, prodotte dall'abbondanza e dalla «profusione», secondo l'etimologia di «lusso», cfr. l'omonima voce «LUSSO» in *Enc. IX*, p.763b, *infra*, nota 297. Queste arti «lussuose» sono legate alla ricchezza da un vincolo strettissimo; eppure dipendono, e il Marmontel enciclopedista lo sa bene, dal lavoro delle arti meccaniche che producono ricchezza. *Dizionario* cit., p. 72a: «Si vede poi che le arti che meritano d'essere più distinte e onorate [...] sono quasi tutte arti di lusso».

²⁴⁴ *Dizionario* cit., p. 72a: «Arti senza le quali la società potrebbe essere felice, e che non apportano se non piaceri di fantasia, d'abitudine, d'opinione, e soccorsi lontanissimi dallo stato naturale dell'uomo».

²⁴⁵ La conclusione del capoverso precisa la natura di quella «lontana» necessità delle arti liberali, in rapporto al bisogno «naturale» caratterizzante, invece, le arti meccaniche. Le prime sono necessarie in virtù del progressivo incremento dei «bisogni», nel cui orizzonte tendono ad essere ricondotte anche le *arts d'agrément*, fattualmente possibili *au plus petit nombre* e inutili *au plus grand nombre*. Le seconde, necessarie universalmente, sono per questa stessa necessità, più facili e accessibili a tutti. *Dizionario* cit., p. 72b: «E ciò che non è possibile a tutti, ha dovuto essere inutile al maggior numero».

²⁴⁶ *fictifs*, «fittizio» o «finto», riecheggia l'espressione medievale *musica ficta*, indicante l'arte dell'esecuzione su strumenti. Il termine sta per qualcosa che non ha rapporto diretto con la realtà, cioè il segno arbitrario d'invenzione, «convenzionale»,

«strumentale». *Dizionario cit.*, p. 72b: «Le une usano per esprimersi segni finti e cangianti, i suoni articolati».

²⁴⁷ *agrément*, reso prima con «ornamento», qui opposto ad *utilité* ha il senso di «piacere», «diletto». *Dizionario cit.* p. 72b: «Ed il suo oggetto è d'unire all'utile il dilettevole».

²⁴⁸ *Dizionario cit.*, p. 72b: «Ma dà ai mezzi che adopra, tutta l'efficacia di cui sono suscettibili».

²⁴⁹ *factice* richiama, di nuovo, il significato di «finto», «simulato» ecc. Nel presente contesto, in opposizione a *naturel*, indica l'opera istrumentale, che non solo imita la natura, ma la perfeziona. Al termine «artificiale» non va attribuita alcuna *nuance* negativa. Riferito all'organo di senso non significa «inautentico», bensì «studiato», «fatto ad arte». La differenza si chiarifica una riga sopra, nell'opposizione della voce umana (naturale) a quella degli strumenti (artificiale). *Dizionario cit.*, p. 73a: «Quindi la Musica ha due organi, l'uno naturale l'altro fattizio».

²⁵⁰ *Dizionario cit.*, p. 73a: «Quello degli strumenti che possono secondare la voce, aiutarla e portare all'anima nuove mozioni col mezzo dell'orecchio».

²⁵¹ Il riferimento critico è a CH. BATTEAUX, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Paris, 1746.

²⁵² Cfr. J.-PH. RAMEAU, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722, sostenitore e collaboratore dell'impresa enciclopedica, entrò più tardi in polemica con Rousseau e Diderot, nel contesto della *Querelle des Bouffons* (1751-52). La compagnia del teatro dell'opera di Napoli mise in scena, a Parigi, la *Serva Padrona*, di G. B. Pergolesi, scatenando la polemica sul realismo e sul senso del «naturale» in musica. I partigiani di Rameau, raccolti nel *coin du Roy*, «l'angolo del re» a teatro, ostili alla «rozzezza» del Pergolesi, erano la maggioranza. Gli enciclopedisti, nel *coin de la Reine*, furono, per lungo tempo, gli entusiastici sostenitori del *verismo* degli affetti, incarnato dalla *Servante Maîtresse*. Era, agli occhi del Diderot-Neveu un capolavoro descrittivo dei rapporti umani *tels qu'ils sont*. Rousseau, in quell'occasione, nel 1752, pubblicò la *Lettera sulla musica francese*, in cui sostenne la superiorità di carattere della prosodia in lingua italiana su quella francese, per la rappresentazione dell'opera in musica. Marmontel dà qui ultima eco (1776-77) al dibattito. A quest'epoca appare il suo *Essai sur les révolutions de la musique en France*, dove è preso di mira, stavolta da un punto di vista classicistico, Ch. W. Gluck e la «riforma», in favore del «bel canto» del napoletano Piccinni. Cfr. LENEL (1970), p. 441; E. FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 212, 226 sgg.

²⁵³ La frase, elegante nell'immagine che presenta al lettore, suona: *et la vérité embellie est un nouveau charme pour elle*. Rendiamo *est* con «concilia», «dona», sull'esempio del *Dizionario cit.*, p. 73a. Il traduttore ha ben individuato il rapporto «dativo» tra verità ed arte musicale. La musica attinge alla fonte stessa delle rappresentazioni le proprie «immagini» — al di là dell'imitazione delle cose — per il solo tramite della «verità» dell'oggetto dei sensi. L'arte musicale non ha, in sé, bisogno di modelli. Quando la musica, dice l'autore, «molto spesso imita», la verità, ovvero quanto è oltre ogni imitazione, le restituisce, le «dona» un nuovo motivo di incanto, la meraviglia dell'oggetto da essa «abbellito». Il *Dizionario* coglie l'intento di conquista di un nuovo ordine espressivo nel linguaggio musicale, per il quale l'imitazione della natura è un «dare nuovo incanto» alla cosa stessa. La specifica virtù di quest'arte, sottolinea Marmontel, consiste in altro dall'imitazione. Dar voce alle cose e insieme all'intuizione umana che s'esercita su di esse. Il segreto della musica è nel far riferimento ad un oggetto assente, sollecitando l'immaginazione dell'ascoltatore a metterlo in forma, a ri-

crearlo egli stesso. Più tardi, Schelling e Schopenhauer (*musica est exercitium metaphysicæ occultum nescientis se philosophari animi*) faranno di tesi analoghe, il motivo conduttore della loro metafisica dell'arte. Sul tema del rapporto tra «musica imitativa» e «musica naturale» o «espressiva» cfr. la voce «MUSICA», di J.J. Rousseau in *Enc.* X p. 898a e *Suppl.* III, vol. 20, pp. 982b-983a. Sulle problematiche estetico-musicali nell'*Encyclopédie*, cfr. E. FUBINI, *La musica nell'Encyclopédie*, in *FMR* (1980), vol. 18, pp. 133-153.

²⁵⁴ Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Saggio sull'origine delle Lingue, dove si parla della melodia e dell'imitazione musicale*, Torino, Einaudi, 1989, cap. XVI: «Falsa analogia fra i colori e i suoni». Marmontel riprende un argomento rousseauiano: «È uno dei grandi vantaggi del musicista poter descrivere le cose che non si possono udire, mentre è impossibile al pittore rappresentare quelle che non si possono vedere, e il più gran prodigio di un'arte, che opera sempre tramite il movimento, è di poter rendere finanche l'immagine della quiete. Il sonno, la calma della notte, la solitudine e perfino il silenzio entrano nelle composizioni della musica. Si sa che il rumore può produrre l'effetto del silenzio e il silenzio l'effetto del rumore [...]. Ma la musica agisce su di noi più intimamente, risvegliando attraverso un senso delle affezioni simili a quelle che si possono risvegliare con un altro e, poiché il rapporto non può essere sensibile se l'impressione non è forte, la pittura, priva di questa forza, non può rendere alla musica le imitazioni che questa trae da essa. Se anche tutta la natura fosse addormentata, colui che la contempla non dorme, e l'arte del musicista consiste nel sostituire all'immagine insensibile dell'oggetto quella dei movimenti che la sua presenza suscita nel cuore di chi contempla. Non solo egli agiterà il mare, accenderà le fiamme di un incendio, farà scorrere i ruscelli, cadere la pioggia e gonfiare i torrenti; ma descriverà l'orrore di un terribile deserto, oscurerà le mura di una prigione sotterranea, calmerà la tempesta, renderà l'aria tranquilla e serena e diffonderà dall'orchestra una freschezza nuova sulle radure ombrose. Non rappresenterà direttamente queste cose, ma susciterà nell'anima gli stessi sentimenti che si provano vedendole» (corsivo nostro).

²⁵⁵ *Dizionario* cit., p. 73a: «La Musica rassomiglia dunque [...] all'Architettura, la quale non consulta che il piacere del senso che deve colpire».

²⁵⁶ Cfr. J.-PH. RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, 1755, e una *Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement*, Paris, 1757, testimoniano della vitalità del dibattito. Marmontel prende posizione contro la teoria *riduzionista* di Rameau e contro la pretesa «naturalità» di un sistema musicale che, nell'*Armonia*, divida gli accordi in «perfetti»(consonanti) e «imperfetti» (dissonanti) in base al principio del calcolo numerico degli intervalli costituenti. I valori estetici si traducono, nel linguaggio della *Armonia* rameauiana, in cifre morali calcolabili, ad esempio l'intervallo di quinta è «giusto»; la sesta minore, *id est* consonanza «imperfetta» ecc. Implicito, nella critica di Marmontel, è un approccio già, in certo modo, «romantico» alle questioni estetiche. Si fa chiaro, come nel *Paradoxe* diderotiano, il primato accordato al lavoro dell'«artificio», allo «strumentale», accanto alla «natura», come oggetto d'imitazione. L'artificio, il *lavoro* dell'arte, esprime i rapporti che la natura nasconde. L'idea si concretizzerà, poco sopra, in un giudizio: la Basilica di Michelangelo è un *coup d'essai de l'industrie*, «saggio dell'industria», esso stesso «modello» dell'arte.

²⁵⁷ L'arte musicale trova maggior vantaggio, per sé, a *rivaliser avec la nature*, è l'arte che s'avvale meno, secondo Marmontel, dell'espediente imitativo, ergendosi a «rivale» della *natura naturata*, come «seconda natura», espressione degli affetti e delle passioni umane. Sono temi dominanti nel *Neveu de Rameau*, di Diderot (in *DPV*, vol. XII), in

rapporto allo stesso contesto della *Querelle*, e nel Rousseau dell'*Essai sur l'origine des langues* cit., p. 94: «Si vede da ciò che la pittura è più prossima alla natura e che la musica è legata piuttosto all'arte umana. Si capisce anche che l'una suscita più interesse dell'altra, proprio perché avvicina maggiormente l'uomo all'uomo e ci offre sempre qualche idea dei nostri simili». *Dizionario* cit., p. 73b: «Quindi fra tutte le arti quella che puote con maggior vantaggio emular la natura, è l'arte degli accordi e del canto».

²⁵⁸ Cfr. M. A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1755; trad. it. *Saggio sull'architettura*, a cura di V. Ugo, Palermo, *Æsthetica*, 1987. L'autore propone la tesi del modello architettonico originario — la capanna — dal quale, geneticamente, prende corpo ogni forma d'architettura possibile.

²⁵⁹ *le coup d'essai de l'industrie*, il «colpo di prova», «primo saggio» provvisorio del lavoro umano. *Essai* è «tentativo», richiamando il senso associato a *coup*: «lancio» «getto». *Dizionario* cit., p. 73b: «Ell'è come la chiesa di San Pietro di Roma, un composto artificioso: la capanna fu un tentativo dell'Industria».

²⁶⁰ Cfr. LAUGIER (1755), trad. it. p. 47 sgg. Marmontel polemizza di nuovo con l'ipotesi dell'archetipo genetico della struttura abitativa, formata, secondo Laugier, dalle quattro colonne innalzate agli angoli dell'edificio.

²⁶¹ *saillies*, «aggetti», gli «slanci» di un edificio o di un elemento architettonico, parte esterna della costruzione. *Dizionario* cit., p. 74a: «La precisione e l'eleganza dei risalti e dei contorni».

²⁶² La *natura* da sola, osserva Marmontel, non ha dato spunto alle imitazioni dei suoi elementi. L'Architettura greca non ha derivato direttamente da essa i suoi «ordini». È vero piuttosto il contrario. Si osserverà in seguito, l'arte stessa crea immagini naturali, risultato o *essai* dell'immaginazione produttiva dell'uomo. *Dizionario* cit., p. 74a: «La ragione adunque, l'analogia, e la natura avranno data la composizione dell'ordine Corinzio?».

²⁶³ *inensé*, è «stravagante», «bizzarro», «fuori dal comune». *Dizionario* cit., p. 74a: «L'ordine Corinzio, il più magnifico di tutti, il più aggradevole ed il più assurdo».

²⁶⁴ *solives en travers*, i «travicelli» o «travetti», elementi di congiunzione posti fra trave e trave di una struttura edilizia o, in senso lato, le parti architettoniche orizzontali, nervature, architravi, ecc. *Dizionario* cit., p. 74a: «Le colonne rassomigliano a fusti d'alberi che sostengono lunghe travi e travature in traverso rappresentate dal cornicione».

²⁶⁵ *Dizionario* cit., p. 74: «Dove egli ha veduto, sia nella natura, sia nelle prime invenzioni della necessità, un vaso attortigliato da una pianta, posto sopra la cima d'un arbore per sostenere uno peso massiccio?».

²⁶⁶ Cfr. LAUGIER (1755), trad. it. p. 82: «Tutti conoscono la leggenda dello scultore Callimaco, cui la prima idea del capitello venne casualmente, osservando un vaso intorno al quale una pianta di acanto aveva lasciato spontaneamente avvolgersi il suo fogliame e i suoi steli».

²⁶⁷ *Dizionario* cit., p. 74a: «Questa assurdità fa a gusto dell'occhio il più ricco ed il più bell'ornamento dell'Architettura».

²⁶⁸ *rencherir* dà l'idea del «rincarare», «aumentare in valore». *Dizionario* cit., p. 74a: «L'arte medesima cerca in vano dopo due mille anni di migliorare le sue composizioni», non traduce la frase successiva: *rien n'en peut approcher*.

²⁶⁹ Marmontel fa sua la tesi diderotiana dell'articolo «BEAU», *Enc. II*, p. 169b, sostenendo il bello essere prodotto di una percezione di rapporti: «Chiamo dunque *bello* fuori di me tutto ciò che contiene in sé qualcosa capace di suscitare nel mio intelletto l'idea di rapporti; e dico *bello*, in rapporto a me, tutto ciò che suscita questa idea».

²⁷⁰ *diviner*, «indovinare», riferito all'apprensione dei rapporti profondi, celati, tra l'oggetto naturale e l'organo di senso. *Dizionario* cit., pp. 74a-74b: «E cogliere questi rapporti, non è imitare, ma indovinar la natura».

²⁷¹ Marmontel si richiama ad un altro ideale diderotiano, il *grand comédien*, cfr. D. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Bordas, 1988, p. 313: «Le lacrime dell'attore colano dal cervello; quelle dell'uomo sensibile salgono dal cuore: sono le viscere che turbano fuor di misura la testa dell'uomo sensibile; è la testa dell'attore che porta, ogni tanto, un turbamento passeggero nelle sue viscere [...]. Noi sentiamo, noi; loro, gli attori, osservano, studiano, dipingono. Lo dico? Perché no? La sensibilità non è affatto la qualità di un grande genio. Egli amerà la giustizia, ma non ne raccoglierà le dolcezze. Non è il suo cuore, è la testa che fa tutto».

²⁷² *maîtriser*, «padroneggiare», «controllare» e, in certi contesti, «reprimere» le forze contrarie. È *le soin*, la «cura» dell'oratore. *Dizionario* cit., p. 74b: «E per dominare gli animi l'oratore deve sapere ciò che li tocca, e puote commoverli nel modo, in cui li vuole commossi».

²⁷³ Altro tema diderotiano del *Paradoxe*: l'intersoggettività dell'atto espressivo. *Verité* ha il valore di «esattezza d'immagine», riferita alle arti figurative, «verosimiglianza», *supra*, voce «MACCHINA», nota 222. *Dizionario* cit., p. 74b: «Masse che non rassomigliano a cosa alcuna; e che senza aver modello abbiano verità».

²⁷⁴ *Dizionario* cit., p. 74b: «E lo stesso studio della natura che ci ha fatti distinguere i suoni che piacciono all'orecchio ci ha chiarita la scelta degli oggetti che piacciono agli occhi».

²⁷⁵ *Ut Pictura Poesis*: Marmontel segue, più di quanto non lasci intendere, le opinioni del Diderot dei *Salons* e delle opere di critica letteraria; cfr. D. DIDEROT, *Discours de la poésie dramatique*, in *Œuvres esthétiques* cit., p. 268 sgg.

²⁷⁶ *inquiète*, «agitata», «inquieta»; rende l'idea dell'«inesausta», inesauribile capacità immaginativa dell'uomo.

²⁷⁷ L'«inquieta» attività dello spirito, osserva Marmontel, per propria natura «vuole essere esercitata» (*veut être exercée*) in una forma unica, su un'oggetto determinato. *Dizionario* cit., p. 75a: «La facoltà di sentire e d'immaginare è nell'uomo un'attività inquieta che vuol essere esercitata, e in questa forma piuttosto che in quell'altra».

²⁷⁸ *affecter*, «rendere sensibile», «muovere affettivamente» lo spirito. *Dizionario* cit., p. 75a: «Cioè a dire non solo di colpir l'anima ingannandola, ma di colpirla nel modo, con cui più si compiace d'essere colpita». *Supra*, nota 249.

²⁷⁹ *choix*, estensivamente, «qualità», «criterio» o «valore». *Dizionario* cit., p. 75a: «Questo tal modo è il segreto dell'arte».

²⁸⁰ *flatter* l'enciclopedista l'usava, poco sopra, in riferimento a quanto *in natura* si presenta fuso insieme, «ciò che al tempo stesso blandisce e ferisce la nostra sensibilità». Il verbo passa ad indicare l'operato stesso delle arti, che con i loro strumenti agiscono come se si trattasse di un'altra «natura». Lo spirito «seduce» e «blandisce» gli organi di senso. Il passaggio andrà chiarendosi in seguito, verso la fine dell'articolo. *Dizionario* cit., p. 75a: «L'osservazione di ciò che piace è pur la guida del profumiere. Sì, ma la differenza sta negli organi che si propone di solleticare, o per meglio dire, nelle affezioni che ciascun arte può produrre».

²⁸¹ *Enc.* XVI, p. 834a-837a voce «SCULTURA», trad. it. in M. MODICA (a cura di), *L'estetica dell'Encyclopédie*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 208: «Mantenendosi così nei limiti prescritti, la scultura non perderà nessuno dei suoi vantaggi, cosa che invece accadrebbe senz'altro se volesse adoperare tutti i mezzi della pittura. Entrambe le arte imitano con mezzi propri, e il colore non è certo tipico della scultura. Se il colore ap-

partiene essenzialmente alla pittura e ne costituisce un vantaggio, è anche vero, tuttavia, che la pittura presenta molte difficoltà totalmente estranee alla scultura». *Alliance* è anche «combinazione» di scultura e pittura. *Dizionario cit.*, p. 75b: «Un abile osservatore ha già rimarcato che due *arti*, l'unione delle quali era sensibilmente indicata dai loro rapporti [...], nuotano l'una all'altra se sieno unite».

²⁸² *mérite*, in rapporto alla natura, il «talento» di porlesi da antagonista, «merito» e «vanto» della bellezza artistica. *Dizionario cit.*, p. 75b: «Una bella stampa in rame fa più piacere d'una statua colorata: in quest'ultima la troppa rassomiglianza toglie all'illusione la sua vaghezza e il suo merito».

²⁸³ *Enc.* XI, p. 42a-44b: «**BELLA NATURA, LA**, (*Belle Arti*) la *bella natura* è la *natura* abbellita, perfezionata dalle belle arti, per l'uso e per l'ornamento (*agrément*). Sviluppiamo questa verità con l'aiuto dell'autore dei *Principi di letteratura* [Marmontel]. Gli uomini, spinti a noia da un godimento troppo uniforme degli oggetti che la semplice *natura* offre loro e trovandosi, d'altronde, in una situazione che li rende pronti a ricevere piacere, per procurarsi un nuovo ordine di idee e di sentimenti che risvegliino lo spirito e rianimino il gusto, fecero ricorso al proprio genio. Ma cosa poteva fare, quel genio, limitato nella fecondità e nelle prospettive, non potendo condurre lontano, oltre la semplice *natura*, e che aveva, d'altro canto, da lavorare per uomini le cui facoltà erano circoscritte nei medesimi limiti? Tutti i suoi sforzi dovettero necessariamente ridursi ad operare una scelta delle parti più belle della *natura*, per formarne un tutto squisito e raffinato, che fosse più perfetto della *natura* stessa, senza tuttavia perdere il proprio carattere di naturale. Ecco il principio sulla base del quale, necessariamente, si dovette stendere il progetto delle *Arti* che i grandi artisti, in tutti i secoli, hanno seguito. Quegli artisti, scegliendone gli oggetti e i tratti, ce li hanno presentati in tutta la perfezione di cui essi sono suscettibili. Non hanno affatto imitato la *natura* tale qual'essa è in se stessa, bensì tale quale può essere e si può concepire con lo spirito. In tal modo, poiché l'oggetto dell'imitazione delle arti è la *bella natura*, rappresentata in tutte le sue perfezioni, vediamo dunque come questa imitazione si produca. La *natura*, in rapporto alle arti, può essere divisa in due parti: della prima ne godiamo per mezzo degli occhi, e l'altra dà godimento per mezzo degli orecchi; difatti gli altri sensi sono assolutamente sterili in rapporto alle belle arti. La prima parte è oggetto della pittura che è un ramo delle due arti appena citate ma ne differisce, nella materia che abbraccia, solo per il fatto che il soggetto portatore di gesti, nella danza, è naturale e vivente; laddove, al contrario, la tela del pittore e il marmo dello scultore non lo sono. La seconda parte è oggetto della musica, considerata isolatamente, come canto; in secondo luogo, tale parte è oggetto anche della poesia che impiega la parola, ma la parola misurata e calcolata in tutti i suoi toni. Così la pittura imita la *bella natura* con i colori; la scultura con i rilievi; la danza con i movimenti e le posture del corpo. La musica imita la *bella natura* con i suoni inarticolati e la poesia, infine, con la parola misurata. Ecco i caratteri distintivi delle arti principali. E se talvolta accade che queste arti si mescolano e si confondono, come ad esempio nella poesia; se la danza ispira gesti agli attori, a teatro; se la musica determina il tono della voce nella declamazione; se il pennello decora gli spazi della scena: questi sono servizi che le arti si rendono vicendevolmente in virtù del loro fine comune e della loro reciproca alleanza, ma senza arrecar pregiudizio ai loro diritti particolari e naturali. Una tragedia senza gesti, senza musica, senza decorazione è sempre un poema: è un'imitazione espressa attraverso il discorso misurato. Una musica senza parole è pur sempre musica: esprime il lamento e la gioia, indipendentemente dai termini della lingua che invero l'aiutano, ma non le tolgono né le aggiungono nulla della sua natura ed essenza. La sua espressione essenziale è il suono, come quella della pittura è il colore e

quella della danza le movenze del corpo. Ma bisogna qui osservare che siccome le arti devono *scegliere* i disegni della *natura* e perfezionarli, devono anche scegliere di perfezionare le espressioni che prendono in prestito dalla *natura*. Non devono affatto impiegare tutte le specie di colori, né tutti i tipi di suoni; bisogna farne una giusta cernita, una fusione elegante; bisogna allearli, proporzionarli, sfumarli, armonizzarli. I colori e i suoni mostrano tra loro simmetrie e avversioni. La *natura* ha diritto ad unirli, secondo le sue volontà; ma l'arte deve farlo secondo le sue regole. Non solo è necessario che l'arte non ferisca in alcun modo il gusto, bensì deve blandirlo e ciò nella misura in cui il gusto può essere blandito e vezzeggiato. In tal modo la pittura, la scultura, la danza possono essere definite un'imitazione della *bella natura*, espressa con i colori, con il rilievo, con le attitudini; e la musica, insieme alla poesia, l'imitazione della *bella natura*, espressa con i suoni o con il discorso misurato. Ma le arti di cui abbiamo or ora parlato conobbero, al mondo, un loro inizio, un progresso e delle rivoluzioni? Vi fu un tempo in cui gli uomini non erano che contadini o soldati, impegnati nella sola cura di sostenere o difendere la loro vita: senza leggi, senza pace, senza costumi, le loro società non erano che congiure. Non si videro certo fiorire le belle arti, in quei tempi di torbidi e di tenebre; sentiamo, certo, che per il loro carattere le arti sono figlie dell'abbondanza e della pace. Quando si divenne stanchi di nuocersi vicendevolmente, avendo imparato da una funesta esperienza che solo la virtù e la giustizia sono in grado di rendere felice il genere umano, s'iniziò anche a godere della protezione delle leggi e il primo moto del cuore fu indirizzato alla gioia. Ci si abbandonò ai piaceri che conseguono all'innocenza. Il canto e la danza furono le prime espressioni del sentimento; e infine il tempo libero, il bisogno, l'occasione, il caso fornirono l'idea delle altre arti e ne spianarono la strada. Quando gli uomini si furono, in certa misura, dirozzati grazie alla società, ed iniziarono a capire di essere stimati più per le qualità dello spirito che per quelle del corpo, si trovò senza dubbio un uomo il quale, ispirato da un genio straordinario, gettò gli occhi sulla *natura*. Dopo averla contemplata a fondo, considerò se stesso. Riconobbe di avere un gusto innato per i rapporti che aveva osservato; ne veniva colpito piacevolmente. Comprese che l'ordine, la varietà, la proporzione tracciata con tanto risalto nelle opere della *natura*, non dovevano soltanto innalzarci alla conoscenza di un'intelligenza suprema, ma potevano ancora essere considerate come lezioni di condotta, e rivolte a profitto della società umana. Fu allora che, propriamente parlando, le arti uscirono dalla *natura*. Fino a quel momento, tutti i loro elementi vi erano rimasti confusi e dispersi, come in una specie di caos. S'era avuto modo di conoscerle solo per via di supposizioni o anche per una sorta di istinto. Si iniziò, allora, a scoprire un primo principio; si fecero alcuni tentativi che condussero ai primi abbozzi. Era già molto [...] le arti, nascendo, erano come sono gli uomini: avevano bisogno di essere formate di nuovo, per mezzo di una specie di educazione; esse uscivano dalla barbarie. Era imitazione, è vero, ma un'imitazione grossolana e della *natura* essa stessa grezza. Tutta l'arte consisteva nel dipingere quello che si vedeva e ciò che si sentiva; non si era ancora in grado di scegliere. La confusione regnava nel disegno, la sproporzione e l'uniformità nelle parti, l'eccesso, il bizzarro, la rozzezza negli ornamenti. Erano, quelli, semplici materiali piuttosto che un edificio: eppure si imitava. I Greci, dotati di un genio brillante, afferrarono infine con nettezza i tratti essenziali e capitali della *bella natura* e compresero chiaramente che non bastava imitare le cose ma bisognava ancor più sceglierle. Fino a loro, le opere dell'arte non trovarono affatto un'espressione di eccellenza se non per mezzo dell'enormità della massa e dell'impresa. Erano le opere dei Titani. Ma i Greci, più illuminati, sentirono che era più bello affascinare lo spirito che stupire e abbagliare gli occhi. Essi stimarono che l'unità, la varietà, la proporzione, dovevano essere il fondamento di tutte le arti; e su

questa base così bella, giusta, conforme alle leggi del gusto e del sentimento, presso di loro si vide la tela acquistare il rilievo e i colori della *natura*, l'avorio e il marmo animarsi sotto lo scalpello. La musica, la poesia, l'eloquenza, l'architettura, presto diedero vita a miracoli dell'arte; e siccome l'idea della perfezione comune a tutte le arti si fissò, in quel bel secolo si produssero, in quasi tutti i generi insieme, dei capolavori che in seguito servirono da modelli a tutte le nazioni colte. Fu il primo trionfo delle arti. Sofferamiamoci su quest'epoca, perché è assolutamente necessario attingere, nei monumenti antichi della Grecia, il gusto puro e i modelli degni di ammirazione della *bella natura*, che non si ritrovano affatto negli oggetti che si presentano ai nostri occhi [...]. Gli artisti sono dunque divisi sulla preferenza da accordare allo studio dei monumenti dell'antichità o a quello della *natura*. Il cavaliere Bernini è nel novero di coloro che hanno conteso ai greci il vantaggio di una più *bella natura*, come quello della bellezza ideale delle loro figure. Egli pensava, inoltre, che la *natura* stessa sapesse dare a tutte le sue parti la bellezza conveniente e che l'arte consistesse solo nell'afferrarla. Si vantò anche d'essersi liberato del pregiudizio di aver dapprima attinto ispirazione allo sguardo delle bellezze della Venere de Medicis. Dopo un'applicazione lunga e penosa trovò, disse, in diverse occasioni, le stesse bellezze nella semplice *natura*. Che la cosa sia vera o falsa, ne consegue sempre, dalla sua stessa confessione, che quella stessa Venere gli insegnò a scoprire, in *natura*, bellezze che fino ad allora egli aveva percepito solo in quella celebre statua. Si può anche credere, con un certo fondamento, che senza di essa Bernini non avrebbe forse mai cercato quelle bellezze in *natura*. Concludiamo, da ciò, che la bellezza delle statue greche è più facile da comprendere di quella della *natura* stessa, in quanto la prima è meno comune e più sorprendente dell'ultima. Una seconda verità consegue dalla prima che abbiamo ora stabilito: per giungere alla conoscenza della bellezza perfetta lo studio della *natura* è per lo meno una strada più lunga e più faticosa dello studio degli antichi. Il Bernini che raccomandava ai giovani artisti di imitare, preferibilmente, sempre ciò che la *natura* aveva di più bello, non indicava loro, dunque, la via più breve per giungere alla perfezione [...]. Un artista che lascerà guidare il proprio spirito e la mano dalla regola che i Greci hanno adottato per la bellezza, si trova sulla via che lo condurrà più direttamente all'imitazione della *natura*. Le nozioni dell'insieme e della perfezione, riuniti nella *natura* degli antichi, purificheranno in lui e gli renderanno più sensibili le perfezioni sparse della *natura*, che vediamo dinanzi a noi. Scoprendo le bellezze di quest'ultima egli saprà combinarle con il bello perfetto; e per mezzo delle forme sublimi, sempre presenti al suo spirito, egli diventerà per se stesso una regola sicura. Che gli artisti, soprattutto, rammentino sempre che l'espressione più vera della *bella natura* non è la sola cosa che i conoscitori e gli imitatori delle opere dei greci ammirano in quei divini originali; ma ciò che ne costituisce il carattere distintivo è l'espressione di un qualcosa di meglio possibile, di un bello ideale al di qua del quale resta sempre la più *bella natura*. Questo principio luminoso può estendersi a tutte le arti, soprattutto alla poesia, alla musica, all'architettura ecc. Ma bisogna mettersi bene in testa, al tempo stesso, che il bello fisico è il fondamento, la base e la fonte del bello intellettuale, e soltanto secondo i dettami della *bella natura* che abbiamo sotto gli occhi possiamo anche creare, come i Greci, una seconda *natura*, più bella senza dubbio, ma analoga alla prima. In una parola, il bello ideale non deve essere altro che il bello reale perfezionato» (de Jaucourt, estratto da Marmontel). Cfr. *Supplément à l'Encyclopédie*, vol. 4, p. 19a-22b, le voci «NATURA (*Belle Arti*)» e «NATURALE (*Belle Arti*)», tratte dalla *Teoria generale delle belle arti* di Sulzer (*infra*, «Le fonti dell'Enciclopedia»).

²⁸⁴ *Enc. VIII*, p.557a: «**ILLUSIONE**, s.f. (*Gramm. e Letter.*) è la menzogna delle apparenze; e produrre *illusione* è, in generale, ingannare con le apparenze. I nostri sensi

creano *illusione* per noi quando mostrano ai nostri occhi oggetti là dove non ve ne sono affatto; oppure quando gli oggetti ci sono, ed essi ce li mostrano diversi da come sono in realtà. Le lenti dell'Ottica creano *illusione* in mille modi diversi, alterando la grandezza, la forma, il colore, la distanza. Le nostre passioni creano *illusione* per noi quando ci nascondono l'ingiustizia delle azioni o dei sentimenti che esse ci ispirano. Allora si crede, perché si ha timore o perché si desidera: l'*illusione* aumenta in proporzione alla forza del sentimento e alla debolezza della ragione; essa avvizzisce o abbellisce tutte le specie di godimenti; prepara o offusca tutte le virtù. Nel momento in cui tutte le piacevoli *illusioni* si perdono, cadiamo nell'inerzia e nel tédio. C'è entusiasmo senza *illusione*? Tutto ciò che riesce ad imporsi a noi per il suo splendore, la sua antichità, la sua falsa importanza, ci crea *illusione*. In tal senso questo mondo è un mondo di *illusioni*. Vi sono *illusioni* dolci e consolanti, che sarebbe crudele togliere agli uomini. L'amor proprio è il padre delle *illusioni*; la natura ha le sue proprie. Una delle *illusioni* più forti è quella del piacere momentaneo, che espone la donna al rischio di perdere la propria vita per offrirgli. È l'*illusione* che ferma la mano dell'uomo sventurato e lo determina a vivere ancora. È il fascino dell'*illusione* che acceca il nostro sguardo, in un'infinità di circostanze, sul valore del sacrificio che si esige da noi e sulla frivolezza della ricompensa che vi si lega. Portate all'estremo la mia *illusione* e darete vita in me all'ammirazione, al trasporto, all'entusiasmo, al furore, al fanatismo. L'oratore guida la persuasione; l'*illusione* procede al fianco del poeta. L'oratore e il poeta sono due grandi maghi, i quali cadono talvolta vittime, per primi, dei loro stessi prodigi. Dirò al poeta drammatico: vuoi crearmi *illusione*? Fa' che il tuo soggetto sia semplice e che i tuoi eventi non siano troppo lontani dal corso naturale delle cose; non li moltiplicare, lascia che si concatenino e si attirino; diffida delle circostanze fortuite e pensa, soprattutto, alla pochezza del tempo e dello spazio che il genere ti concede» (anonimo — Diderot?).

²⁸⁵ Enc. VIII, p. 567a: «IMITAZIONE, s.f. (*Gramm. e Filosofia*) è la rappresentazione artificiale di un oggetto. La natura, cieca, non imita affatto; è l'arte sola ad imitare. Se l'arte imita a mezzo di voci articolate, l'*imitazione* si chiama *discorso* e il discorso è oratorio o poetico. Vedi ELOQUENZA e POESIA. Se imita con suoni, l'*imitazione* si chiama *musica*. Vedi l'articolo MUSICA. Se imita con colori, l'*imitazione* si chiama *pittura*. Vedi l'articolo PITTURA. Se imita con il legno, la pietra, il marmo o altra materia simile, l'*imitazione* si chiama *scultura*. Vedi l'articolo SCULTURA. La natura è sempre vera; l'arte rischierà d'esser falsa nella sua *imitazione* solo quando si allontana dalla natura, o per capriccio o per l'impossibilità di avvicinarsi a sufficienza. L'arte dell'*imitazione*, di qualunque genere si tratti, ha la sua infanzia, il suo stato di perfezione e il suo momento di decadenza. Coloro che hanno creato l'arte hanno avuto, come unico modello, la natura. Coloro che l'hanno perfezionata sono stati, a giudicarli con rigore, solo gli imitatori dei primi; il che non toglie affatto loro il titolo di uomini di genio; perché noi apprezziamo meno il valore delle opere per la prima invenzione e per la difficoltà degli ostacoli superati, che per il grado di perfezione e l'effetto. Vi sono, in natura, oggetti che ci colpiscono affettivamente più di altri; così, benché l'*imitazione* dei primi sia forse più facile dell'*imitazione* dei secondi, quella ci interessa di più. Il giudizio dell'uomo di gusto e quello dell'artista sono ben diversi. È la difficoltà di restituire certi effetti della natura la cosa che tiene l'artista avvinto in ammirazione. L'uomo di gusto non conosce affatto questo pregio dell'*imitazione*; egli si limita troppo, assegna troppa importanza al tecnico, che ignora: le cose che attireranno i suoi sguardi, fissandoli, sono qualità la cui conoscenza è più generale e più comune. L'*imitazione* è rigorosa o libera; colui che imita rigorosamente la natura ne è lo storico. Vedi STORIA. Colui che la compone, l'esagera, l'indebolisce, l'abbellisce, ne dispone a proprio pia-

cimento, ne è il poeta. Vedi POESIA. Si è storici o copisti, in tutti i generi di *imitazione*. Si è poeti, in qualunque maniera si dipinga o si imiti. Quando Orazio diceva agli imitatori, *ô imitatores servum pecus*, non si rivolgeva a coloro che prendono a modello la natura, né a coloro i quali, procedendo sulle orme degli uomini di genio che li precedettero, cercavano di estenderne il campo. Colui che inventa un genere di *imitazione* è uomo di genio; colui che perfeziona un genere di *imitazione* inventato o che vi eccelle, è anch'egli un uomo di genio. vedi l'articolo successivo» (Diderot). «IMITAZIONE, s.f. (Poesia, Retor.) la si può definire il prestito delle immagini, dei pensieri, dei sentimenti che si attingono agli scritti di qualche autore e di cui si fa un uso diverso o somigliante, ovvero tale che la copia superi l'originale, arricchendolo. Nulla è maggiormente lecito dell'uso delle opere che sono tra le mani di tutti; non è affatto un crimine copiarle; al contrario, nei loro scritti, secondo Quintiliano, bisogna prendere l'abbondanza e la ricchezza dei termini, la varietà di figure e la maniera di comporle: in seguito, aggiunge l'oratore, ci si applicherà con determinazione ad imitare le perfezioni che vediamo in esse: perché non si deve dubitare che una buona parte dell'arte consista solo nell'*imitazione* abilmente dissimulata. Lasciamo pure dire a certa gente che l'*imitazione* è solo una specie di servitù che tende a soffocare il vigore della natura. Lungi dall'indebolire questa natura, i vantaggi che se ne traggono servono solo a fortificarla. È quanto Racine ha solidamente dimostrato in un piacevole *Mémoire*, il cui compendio farà da ornamento a questo articolo [...]. Riconosco che non è impossibile, per uomini, favoriti dal cielo più di altri, aprirsi da soli un nuovo cammino e procedere avanti senza guide. Ma simili esempi hanno un carattere tanto meraviglioso che devono passare per delle specie di prodigi. In effetti il genio più felice ha comunque bisogno di aiuto per crescere e sostenersi; non trova tutto nelle proprie profondità. L'anima non potrebbe concepire né partorire una produzione celebre se non è come fecondata da una fonte abbondante di conoscenze. I nostri sforzi sono inutili senza i doni della natura; e i nostri sforzi sono imperfetti se non si accompagnano questi doni con altro, se l'*imitazione* non li perfeziona. Ma non basta conoscere l'utilità dell'*imitazione*; bisogna sapere ancora quali regole dobbiamo seguire per trarne i vantaggi che essa è in grado di procacciare. La prima cosa da fare è scegliere un buon modello. Il lasciarsi sopraffare da guide pericolose è più facile di quanto si pensi. C'è bisogno di molta sagacia per discernere coloro ai quali bisogna affidarsi. Seneca quanto ha contribuito a corrompere il gusto dei giovani del suo tempo e del nostro? Lucano ha fuorviato tanti spiriti che lo hanno voluto imitare e non possedevano il fuoco della sua eloquenza. Il suo traduttore, trascinato come gli altri dall'entusiasmo, ha avuto la folle ambizione di contendergli la gloria dello stile ampolloso. Non bisogna neppure legarsi a tal punto ad un modello eccellente da farsi guidare solo da quello, facendoci dimenticare di tutti gli altri scrittori. Come un'ape diligente, bisogna volare da tutte le parti ed arricchirsi e nutrirsi del succo di tutti i fiori. Virgilio trova dell'oro nello sterco di Ennio. E colui che disegna la figura di Fedra sulle orme di Euripide vi aggiunge ancora qualche nuovo tratto che Seneca gli presenta. Il discernimento non è meno necessario, per prendere nei modelli che si sono scelti le cose che si devono imitare. Non tutto, nei migliori autori, è ugualmente degno e buono. E tutto ciò che è buono non conviene ugualmente ad ogni tempo e luogo. Inoltre, non è sufficiente scegliere bene; l'*imitazione* deve essere fatta in maniera nobile, generosa e piena di libertà. La buona *imitazione* è un 'invenzione continua. Bisogna, per così dire, trasformarsi nel proprio modello, abbellire i suoi pensieri e, con la piega che si conferisce loro, appropriarseli, arricchire ciò che in esso si prende e lasciar andare ciò che non può essere arricchito. È così che la Fontaine imitava, come dichiara apertamente: *La mia imitazione non è affatto schiavitù: / Io impiego solo l'idea, il*

movimento e le leggi che / seguivano i nostri stessi maestri. / Se d'altronde qualche luogo in loro pieno d'eccellenza / Può entrare nei miei versi senza alcuna violenza / Io ve lo traspongo e voglio che non v'abbia nulla d'affettato / cercando di far mia quest'aria antica [...]. Così l'imitazione, nata dalla lettura continuata dei buoni originali, apre l'immaginazione, ispira il gusto, estende il genio e perfeziona i talenti. Ed è ciò che fa dire ad uno dei nostri migliori poeti: *il mio fuoco alla loro luce s'accende, / come un giovin pittore s'ispira, / sotto Coypel e l'Argilliere, / di questi maestri che l'hanno guidato, / familiare si rende il tocco; / Prende la lor nobile maniera / e nel loro spirito compone*. Non vergognamoci dunque di consultare abili guide, sempre pronte a condurci per mano. Benché esse siano nostri maestri, la grande distanza che vediamo tra loro e noi non deve affatto spaventarci. La carriera che hanno percorso tanto gloriosamente è ancora aperta; noi possiamo raggiungerli, prendendoli come modelli e come rivali nelle nostre imitazioni. Se non li raggiungiamo, possiamo almeno avvicinarci e dopo i grand'uomini ci sono, per noi, ancora posti onorevoli. La reputazione di Lucrezio non impedì a Virgilio di fare la sua comparsa; e la gloria di Ortensio non attenuò affatto la passione di Cicerone per l'eloquenza. Quale uomo era più adatto di Corneille a far disperare i propri rivali? Tuttavia egli trovò un proprio pari. E benché un altro abbia meritato la stessa corona, la sua gli è rimasta tutt'intera, non ha perduto nulla del proprio splendore. Concludiamo osservando che i moderni devono la loro gloria all'imitazione ed è dall'imitazione stessa che gli antichi hanno tratto la loro grandezza. (D J). **IMITAZIONE**, s.f. (*Morale*) è, dice Bacone, la traduzione dei precetti in esempi. Un giovanotto che vuole farsi strada, nella carriera della gloria e della virtù, deve iniziare col proporsi dei modelli eccellenti e non scambiare, secondo quelli, pochi tratti di somiglianza per una conformità perfetta. Ma col tempo il giovane deve divenire egli stesso il proprio modello; deve cioè regolare le proprie azione sulle proprie azioni e, dopo averne seguiti, dare esempi egli stesso». (de Jaucourt).

²⁸⁶ Cfr. gli articoli di MARMONTEL editi nel *Supplément de l'Encyclopédie*, vol. III, pp. 560b-562a: «**ILLUSIONE**, s.f. (*Belle Lettere — Poesia*). Nelle arti d'imitazione la verità è nulla, la verosimiglianza è tutto; e non solo non si richiede alle arti la realtà, ma non si vuole neppure che la finzione le assomigli esattamente. Nella tragedia s'è osservato, con giudizio, che l'illusione non è mai completa; 1° non può esserlo, 2° non deve esserlo. Non può esserlo, perché è impossibile fare piena astrazione dal luogo reale della rappresentazione teatrale e dalle sue irregolarità. Si può certo avere l'immaginazione bene occupata, gli occhi avvertono che siamo a Parigi mentre la scena si svolge a Roma; e la prova del fatto che non si dimentica mai l'attore, nel personaggio che rappresenta, è data nel momento stesso in cui siamo più commossi, quando esclamiamo: *Ah come è recitato bene!* Sappiamo che dunque è solo una recita [*jeu*]; non si applaudirebbe mai Augusto, è dunque Brisard che applaudiamo. Ma quand'anche fosse possibile, con una somiglianza perfetta, creare piena illusione, l'arte dovrebbe evitarlo, come la scultura evita di colorare il marmo, per timore di renderlo spaventevole. V'è il tal spettacolo, la cui illusione temperata è piacevole e in cui l'illusione piena sarebbe rivoltante o penosamente dolorosa: quante persone sopportano l'assassinio di Camilla o di Zaïra [*pièce* di Voltaire] e le convulsioni di Ines avvelenata, ma non avrebbero la forza di sopportare la vista di una disputa sanguinosa o di una semplice agonia. È dunque fuor di dubbio che il piacere dello spettacolo tragico è legato a questa riflessione tacita e confusa, che ci avverte della semplice finzione in gioco, e perciò modera l'impressione del terrore e della pietà. So bene che il patibolo è la tragedia del popolo e che intere nazioni si sono diverte di fronte a combattimenti di gladiatori. Ma questo esercizio della sensibilità sarebbe troppo violento per l'animo di persone di una società calma e

voluttuosamente moderata, che domandano piaceri delicati come i loro organi. Vi sono dunque due cose da distinguere nell'imitazione tragica, la verità assoluta dell'esempio e la somiglianza imperfetta dell'imitazione. Orosmane, in preda al furore della gelosia, uccide Zaïra e un istante dopo s'uccide per la disperazione: ecco l'*illusione* che non deve essere completa. Un amore geloso e furioso può rendere feroce e barbaro un uomo naturalmente buono, sensibile e generoso: ecco la verità, dalla quale nulla ci distoglie e di cui ci resta l'impressione quando l'*illusione* è cessata. Nel comico nulla ripugna ad una piena *illusione* e l'impressione del ridicolo non ha bisogno di essere temperata come quella del patetico. Ma se nel comico stesso l'*illusione* fosse completa, lo spettatore, credendo di vedere la natura, dimenticherebbe l'arte, e sarebbe perciò privato, dall'*illusione* stessa, di uno dei piaceri dello spettacolo. Questo è comune a tutti i generi. Il piacere di essere scosso dal timore e dalla pietà per la sventura dei suoi simili, il piacere di ridere alle spalle della debolezza e del ridicolo altrui, non sono i soli piaceri che ci procura la scena: c'è anche quello di vedere a quale grado di forza e di verità può spingersi il genio e l'arte; il piacere di ammirare, nel quadro, la superiorità della pittura sul modello, questo andrebbe perduto se l'*illusione* fosse completa; ed ecco perché nella stessa imitazione del racconto, gli elementi accessori che alterano la verità, quali la misura dei versi e la mescolanza del meraviglioso, rendono più dolce l'*illusione*; perché trarremmo certo minor piacere dal considerare un bel poema come una storia, piuttosto che dal ricordare confusamente che quella è una creazione del genio [...]. Ma fino a che punto questa imitazione può essere abbellita, senza che l'alterazione apportatavi nuoccia alla verosimiglianza, distruggendo l'*illusione*? Questo dipende molto dall'opinione, dall'abitudine, dall'idea che abbiamo dei possibili; e la regola deve mutare a seconda dei luoghi e dei tempi. La verità stessa non è sempre verosimile, e a meno che non sia già ben conosciuta, non è accolta affatto bene se non si accompagna alla verosimiglianza. Nelle cose comuni è agevole preservare la verosimiglianza, ma nello straordinario e nel meraviglioso è una delle difficoltà più grandi per l'arte. Vedi VEROSIMIGLIANZA, *Suppl.* Che cos'è, tuttavia, la qualità di questa mezza *illusione*, questo errore continuo e senza posa intriso di riflessione che lo smentisce; questa maniera d'essere ingannati e, insieme, di non esserlo? È qualcosa di tanto strano all'apparenza e di tanto sottile, in effetto, che si sarebbe tentati di prenderlo per un ente di ragione; e pertanto non v'è nulla di più reale. Ciascuno di noi non ha che da ricordare quanto gli è già accaduto, almeno una volta, di dire, nello stesso tempo in cui piangeva o fremeva, *ah Merope: Ah ! come è bello !* Non era la verità ad essere bella: infatti non è bello che una donna uccida un giovanotto, né che una madre riconosca suo figlio nel momento in cui lo pugnala. Ciò di cui si parlava era dunque un'imitazione; e per questo bisognava dire a se stessi: *è una menzogna*; e pur dicendolo, si piangeva e si fremeva. Per spiegare questo fenomeno si è detto che l'*illusione* e la riflessione, nell'anima, non erano simultanee ma alternative: ipotesi inutile; infatti senza queste oscillazioni continue e rapide dall'errore alla verità, la loro mescolanza si spiega comunque, e vedremo che è nella natura delle cose. L'anima è suscettibile di ricevere diverse impressioni insieme, come quando si ascolta una bella musica e, guardando una bella donna si beve del vino delizioso: questi tre piaceri sono gustati distintamente e simultaneamente. Essi pertanto non si nuocciono l'un l'altro; e anzi meno le impressioni simultanee sono analoghe, meno il loro sentimento è vivo, di modo che se esse sono contrarie la partizione della sensibilità tra quelle tre è talora così diseguale che l'una sfiora appena l'anima, mentre l'altra se ne impossessa e la penetra profondamente [...]. Così, di fronte allo spettacolo, sono presenti all'animo, simultaneamente, due pensieri. Il primo è quello che vi dice che siete venuti ad assistere ad una favola rappresentata, che il luogo reale dell'azione è una sala di spettacolo, che gli

spettatori attorno a voi sono anch'essi venuti lì a divertirsi come voi, i personaggi che vedete lì sono attori, le colonne dei palazzi che vengono rappresentate dinanzi a voi sono quinte dipinte; tutte quelle scene toccanti o terribili che applaudite sono un poema composto a piacere. Tutto questo è la verità. L'altro pensiero è l'*illusione*; ovvero il fatto che questo è il palazzo di Merope, la donna che vedete là, così afflitta, è Merope stessa, le parole che sentite sono l'espressione del suo dolore. Ora, è necessario che l'ultimo di questi due pensieri sia dominante; e di conseguenza lo sforzo comune del poeta, dell'attore e del decoratore deve essere volto a fortificare l'impressione delle verosimiglianze e ad indebolire quella delle realtà [...]. Il segreto del genio non è dunque di asservire [alla natura] la propria imitazione ma di animarla: infatti più l'*illusione* è viva e forte, più essa agisce sull'animo, e di conseguenza lascia minore libertà alla riflessione e minore presa alla verità. Quale impressione possono fare certe leggere inverosimiglianze su spiriti scossi e turbati dallo stupore e dal terrore? [...]. L'*illusione*, come ho detto, non ha bisogno di essere completa. Non dobbiamo dunque preoccuparci delle inverosimiglianze forzate e possiamo permetterci quelle inverosimiglianze che contribuiscono a dare più interesse e più piacere allo spettacolo. Ma qualunque cosa si faccia per imporne la presenza è raro che l'*illusione* sia troppo forte; si fa bene dunque ad essere severi a proposito di ciò che interessa la verosimiglianza e di accordare all'arte solo quelle felici licenze da cui risulta una certa bellezza. Nell'imitazione teatrale, bisogna immaginare che esista una lotta senza quartiere tra la vanità e la menzogna. Indebolire la prima, la quale deve cedere, fortificando l'altra, che vogliamo dominante, ecco il punto in cui convergono tutte le regole dell'arte in ordine alla verosimiglianza, il cui effetto è l'*illusione*. Quanto ai mezzi che devono essere proscritti, ve ne sono di quelli che rendono l'imitazione troppo terrificata e orribilmente vera, come quando, sotto l'abito dell'attore che deve sembrare nell'atto di uccidersi, si nasconde una vescica piena di sangue e il sangue inonda poi il teatro; ve ne sono altri che rendono in modo grossolano e basso una natura disgustosa, come quando si riproduce sulla scena l'ubriachezza a la perversione; ve ne sono, inoltre, di quelli che vengono utilizzati per un naturale carattere, insipido e triviale, il cui unico merito è una piatta verità, come quando si rappresenta ciò che accade comunemente tra il popolo. Tutto questo deve essere vietato nell'imitazione poetica, il cui scopo è di piacere non soltanto al basso popolo, ma anche agli spiriti colti e alle anime più sensibili; successo che essa non può ottenere se non nella misura in cui è decente, ingegnosa e tale che un gusto squisito e un sentimento delicato ne accarezzino l'*illusione*. Vedi VEROSIMIGLIANZA, *Suppl.* (M. MARMONTEL)». Cfr. di Marmontel, art. «IMMAGINAZIONE (*Belle Lettere*)», in *Supplément*, vol.III, pp.567a-568a; e vol. IV, pp. 996a-1003b: «VEROSIMIGLIANZA (*Belle Lettere — Poesia*)».