

Maddalena Mazzocut-Mis

Artisticità e valori etici.

Diderot davanti a un quadro

1. Immagini: valori e disvalori

È nel 1759, su sollecitazione del suo amico Friedrich Melchior von Grimm, che Diderot riceve l'incarico di redigere i resoconti delle esposizioni organizzate dall'*Académie royale de peinture et de sculpture* per la *Correspondance littéraire*¹, un giornale manoscritto destinato in abbonamento a una clientela molto prestigiosa, aristocratica e internazionale che non avrebbe avuto l'opportunità di visitare i Salons, esposizioni d'arte contemporanea, il cui prestigio riecheggiava in tutta Europa.

Al mio amico Grimm

Ecco pressappoco quello che mi avete chiesto. Mi auguro che possiate trarne profitto.

Molti quadri, amico mio, tanti brutti quadri. Mi piace lodare, sono felice quando ammiro, non chiedo niente di meglio: essere felice di ammirare. (Diderot, *Salon 1759*, 1975-1983: vol. I, 63)

Per Diderot non si tratta solo di ammirare o di criticare. Si tratta piuttosto di un godimento estetico che tarda ad arrivare. Molti quadri sono brutti. Ma che cos'è "brutto" per Diderot? È

¹ Diderot redige i resoconti dal 1759 al 1781, con scadenza biennale ma con l'eccezione degli anni 1773, 1777 e 1779. Le citazioni tratte dai *Salons* si riferiscono all'edizione critica Oxford 1975-1983; laddove presente, viene citata la traduzione italiana in Mazzocut-Mis 2012.

veramente “il brutto” un disvalore estetico? L’articolo *Laideur* scritto da Diderot per l’*Encyclopédie* è molto breve, con qualche affermazione lapidaria ma di grande interesse. Sono la conoscenza della regola, nel campo morale, dei rapporti, nel mondo della natura, del modello, per l’arte, essenziali al giudizio. Invece ciò che è necessario in natura “non è in sé né buono né cattivo, né bello né brutto”. La bellezza o bruttezza di un blocco di marmo non può essere giudicata se si rimane ancorati alla sua necessità all’interno della concezione dell’universo. Un uomo brutto, o meglio deforme – il brutto qui si confonde con l’imperfetto –, sarà tale solo se comparato a un altro individuo che in modo più armonico risponde all’ordine della natura in generale; quello stesso uomo, se fosse l’unico essere vivente nell’universo, non potrebbe essere giudicato né bello né brutto, né perfetto né imperfetto (Sadrin 1991: 261-6). “La natura non fa nulla di scorretto. Ogni forma, bella o brutta, ha la sua ragione d’essere, e in tutto ciò che esiste non c’è nulla che non sia come dev’essere” (Diderot 2004: 39)².

Nella *Promenade Vernet (Salon)*, viene immaginata una macchina che, operando attraverso le leggi di composizione di un pittore come Raffaello, con volontà, intelligenza e seguendo un piano specifico, compone i modelli di piante, animali, insomma di ogni elemento della natura, dando origine all’universo. Tale macchina meravigliosa, allora, non farebbe altro che riprodurre il mondo esattamente com’è; quello stesso mondo che incanta, per il suo ordine, tanto il pittore quanto il filosofo della natura; un mondo di cui conosciamo, però, solo la porzione che noi stessi abitiamo e che troviamo “alternativa-

² Gli *Essais*, scritti nel 1766 per la *Correspondance littéraire* di Grimm, collocati tra i *Salons* del 1765 e del 1767 sono un riferimento importante per comprendere il pensiero diderotiano.

mente bello o brutto a seconda del modo in cui coesistiamo con esso, se gradevolmente o con pena. Un abitante di Saturno, trasportato sulla terra, sentirebbe lacerare i suoi polmoni e morirebbe maledicendo la natura. Un abitante della terra, trasportato su Saturno, si sentirebbe oppresso, soffocato e morirebbe maledicendo la natura...” (Diderot, *Salon 1759*, 1975-1983: vol. III, 132-3). Il principio del bello e del bene e il loro contrario, il brutto e il male, non si trovano quindi nell’ordine della natura, nella quale anche l’anomalia o la mostruosità si giustificano. La natura crea individui capaci di esistere conformemente alle sue leggi, che l’uomo, anche in quanto artista, ha il dovere di comprendere e seguire da vicino.

Il pericolo del relativismo incombe. Si veda, ad esempio, quanto Diderot scrive a proposito del *bello relativo* nel *Trattato sul bello*: “un tulipano può essere bello o brutto tra i tulipani, bello o brutto tra i fiori, bello o brutto tra le piante, bello o brutto tra i prodotti della natura” (Diderot 1984: 82). Eppure il gusto di comparazione consente di approssimarsi a un giudizio compiuto e che si giustifica. Ma le sfaccettature del bello sono molteplici: esistono un *bello reale* e un *bello percepito e soggettivo*. Il primo si evince dall’intrinseca connessione, ordine e simmetria di ciascun oggetto, mentre il secondo ha a che fare con un ordine di rapporti percepito dal soggetto: “chiamo dunque *bello* fuori di me tutto ciò che contiene in sé qualcosa che possa risvegliare nel mio intelletto l’idea di rapporti; e *bello* per me tutto ciò che risveglia questa idea” (Diderot 1984a: 81). Infine si ha un *bello espressivo*: il marmo – che nel contesto della natura sappiamo giudicare solo in base al principio di una funzionalità – se è stato modellato dall’idea dell’artista, acquisisce un principio discriminante che corrisponde a quel modello ideale al quale l’artista si ispira e può

essere giudicato bello o brutto indipendentemente dalla sua utilità. Ciò che è bello nell'arte, quindi, può risultare perfino brutto in natura. Una vecchia quercia "rugosa e storta, senza più rami, che farei tagliare subito se fosse davanti alla mia porta, è invece proprio quella che il pittore vi pianterebbe se dovesse dipingere la mia casa" (Diderot 1984b: 48). Quando elabora l'articolo *Laideur*, Diderot ha già scritto i *Salons* del 1759, 1761 e del 1763; e quanto brutto ha avuto modo di vedere! Comparativamente, ha individuato, per ciascun soggetto, un modello in base al quale esprimere un giudizio: ad esempio, Rubens per *Giuditta*, Carracci per *La discesa dalla Croce* e poi Rembrandt per *la Resurrezione di Lazzaro*; per *Esther devant Assuérus* è Poussin, etc. Eppure il pittore, così come il critico e il filosofo, non possono riferirsi solo a modelli estemporanei. È il *modello ideale* che deve diventare la vera fonte di ispirazione. Così, tra il 1765 e il 1767, Diderot elabora almeno due tipologie di modelli la cui differenza è molto più sfumata di quanto non appaia a prima vista. Il primo modello, teorizzato nei *Saggi sulla pittura*, vede la natura, intesa come grande organismo vivente in cui le parti sono strettamente correlate e interconnesse, quale modello organizzativo e compositivo. Il secondo ha sempre come fonte d'ispirazione la natura, ma questa volta perfezionabile dall'esperienza paziente, sagace, perpetuata nel tempo, del pittore, lontano da qualsiasi principio mimetico-riproduttivo.

2. *Giudizi di gusto, giudizi di valore*

Il riconoscimento dell'"artisticità" implica inevitabilmente il riconoscimento di un "valore estetico". I *Salons* di Diderot dimostrano, ancora una volta, la verità di questa asserzione. Così, nel momento in cui Diderot "descrive" i quadri esposti al Salon

Carré del Louvre, nel momento in cui riconosce “artisticità” a un’opera e la nega a un’altra, quella “descrizione” assume anche il valore di un giudizio di gusto.

Il termine gusto nel Settecento francese assume significati e connotazioni estremamente diversi che sembrano comunque incontrarsi o sovrapporsi nel pensiero di Diderot. Da un lato il gusto è un insieme di preferenze individuali che tuttavia si coalizzano e coagulano all’interno di una comunità che le riconosce. La sua pretesa di universalità sembra in contraddizione con un sistema di scelte soggettive: conciliare la soggettività del piacere con l’universalità del giudizio di gusto è certamente una delle sfide del Settecento. Il gusto implica un movimento giudicativo e valutativo: ammette, accoglie, scarta e rigetta.

Eppure nel Settecento, e Diderot lo sa bene, rimane un forte retaggio oggettivistico come si evince dall’articolazione della voce *Goût (Peinture)* dell’*Encyclopédie*, per la penna di Paul Landois (*Goût* 1757: 770). In essa la soggettività del gusto viene messa tra parentesi ed esaltata la sua capacità di riconoscere un “genere”: gusto è il marchio distintivo di una nazione (elemento socio-culturale), di una scuola (elemento tecnico), di un singolo uomo (il “tocco”). Il gusto è legato a regole compositive e di esecuzione e la sua definizione si avvicina più ai dettami della poetica che alle riflessioni dell’estetica. D’altronde Diderot non sarà esente dal considerare il gusto, anche da questo punto di vista, quando riconoscerà agli allievi di Bucher, solo per fare un esempio, l’appartenenza a una scuola, per quanto “depravata” possa essere.

E allora quali sono i “limiti” entro i quali deve rimanere una rappresentazione per non degenerare in cattivo gusto? Diderot afferma che i vincoli possono essere anche solo estetici: “Nella

mia lettera sostengo che il momento bello per il poeta non sempre lo è per il pittore”. La testa di Nettuno che “nell’opera poetica si innalza in modo così maestoso sui flutti” fa un “brutto effetto sulla tela” (Diderot 1984c: 56). Il corpo di Nettuno che emerge dall’acqua può essere descritto attraverso i versi della poesia, versi che si dilatano nel tempo e danno vita al dio delle acque mentre progressivamente emerge dai flutti, ma non può essere rappresentato in pittura dove apparirebbe deformato, oppure addirittura tagliato, decollato, creando nell’insieme un aspetto tutt’altro che maestoso. Se lo scultore e il pittore sono condannati a rispettare l’identità del visibile, il poeta è più libero, dando vita ad azioni. “Tutti i pittori che avranno paura di ricordare all’immaginazione oggetti sgradevoli, eviteranno l’apparenza di un’amputazione chirurgica. Terranno conto della disposizione relativa delle loro figure in modo tale che qualche parte visibile delle membra nascoste annunci pur sempre l’esistenza del resto” (Diderot 1984c: 56). Il limite estetico valica la tecnica rappresentativa. Per quanto bravo sia il pittore, per quanto sappia rendere l’effetto di trasparenza, un corpo immerso nell’acqua risulta distorto o sbiadito tanto da costringere il fruitore a concentrarsi solo sulla parte emersa.

All’esempio di Nettuno decollato, Diderot affianca un caso maggiormente emblematico che riprenderà più di una volta nei suoi scritti:

Chi potrebbe sopportare sulla tela la vista di Polifemo che fa scricchiolare sotto i denti le ossa di uno dei compagni di Ulisse? Chi potrebbe guardare senza orrore un gigante che tiene un uomo di traverso nella sua enorme bocca e il sangue che scorre come un ruscello sulla sua barba e sul suo petto? Tale quadro potrebbe piacere solo a dei cannibali. Questa natura sarebbe ammirevole per

degli antropofagi ma detestabile per noi. (Diderot 1984c: 57)

Il soggetto può essere anche terribile, commenta Diderot, ma dev'essere giustificato da un'idea morale. Se non vi è lezione per lo spettatore l'opera "è muta", cioè non incontra il gusto. "Il giudizio sull'aspetto morale riguarda tutte le persone di gusto; quello sull'elemento tecnico solo gli artisti" (Diderot 2004b: 104).

Ed è sull'elemento della tecnica che vorrei ora soffermarmi. La voce *Art* dell'*Encyclopédie* (1751), scritta da Diderot, è significativa anche nel contesto dei *Salons*: il concetto di oggetto artistico si definisce all'interno della disposizione tecnica e delle regole in base alle quali è eseguito. L'arte pittorica si specifica attraverso una pratica tecnica che diventa principio qualitativo. Per Diderot, il problema non è quello di individuare che cosa distingue un oggetto artistico da un semplice oggetto di artigianato ben riuscito, perché si riacquista, proprio tramite la tecnica, un fondo germinale che fa essere il capolavoro non solo l'esplicitazione di un divenire formale ma luogo di significati altri. A dimostrazione di quanto sia problematico parlare di divorzio tra arte e tecnica, Diderot mette in relazione il concetto di arte non solo con i prodotti belli del genio, ma anche con le produzioni tecniche dell'artigianato. La mancanza di una separazione di essenza tra le arti e le scienze si giustifica riconoscendo l'appartenenza di entrambe al sistema generale delle conoscenze umane teoriche e pratiche.

Inoltre, la differenza tra arte e scienza si ridurrebbe al fatto che la scienza, rispetto al proprio oggetto, non si trova in un rapporto di produzione, ma di contemplazione. La distinzione risulta tuttavia sottile e poco efficace, tanto che alcune scienze, nella loro pratica, possono essere definite arti. L'arte

è, quindi, “industria umana, applicata ai prodotti della natura per bisogno, lusso, divertimento o curiosità, ecc.” (Diderot 1984d: 7) e risulta essere ancora una possibilità fabbrile, sebbene al contempo essa si distingue dall’artigianato in riferimento alla categoria dell’espressione.

La tecnica, come rispondenza a una forma che s’impone, è processo di formazione, concretamente visibile, eternamente analizzabile, affettivamente vissuto con la partecipazione attiva della mano, del corpo, attraverso una serie di gesti ripetuti e sapienti. La tecnica è l’arte di afferrare la natura e salvare di essa un certo numero di “dissonanze”, di cancellare da essa ciò che non può, sulla tela, risultare arte; è saper “scegliere” il proprio cielo e riconoscere che non sarà mai come quello più limpido e stellato che la natura ci propone; è sapere che con l’arte qualche cosa si perde, ma anche qualche cosa si guadagna e la “grande magia” è far in modo che tutto, in “proporzione”, perda o guadagni; è rendersi conto che mai la natura può essere ridata così com’è, ma che l’artista ne può fornire solo la “traduzione” (Diderot, *Salon 1763*, in Mazzocut-Mis 2012: 134-5). Pensare, in pittura, è già costruire attraverso una forma, che, a sua volta, vive solo nella sua concretezza. È lì, tra i sensi, che prende origine l’azione del gesto, della tecnica, come segreta sensibilità intelligente; una sapienza dotta e tuttavia concreta. Esiste un vincolo tra la necessità dell’azione artistica e l’universalità del suo essere forma. Perché la forma, la forma perfetta, è l’universale, è il modello.

La tecnica non è vuoto virtuosismo e deve, ancora e sempre, dimostrare l’impazienza della passione. Al contrario, il gesto di chi possiede solo “maniera” è monotono, segue un processo codificato ed è freddo: è puro disvalore. La tecnica deve far trasparire la vita del gesto che si adatta perfe-

tuamente alla resa. Il pittore appoggia il pennello sulla tela, lascia il suo colore e poi guarda, osserva, scorge i difetti e le imperfezioni. E allora ritorna, con passione, al suo lavoro e adatta la sua tecnica al valore espressivo. Non ci sono norme che funzionano una volta per tutte, nemmeno l'imitazione degli antichi che, nella loro assoluta genuina vicinanza alla natura, hanno, attraverso la tecnica, creato il modello, per prova ed errore.

Diderot attribuisce grande merito alla tecnica, sebbene cerchi sempre il principio organizzatore del quadro che ha il suo fine ultimo nell'ideale che a volte si confonde con il senso narrativo del quadro stesso. Bisogna trovare la "grande idea", espressa nel momento più significativo (Diderot, *Salon 1759*, 1975-1983: vol. I, 65). "Quando si prende il pennello bisogna avere un'idea forte, ingegnosa, delicata o piccante e proporsi qualche effetto, qualche impressione" (Diderot, *Salon 1765*, 1975-1983: vol. II, 107).

I colori permettono all'artista di esprimere le passioni e ogni passione ha il suo; addirittura ogni momento di ciascuna passione ha un colore diverso. Il colore è come il suono per la musica, come il ritmo per la poesia; ritmo che è, ancora una volta, tocco, che si può, come la genialità, solo possedere e mai acquisire: lo si riconosce se lo si possiede.

Avete sentito la bellezza dell'immagine che non è nulla. È il ritmo che è tutto, qui; è la magia prosodica di questo angolo di quadro che voi forse non sentirete mai. Cos'è dunque il ritmo? Mi chiedete. È una scelta particolare di espressione. (Diderot, *Salon 1767*, in Mazzocut-Mis 2012: 278)

Il ritmo è l'iscrizione della soggettività nelle opere d'arte. La grazia, ricordando Lessing, è movimento ritmico, un senso di

armonia e facilità contrapposto a un sentimento legato allo sforzo. Il ritmo è, nell'arte pittorica, un gesto che, nel movimento, realizza un'espressione; è un linguaggio che evidenzia assonanze, contrasti, colori, passioni. È dal ritmo che ha inizio la riflessione estetica e al ritmo deve anche approdare, poiché nel ritmo si ricongiunge quell'antinomia che vede opporsi il soggetto percipiente all'oggetto percepito.

L'arte [...] non si apprende; non si comunica; può soltanto perfezionarsi. È ispirata da un gusto naturale, dalla mutevolezza dell'anima, dalla sensibilità, è l'immagine stessa dell'anima resa dalle inflessioni della voce, dalle sfumature successive, dai passaggi, dai toni di un discorso accelerato, rallentato, squillante, soffocato, temperato in cento modi diversi. (Diderot, *Salon 1767*, in Mazzocut-Mis 2012: 278)

Esiste un linguaggio dell'opera d'arte che si esprime attraverso il ritmo, inteso come qualità sensibile che giace attiva nel cuore di ciascun capolavoro. L'oggetto artistico, che sia poetico o pittorico, possiede infatti un fondo, che è una sorta di "sensibile" a esso peculiare. Ma il ritmo appartiene anche alla natura e si esprime in ciascun uomo continuamente: negli accenti di sfida di un bambino che provoca la reazione di un suo compagno, nelle note lunghe e lamentose di un malato. Senza il ritmo, un poeta non merita di essere letto ("è senza colore"), un quadro di essere guardato. Deve sgorgare spontaneo e seguire la natura: "il ritmo praticato con riflessione ha qualche cosa di affettato e di fastidioso". Se il gusto e la tecnica fanno la loro parte, suggerendo all'artista la scelta ritmica migliore, "è la Natura e solo la Natura che detta l'armonia di un intero periodo, di un certo numero di versi" (Diderot, *Salon 1767*, in Mazzocut-Mis 2012: 278-9).

3. *Da Greuze a Boucher passando per Chardin*

Passione, forma, ideale, ritmo: questi i colori della tavolozza del critico Diderot con i quali dipinge i giudizi nei suoi *Salons*. Chardin sarà il tocco della tecnica che tutto dice, Greuze l'istante fecondo che fa lavorare l'immaginazione del fruitore, Vernet il ritmo e la forma che incanta, François Boucher la sterilità del gesto, il disvalore estetico.

In Greuze l'irrealtà dell'istante, che coglie solo un frammento, si trasforma nella realtà del racconto che si anima nel tempo. Questo è il gesto della grazia. La mano di Greuze dà alle forme una bellezza in movimento. L'emozione estetica eccede la rappresentazione e l'immaginazione colma il vuoto che l'istante fecondo, quello in cui la scena si fissa, deve creare. Si tratta di un'esplosione di affetti che Diderot sottopone al giudizio del lettore. Le sue parole evocano sensazioni; il gesto del pittore sulla tela diventa racconto attraverso un lavoro immaginativo, perché Greuze stimola Diderot più di qualsiasi altro pittore. È alta poesia (cfr. Ehrard 1986a). Se Chardin non ha storie da raccontare e tutto si esaurisce nella visione magica del risultato di una tecnica che colpisce tutti i sensi, Greuze fa pittura narrativa, pittura che fissa in un'immagine, in un gesto, lo svolgersi di quel racconto che Diderot immagina dipanarsi all'interno di un teatro riformato, di un teatro borghese. Le scene di famiglia, descritte da Greuze, emozionano nel profondo. Non è quindi un caso che egli preferisca il Greuze pittore di genere a quello storico. Pittura di genere alla quale Diderot dà grande importanza, al di là della gerarchizzazione dell'Accademia che attribuiva alla pittura storica uno statuto più elevato. Non a caso, quindi, il primo pittore del re, Boucher, è severamente criticato. Eppure, quando Greuze presenta all'Accademia *Le Septime Sévère* per ottenere uno statuto più elevato ed

essere riconosciuto “Académicien peintre d’histoire”, non solo l’Accademia bocchia la sua candidatura, ma Diderot approva l’esclusione attaccando con veemenza il quadro che a suo parere ha perso qualsiasi magia, qualsiasi profondità. I motivi possono essere molti, anche di carattere personale. A me piace credere che Diderot abbia amato Greuze proprio per quella peculiarità, che l’ha fortemente contraddistinto: la pittura di genere, nella quale Diderot riconosceva se stesso, il proprio gusto, la propria idea di teatro (cfr. C. Screve-Hall 1986).

Greuze si esprime all’interno di una morale famigliare, di una piccola porzione di natura e di vita vissuta, già idealizzata. La morale sociale dei Philosophes valorizza la famiglia, intesa come l’incarnazione di un ordine naturale all’interno della quale il sentimento si accorda con la ragione e all’interno della quale l’autorità è spontaneamente accettata (cfr. Ehrard 1986b: 79-80). Greuze sa descrivere, sa narrare storie comuni attraverso la capacità di riassumere nell’istante fecondo il gesto e l’espressione dei visi. Ma che non gli si faccia dipingere la tragedia antica! Qui, come Diderot sottolinea a proposito di *Le Septime Sévère* nel *Salon 1769*, il suo tratto si indurisce, il suo gesto diventa incerto: egli mischia i modelli comuni del teatro borghese (quelli che lo hanno reso famoso e tanto apprezzato da Diderot) in una scena storica, arenandosi di fronte all’azione. Greuze non doveva uscire dal suo genere, non doveva tradire il suo tocco.

Quando Greuze è pittore di genere gli si concede tutto; lì, nel suo mondo, è insuperabile. Così Diderot, commentando *La Piété filiale*: “Che vadano al diavolo i critici e io per primo! Questo quadro è bello, è molto bello, e guai a chi lo giudica come se fosse dipinto senza passione!”. Greuze è proprio il suo

uomo (Diderot, *Salon 1763*, in Mazzocut-Mis 2012: 146)! Il mancato rispetto delle regole poco importa alla pittura di genere, purché risulti patetica, purché accenda il cuore. Al contrario, nella pittura storica, chi diserta l'applicazione della regola impedisce allo spettatore il riconoscimento dei personaggi e del loro ruolo. Nella pittura alta, il cui fine è quello di nobilitare il fruitore al di sopra di quelle passioni che vive comunemente, il rispetto delle regole (regole di riconoscimento, regole di composizione imposte dalla fruizione) è costitutivo alla coerenza dell'opera e al suo effetto sul pubblico (Arasse 1986: 117).

Chardin, nel *Salon 1763*, è il pittore per eccellenza, è il colorista più abile, più efficace, il pittore che si può godere con gli occhi disinteressati e ancora ingenui di chi guarda una natura morta pregustando i frutti maturi che in essa si scorgono. Quando si osservano i quadri di altri pittori è come se si avesse bisogno di un altro sguardo, di nuovi occhi abituati a guardare l'arte; per vedere i quadri di Chardin, invece, non si ha bisogno d'altro che dei propri occhi. Lo sguardo non è viziato da nessun recesso dell'animo che affiora per dare un'interpretazione ai personaggi, per ricordare un tratto di storia, un avvenimento, una situazione, un sentimento. Chardin è natura, natura perfezionata, però; natura, non storia, non teatro, non poesia.

Copiando la natura come il genio deve fare, anche Chardin può concedersi tutto e non deve rendere conto a nessuno se non alla sua stessa composizione che diventa modello. E così i colori sono i colori dei suoi quadri e non quelli della natura reale e il "tutto" regge, il "tutto" desta meraviglia.

Non si capisce nulla di questa magia. Sono strati spessi di colore applicati gli uni sugli altri e il cui effetto traspira dall'interno verso l'esterno. Altre volte si direbbe che un vapore è stato soffiato sulla tela; altrove, che è stata gettata una schiuma leggera. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vi spiegherebbero questa tecnica meglio di me; costoro ne faranno sentire l'effetto ai vostri occhi. Avvicinatevi, tutto si confonde, si appiattisce e sparisce, allontanatevi, tutto si ricrea e si riproduce. (Diderot, *Salon 1763*, in Mazzocut-Mis 2012: 138)

Si tratta della *manière large* che Diderot riferisce a Chardin, Louthembourg e Casanova; tecnica complessa che impone, a ogni tocco di pennello, che l'artista si allontani dalla tela per giudicarne l'effetto nell'insieme. Se, al contrario, si percepiscono *les coups de force* separatamente dal tutto, il risultato finale fallisce.

Siamo di fronte al "sublime della tecnica", come Diderot afferma nel *Salon 1765*. Chardin traduce la natura sulla tela; traduce, non imita e, traducendo, interpreta. Egli ripropone sulla tela i rapporti percettivi per ridare, insieme alla frutta, la sensazione della frutta. Si tratta di una natura che esprime tutte le sue potenzialità, grazie alla mediazione della tecnica che è già genialità. È la trasposizione sulla tela, grazie al tocco, di tutte le qualità che il nostro sistema percettivo sa cogliere, ma potenziate al grado massimo.

La maestria di Chardin si risolve in un bello che risalta in ogni dettaglio. Nulla è lasciato al caso. Una bellezza superiore che deriva dall'attenta osservazione della natura e dai riflessi che tale osservazione ha sul soggetto, dalla sapiente conoscenza delle cause e degli effetti, come un filosofo della natura deve avere. Più ancora: rappresentare la natura è scoprire e mettere sotto il sole "verità oscure", quelle verità che non si

lasciano definire fino in fondo ma si risvegliano nella percezione e rimangono confinate nel “non so che”.

Tale è la magia di Chardin. “Il termine ‘magia’, che Diderot utilizza per indicare un fare incomprensibile, spiega il modo in cui da sostanze povere (‘terra, succhi di piante, ossa carbonizzate, pietre macinate, calce metallica’) si ricavano materie complesse, pervenendo, nel caso di Chardin, a far circolare negli spessori del colore un fluido simile al fluido vitale” (Cammagre 2007: 138). Chardin è il pittore della carne, dell’incarnato vivo; il quadro traspira gli umori della sostanza vitale, della corporeità, della materia vivente. È il pittore dell’aria, di quell’effetto sottile e nel contempo molto presente che sfiora le sue nature morte; osservandole, si giunge perfino a percepire del “vapore” (Diderot, *Salon 1763*, in Mazzocut-Mis 2012: 138). È un effetto pittorico che, proprio perché rende l’invisibile, lascia trasparire quel gesto, quella pennellata che regalano all’occhio la vita degli oggetti. “Rieccovi dunque, grande mago, con le vostre composizioni mute! Come parlano eloquentemente all’artista! Quanto gli dicono sull’imitazione della natura, la scienza del colore e l’armonia! Come l’aria circola intorno a questi oggetti!” (Diderot, *Salon 1765*, in Mazzocut-Mis 2012: 165).

La tecnica è sia mezzo, come in Greuze, sia fine, come in Chardin, sia maniera, mestiere, come in Boucher. Per riconoscerla bisogna avere “ogni sorta di gusto, un cuore sensibile a tutti gli incanti, un’anima suscettibile a un’infinità di entusiasmi differenti, una varietà di stile corrispondente alla varietà dei pennelli: poter essere grande e voluttuoso con Deshays, semplice e vero con Chardin, delicato con Vien, patetico con Greuze, produrre tutte le possibili illusioni con Vernet” (Diderot, *Salon 1763*, 1975-1983: vol. I, 195). Per riconoscere

la maniera di Boucher, invece, basta un gusto corrotto, perché all'uomo di buon gusto essa risulta più insopportabile della bruttezza. Nulla più di un capolavoro mostra l'impazienza verso la maniera, verso il mestiere, verso la sola, sebbene competente, acquisizione dei mezzi.

Se di Boucher riesce comunque a esaltare il colore, la varietà, la ricchezza, Diderot non scorgerà mai, in nessuna opera di questo pittore, la verità. I quadri di Boucher non gli stimolano nessuna "passeggiata", come i paesaggi di Vernet, nessun racconto, nessun retroterra poetico da cui nascono il patetico e il sentimento, come le piccole storie borghesi di Greuze. Non c'è verità perché non c'è poesia. Quando Diderot si sofferma su Vernet, della tecnica dice solo che è "perfetta" e ciò può bastare; il resto è poesia. Una poesia talmente alta che, nelle "passeggiate" del *Salon 1767* (Hayes 1996: 291-305), la successione dei paesaggi naturali si rivela un percorso estetico-narrativo attraverso i quadri, ciascuno dei quali è l'occasione di una riflessione sulla tecnica, sulla filosofia, sulla composizione del paesaggio e sugli elementi figurativi tra i quali si muove il fruitore.

La tecnica implica, nello stesso tempo, esperienza, conoscenza e libertà. Libertà intesa come possibilità di scelta al di là di qualsiasi forma di automatismo e di maniera. Il tocco e il gesto del pittore rappresentano il contatto tra la vita e l'opera. La tecnica non è ripetitività, non è atletismo. Ecco allora che Boucher, detto le *vieil athlète* (Diderot, *Salon 1769*, in Mazzocut-Mis 2012: 289), è proprio l'incarnazione di ciò che la tecnica non dovrebbe essere; di ciò che il gesto non dovrebbe fare. Primo pittore del re, ha riconoscimenti ed estimatori all'interno di un gruppo di fruitori che Diderot considera corruttibili e corrotti. La riforma del gusto passa anche per la

rivendicazione di un buon gusto che con violenza deve eliminare le mele marce.

Descrivendo, nel *Salon 1761, Pastorales et paysages* di Boucher, Diderot è costretto ad ammettere che nel loro complesso le composizioni attirano l'occhio, quasi lo ipnotizzano. L'opera di Boucher è seducente, non per la scostumatezza dell'argomento, ma per l'utilizzo del mezzo, per l'uso della mano, per la corruzione del gesto, abile, ma ormai assoldato al falso. E non è tutto: un argomento che spinge il fruitore oltre i confini della fruizione – eccitando ad esempio o esasperando le passioni e istigando alla violenza oppure ancora producendo solo una reazione di disgusto – è solo dannoso. “A me piacciono molto i quadri del tipo che fanno volgere altrove lo sguardo, purché sia per l'orrore e non per il disgusto”. Il quadro di Pierre, *Decollation de saint Jean*, ad esempio, con la testa di San Giovanni livida, che pare già quasi in putrefazione, è disgustoso e non si avvicina minimamente all'orrore, inteso come sentimento misto, di piacere e dispiacere (Diderot, *Salon 1761*, in Mazzocut-Mis 2012: 115).

Il pensiero di Diderot si dibatte allora tra un moralismo – il quadro rende amabile la virtù e odioso il vizio; detto altrimenti il quadro ha lo stesso valore di un buon romanzo d'appendice che esprime sani principi borghesi – e un senso morale che esalta invece i caratteri espressivi dell'opera. È questo secondo aspetto a essere fecondo di sviluppi. Perciò Boucher, che non manca di inventiva e di immaginazione, che dipinge con grande facilità, ha però tradito l'arte. “Che colori, che varietà, che ricchezza d'oggetti e di idee! Questo uomo ha tutto, eccetto la verità” (Diderot, *Salon 1761*, in Mazzocut-Mis 2012: 113).

La critica di Diderot a Boucher ha il suo apice nel 1765, nel *Salon* in cui i principi delle analisi critiche diderotiane si fanno

più pressanti, completi, esaustivi. “Amare qualche cosa di cattivo gusto è aver cattivo gusto, è *essere* di cattivo gusto” (Duflo 2000: 87). Se il cattivo gusto si incarna negli eccessi di Boucher, il buon gusto è misura, ma non solo. È l’“interessante” che non compiace; è ciò che attira, non come attira il quadro di Boucher con il sotterfugio di una magia superficiale; è ciò che appassiona nel profondo, lascia attoniti, estasiati in una profonda emozione. L’opera deve coinvolgere; dev’essere “disinteressatamente” interessante: questo l’atteggiamento dell’uomo di buon gusto. L’opera d’arte di gusto deve coinvolgere senza mentire a se stessa, senza perdere la propria autenticità e senza che il fruitore debba vergognarsi delle emozioni provate. Boucher, al contrario, ci fa sentire “sporchi”; il suo modo di attirare perverte il gusto.

Nel buon gusto, la sorpresa, l’eccezione, di cui troppo abbonda Boucher, sono riportate all’interno di una regola, di un equilibrio. Un dosaggio dell’eccezione entro i limiti tracciati dal giudizio. *L’omelette d’enfants* e *la fricassée d’anges* di Fragonard non possono piacere perché non si possono gustare! “Non c’è forza, non c’è colore, non c’è profondità, nessuna distinzione di piani” (Diderot, *Salon 1767*, 1975-1983: vol. III, 279 e 283). L’arte di Boucher non è solo di cattivo gusto. È anche falsa, poiché esiste un legame ineliminabile tra bello e vero.

Il bello non è che il vero messo in risalto da circostanze possibili anche se rare e meravigliose. [...] Il buono non è che l’utile messo in risalto da circostanze possibili e meravigliose. La verosimiglianza è costituita da un maggiore o minore grado di possibilità. Sono le circostanze comuni a costituire il possibile. L’arte consiste nel mescolare circostanze comuni con le cose più meravigliose e circostanze meravigliose con i soggetti più comuni. Qui i termini meraviglioso e straordinario sono sinonimi. (Diderot 2004b: 130-1)

La composizione pittorica deve rientrare nell'arte del possibile o meglio ancora di ciò che in natura "è". Boucher tradisce il possibile, tradisce la natura, tradisce la verità, come si legge nel *Salon 1761*: angioletti e dee non fanno parte del possibile. Boucher non rispetta il principio di economia, del bilanciamento, dell'armonia. "Non riesco a sopportare il miscuglio di esseri allegorici e di esseri reali a meno che ciò non accada in un'apoteosi o in qualche altro soggetto di pura invenzione. [...] Il miscuglio di esseri allegorici e reali sembra che trasformi la storia in racconto; per parlare chiaro, questo difetto guasta secondo me la maggior parte delle composizioni di Rubens" (Diderot 2004a: 69), per altro molto amato. Solo la verità va rispettata; verità che è forma e modello ideale.

Boucher, che non conosce la grazia, che non ha mai conosciuto le idee di delicatezza, di onestà, d'innocenza, di semplicità, che non ha visto nemmeno per un istante la natura, attira una folla di seguaci che, più colpevoli di lui, subiscono lo stesso giudizio: Noël Hallé che annoia, che manca di invenzione, carattere, disegno e nobiltà (*Salon 1763*); Deshayes che ha rinunciato al suo colore, alla sua severità, al suo carattere, per prendere il tocco e la maniera del suo collega, maestro e suocero Boucher (*Salon 1761*); Pierre Antoine Baudouin che ha solo piccole idee, che fa piccole composizioni, frivole, adatte "al salottino di una petite-maîtresse, alla piccola casa di un petit-maître, per piccoli abati, piccoli magistrati, grossi finanzieri o altre persone senza morale e con un gusto piccolo" (Diderot, *Salon 1767*, 1975-1983: vol. III, 197). Meglio allora il gesto che va alla ricerca della verità, anche se per prova ed errore; meglio la semplicità di un frutto all'abbondanza di figure incoerenti; meglio soprattutto la presa di coscienza della propria ignoranza, che è segno di umiltà, piuttosto dell'arro-

ganza di chi impone una propria distorta visione del mondo, con un gusto artefatto, dove raffinatezza è sinonimo di virtuosismo vuoto e affettato.

Bibliografia

Arasse, D., *L'Échec du Caracalla, Greuze et l'étiquette du regard, Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986.

Cammagré, C., *Leçon*, in *Diderot, l'expérience de l'art*, a cura di G. Cammagré e C. Talon-Hugon, Paris, PUF, 2007.

Diderot, D., *Salons*, a cura di J. Sezec e J. Adhémar, voll. I-IV, Oxford, Clarendon Press, 1975-1983.

Diderot, D., *Trattato sul bello*, in Id., *Lettera sui sordomuti e altri scritti*, a cura di E. Franzini, Guanda, Milano, 1984a.

Diderot, D., *Lettera sui sordomuti*, in Id., *Lettera sui sordomuti e altri scritti*, a cura di E. Franzini, Guanda, Milano, 1984b.

Diderot, D., *Aggiunta alla Lettera sui sordomuti*, in Id., *Lettera sui sordomuti e altri scritti*, a cura di E. Franzini, Guanda, Milano, 1984c.

Diderot, D., *Arte*, in Id., *Lettera sui sordomuti e altri scritti*, a cura di E. Franzini, Guanda, Milano, 1984d.

Diderot, D., *Saggi sulla pittura*, in Id., *Sulla pittura*, a cura di M. Modica, Palermo, Aesthetica, 2004a.

Diderot, D., *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i Salons*, in Id., *Sulla pittura*, a cura di M. Modica, Palermo, Aesthetica, 2004b.

Duflo, C., *Le Système du dégoût. Diderot critique de Boucher*, "Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie", n. 29 (2000).

Ehrard, A. e J., a cura di, *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986a.

Ehrard, J., *Tableaux de famille: la lecture de la bible*, in *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986b.

Goût (Peinture), in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 1757, T. VII.

Hayes, J.C., *Sequence and simultaneity in Diderot's Promenade Vernet and Leçons de clavecin*, "Eighteenth-Century Studies", n. 29 (1996).

Laideur, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 1765, T. IX.

Mazzocut-Mis, M., *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, con la collaborazione di M. Bertolini, R. Messori, C. Rozzoni, P. Vincenzi, Firenze, Le Monnier, 2012.

Sadrin, S., *L'article Laideur de l'Encyclopédie ou les certitudes du désarroi*, in *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, a cura di S. Auroux, D. Bourel e C. Porset, Paris, PUF, 1991.

Screve-Hall, C., *Diderot, Greuze et la peinture d'Histoire*, in *Diderot et Greuze*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986.