

Articoli/2

Eстетica dei rapporti

L'evoluzione del gusto in Diderot

Maddalena Mazzocut-Mis  0000-0002-1485-1311

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 13/05/2023. Accettato il 25/07/2023.

AESTHETICS OF RELATIONSHIPS: THE EVOLUTION OF TASTE IN DIDEROT

The entry «Beau» for the *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* has at its centre the complex notion of «perception of relationships», as vast as it is vague and at the same time of fundamental importance for the development of taste, which in the eighteenth century straddles the line between ‘rule’ and subjective ‘whim’. The aim of this essay is to draw attention to the idea of ‘relationship’ and to analyse it in the context of the evolution of the idea of taste in Diderot’s thought.

Premessa

La voce «Beau»¹ dell’*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, scritta da Denis Diderot, pone al centro un concetto tanto suggestivo quanto controverso: «la percezione dei rapporti». Una nozione che è difficile da analizzare e soprattutto sintetizzare: oscilla pericolosamente tra una forma razionale e armonica di agostiniana memoria, che guarda alla simmetria, alla proporzione, all’ordine ecc., e una versione più generale e al contempo formale della nozione di rapporto, che si rivolge al suo fondamento sensibile ed empirico e al suo presupposto ‘operativo’. In questo senso l’idea di rapporto va oltre quelle nozioni di ordine, simmetria e proporzioni che caratterizzano l’agire dell’uomo-artista.

L’arte, infatti, suscita nel fruitore idee di rapporti che non possono essere misurati con la riga e il compasso, che non si sottomettono alla fredda ragione, ma che nemmeno sono colti da uno slancio entusiastico e irrazionale. Si tratta

¹Viene pubblicata nel 1752, nel secondo volume della *Encyclopédie*, ed è concepita da Diderot pochi mesi dopo la *Lettera sui sordomuti*. Ne riprende alcune tematiche conclusive, attraverso una maggiore sistematicità e storicizzazione. Nella *Lettera*, per ‘rapporti’ Diderot intende un particolare tipo di relazione consistente nella proporzione e nella simmetria. La voce verrà in seguito pubblicata a parte con il titolo *Traité du beau*.

piuttosto di una inesauribile esperienza, di un lavoro di esplicitazione di significati inespressi che si danno come tali proprio in base ai rapporti interdipendenti che ciascun elemento dell'opera ha con gli altri.

L'idea di rapporti, così pregnante nella voce «Beau», subirà numerose rivisitazioni e, nei *Salons*, farà capolino nelle nozioni di 'ideale' e di 'modello', un precipitato della relazione tra essere e mondo e del loro rapportarsi.

1. La voce «Beau»

Nella Voce, Diderot va alla ricerca di una definizione che si giostra all'interno di altri due estremi: un elemento che potremmo chiamare 'istintuale' – il bello è un 'non so che' – e la ragione. E ancora: da un lato c'è un bello reale (ma esiste veramente?) e dall'altro c'è un bello relativo, che dipende dalla predisposizione del soggetto, dal contesto, dalla cultura, dagli usi e costumi. Se il bello reale si evince dall'intrinseca connessione, ordine e simmetria di ciascun oggetto, quello relativo ha a che fare con un ordine di rapporti percepito solo ed esclusivamente dal soggetto.

All'interno della pluralità stratificata che emerge dalla diderotiana riflessione sul bello, solo il bello come essenza, che evade qualsiasi forma esperienziale, è del tutto escluso a favore di un bello esperito, vissuto. Un bello vivo, che si modifica, che subisce il contesto e le relazioni che esso mette in campo, ma che anche lo stimola e lo crea. La bellezza non esiste al di fuori di una contestualizzazione o senza un soggetto che la fruisce. Siamo al cospetto di un'estetica esperienziale e in un certo senso sperimentale.

Pur avendo come fine la ricerca di un principio universale, Diderot viene affascinato dall'idea della percezione dei rapporti, di certo universale ma intrinsecamente relativa. Una relatività che, tutt'altro che difettosa, rappresenta invece un merito, proprio perché comparativa, includente e plurale.

La nozione di rapporti, per nulla principio ontologico, è l'accettazione dell'esperienza estetica come aperta e cangiante. Viene riconosciuto il carattere convenzionale e relativo, ma non per questo arbitrario e accidentale, dell'esercizio del gusto e della fruizione. Il piacere del bello, allora, più che una forma di edonismo, è legato alla scoperta, al ritrovamento dei rapporti.

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 idea².

² Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 176a. Per la traduzione dei passi delle voci dell'*Encyclopédie* cfr. Édition Numérique, Collaborative et Critique de l'*Encyclopédie* (ENCCRE) basata su un esemplare originale e completo dell'opera, conservato presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi. Nelle note viene sempre indicato il cognome dell'autore, il titolo della Voce in traduzione italiana, il Volume e la pagina.

La bellezza è reciprocità. La fruizione estetica, segnata dal piacere, si stabilisce sempre dalla particolare relazione tra il soggetto e l'oggetto esperito. Si tratta di una circolazione che va dal soggetto verso l'oggetto, come meccanismo di attivazione dell'oggetto artistico, e dall'oggetto verso il soggetto, come una sorta di stimolazione: è una comunicazione sentimentale.

È esattamente questo che Agostino e Hutcheson³, il cui pensiero viene analizzato all'inizio della Voce, non avevano compreso, intenti a ricercare il bello in una causa prima o nell'immanenza del senso interno.

La prima parte della Voce è infatti una rassegna, con scelte arbitrarie e parziali, delle idee estetiche di autori molto dibattuti all'epoca. Tutti parlano di bellezza ma nessuno ne conosce il significato, afferma Diderot. Da qui la necessità di andare alla ricerca di alcuni interlocutori: Platone – accennando a *Fedro* e a *Ippia maggiore* – e poi Sant'Agostino, che gli consente d'introdurre il concetto di rapporti, declinato in questo primo contesto come percezione della simmetria.

La questione, che traspare in queste pagine, è di grande rilevanza e di difficile risoluzione: il bello è tale perché piace oppure piace perché è bello? Sebbene si possa ricordare che le considerazioni di Platone e Agostino riportate nella Voce non siano di prima mano, ma mediate da André⁴, ciò che qui interessa è la polemica che Diderot intesse contro forme di finalismo, per cui il bello diventa il segno dell'esistenza di un principio organizzativo trascendente l'ordine naturale. Per Diderot, l'ordine apparente dell'universo può spiegarsi senza ricorrere all'ipotesi di una causa intelligente.

Per Agostino dobbiamo infatti immaginare che esista, al di là del nostro animo, «un'unità originale sovrana, eterna e perfetta»⁵ quale regola essenziale del bello che l'artista ricerca nella pratica della sua arte. È l'unità a costituire la forma e l'essenza del bello.

Diderot rincara la dose e storna il problema citando Christian Wolff e la sua *Psicologia Empirica*, nella quale viene esposto il concetto di perfezione, capace di suscitare in noi il piacere. Ma si chiede: il concetto di perfezione risolve l'enigma del bello o semplicemente lo sposta su un altro piano?

Jean Pierre Crousaz con il suo *Traité du Beau* è poi richiamato in relazione ad Agostino. Se la definizione di Agostino è incompleta, quella di Crousaz è ridondante. Quest'ultimo, nel tentativo di trovare un riferimento che non sia solo soggettivo della bellezza, afferma che essa risiede «nella varietà, unità, regolarità, ordine e proporzione»⁶. Ma, sottolinea Diderot, l'unità contiene già

³ Francis Hutcheson, nella sua *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, pubblicata nel 1725, afferma che il gusto è governato da un 'senso interno' in grado di ricevere idee di bellezza da tutti gli oggetti che manifestano 'uniformità nella varietà'.

⁴ Yves-Marie André, detto Père André, pubblica nel 1741 un saggio dal titolo *Essai sur le beau* che diventa subito molto noto.

⁵ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 170a.

⁶ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 170b.

di per sé la varietà, la regolarità, l'ordine e la proporzione. Si tratta quindi di un'indebita moltiplicazione degli enti.

Diderot passa quindi ad analizzare il pensiero di Francis Hutcheson, secondo cui se cogliere il bello è un'attività collegata alla nostra esperienza, esiste una facoltà preposta a tale funzione. Per Diderot, Hutcheson e i suoi seguaci falliscono nel momento in cui, impegnati a mostrare la necessità del senso interno del bello, non riescono a dimostrarne l'esistenza, limitandosi a sostenere l'evidenza di «qualcosa di oscuro e impenetrabile»⁷. La critica di Diderot all'*Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* di Hutcheson è una critica al soggettivismo.

Ben si comprende allora che Diderot si sta confrontando non tanto con il tema della bellezza quanto con quello del giudizio di gusto. Affermare che il gusto è puramente soggettivo, svincolato da qualsiasi appoggio finalistico da un lato e lontano anche da un consenso pubblico, da un comune sentire, da una collettività di valori, è un'affermazione troppo azzardata. Il libro di Hutcheson va letto con attenzione, ma anche con l'avvertenza, dice Diderot, che lo si troverà «singolare».

Alla ricerca di un equilibrio tra soggettività e oggettività del bello, Diderot ritorna ad André e al suo *Essai sur le beau*, paragonandolo alle *Belle arti ricondotte a un unico principio* di Charles Batteux. Se Batteux sbaglia a riportare il fine delle arti all'imitazione della bella natura di cui, peraltro, non esplicita il significato, André espone una tassonomia molto sottile e ben articolata perdendo però di vista che cosa sia il bello in generale. André «parla di ordine, proporzione e armonia, etc. ma non dice una parola sull'origine di tali idee»⁸.

André distingue «un *bello essenziale*, assoluto, indipendente da ogni istituzione, anche divina; un *bello naturale* dipendente dall'istituzione del creatore, ma indipendente dalle nostre opinioni e dai nostri gusti; un *bello artificiale* e in qualche modo *arbitrario*, ma sempre con una certa dipendenza dalle leggi eterne»⁹. Il bello prodotto dall'uomo consiste «nell'applicazione libera e indipendente da parte dell'artista delle leggi dell'ordine o, per parlare più chiaramente, nella scelta di tale ordine»¹⁰.

Si arriva poi a un bello arbitrario, a sua volta suddiviso in bello di genio («fondato sulla conoscenza del bello essenziale che prescrive regole inviolabili»¹¹), di gusto (fondato «sulla conoscenza delle opere della natura e delle produzioni dei grandi maestri»¹²) e di puro capriccio (che «non deve mai essere ammesso, in quanto privo di qualsiasi fondamento»¹³).

⁷ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 171b.

⁸ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 173b.

⁹ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 173b.

¹⁰ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 173b.

¹¹ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 174a.

¹² Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 174a.

¹³ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 174a.

La disamina di Diderot si chiude con Shaftesbury e la sua *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*, alla quale non risparmia critiche¹⁴. Fondare il sentimento del bello sull'utilità è un errore. La bellezza di un uomo, ad esempio, non può misurarsi esclusivamente sul fatto che le membra ben proporzionate siano maggiormente vantaggiose per assolvere alle funzioni animali.

Se la moda cambia tanto velocemente, osserva Diderot, è perché la forma che diamo agli oggetti, ai nostri manufatti, non è mai perfetta. C'è una sorta di «maximum che sfugge a tutte le finezze della geometria naturale e artificiale, intorno a cui giriamo in continuazione»¹⁵. Mentre le forme si modificano continuamente, l'uomo elabora mille opinioni differenti intorno a quelle che sono o gli sembrano più stabili.

2. Percezione dei rapporti

Per dirimere la questione della 'percezione dei rapporti', Diderot afferma che le idee di ordine e proporzione provengono dai sensi e hanno origine «nei nostri bisogni e nell'esercizio delle nostre facoltà»¹⁶. Ogni essere umano sulla terra, indipendentemente da razza o cultura, svilupperà in modo più o meno profondo queste idee, in relazione al numero di esperienze fatte.

Sebbene il nostro rapporto, per quanto riguarda la percezione, sia soltanto nel nostro intelletto, è ugualmente radicato nelle cose. [...] Quando dico, dunque, che un essere è bello per i rapporti che vi osserviamo, [...] parlo [...] dei rapporti reali che vi sono e che il nostro intelletto vi osserva con l'aiuto dei sensi. Sostengo però che, qualunque siano, sono proprio i rapporti a costituire la bellezza, non nel senso ristretto per cui il grazioso è contrapposto al bello, ma in senso, oso dire, più filosofico e più conforme alla nozione di bello in generale e alla natura delle lingue e delle cose¹⁷.

Si tratta di un'unità relazionale qualitativamente intesa. Se è vero che un essere può venir giudicato bello, brutto, carino, meschino, grande, sublime, grottesco o comico in base al tipo, alla natura e al numero di rapporti, allora appare chiaro che tali rapporti possono essere intesi come scambi qualitativi che dinamizzano reciprocamente i corpi. Il filosofo (si potrebbe dire oggi anche il critico o il fruitore in generale) deve perciò mettersi in ascolto dell'opera, accoglierla, sentirla, perché la percezione dei rapporti non è una sintesi intellettuale a posteriori di una serie di percezioni, ma un'esperienza che è giusto definire a

¹⁴ Il platonismo derivato da Shaftesbury, autore tradotto e approfondito da Diderot in gioventù, è un punto di riferimento diderotiano tra il 1743 e il 1745. *L'Inquiry concerning virtue and merit* gioca un ruolo decisivo nella rimessa in discussione dei principi sociali e politici. Vero è che già nel 1746, nei *Pensieri filosofici*, Diderot prenderà le distanze criticamente dal pensiero di Shaftesbury, elaborando più da vicino inflessioni empiriste e deiste, in un confronto serrato e quasi mai risolutorio, tramite il quale ogni credenza è spogliata dalle proprie certezze.

¹⁵ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 174b.

¹⁶ Diderot, *Beau*, Vol. II, p. 175b.

¹⁷ Diderot, *Beau*, Vol. II, pp. 177b-178a.

tutti gli effetti 'estetica'. L'oggetto rivive o forse effettivamente vive nell'essere percepito.

La fondazione di un criterio del bello, che non sia né trascendente né oggettivo né prettamente soggettivo, porta Diderot all'elaborazione di questa visione relazionale che è profondamente innovativa. Il bello è una qualità generata dai rapporti, qualcosa di realmente esistente nelle cose. Non è una elaborazione, un'aggiunta dell'immaginazione. Da qui la sua caratteristica di universalità.

Diderot non si riferisce esclusivamente al bello artistico ma esplora un concetto più ampio di bellezza, che si rapporta a quello di esperienza. Non si tratta di andare alla ricerca dell'esemplarità dell'arte, ma di un mettersi in ascolto, di un mettersi in contatto, attivando un rapporto che stimoli la percezione e il sentimento.

Il termine percezione dei rapporti rimanda sia alle questioni del gusto, come le avevano intese gli empiristi, sia a un contesto più oggettivo: un'oscillazione tra soggettivo e oggettivo che è la caratteristica del secolo. Non si vuole ammettere che il gusto sia solo soggettivo, ma lo si vuole radicato nel soggetto. D'altronde, non si accetta nemmeno che sia oggettivo e sottoposto a regole, ma lo si cerca nelle cose e nella distribuzione dei loro elementi.

Allora la soluzione diderotiana («è bello al di fuori di me ciò che suscita in me l'idea di rapporti») suona come un compromesso, anche se non è esattamente così, nella continua e intelligente critica della propria definizione che Diderot stesso introduce.

Guardando questo concetto da una prospettiva più ampia, la voce «Beau» si inserisce bene nel progetto epistemologico dell'*Encyclopédie*, che mira a trasformare la stessa metafisica in una sorta di filosofia sperimentale al servizio dell'uomo. Un sistema così comprensivo, come quello dei rapporti in riferimento al bello, rientra nell'idea di una epistemologia unitaria e universale, e per questo ampia e relativa.

Ora, essendo il giudizio sul bello un'esperienza necessariamente soggettiva, sono molte le possibilità di errore che dipendono dalla maggiore o minore esperienza del soggetto giudicante. I giudizi possono essere indeterminati o determinati; più o meno essenziali; bizzarri e accidentali; espressi da persone che hanno diversi talenti e conoscenze; soggetti a nozioni false e imprecise; discordanti; dipendenti dall'istruzione, dall'educazione e anche dal pregiudizio; dal sistema sensoriale, che può essere difettoso; dall'affollarsi nella mente di idee accidentali o di idee ragionevoli che si mischiano a idee capricciose; soggetti al pregiudizio relativo all'autorevolezza dell'artista. La conclusione è che, malgrado tali discordanze e discrepanze siano possibili, non può venir meno il legame tra bello reale e percezione dei rapporti. La percezione dei rapporti è quindi la capacità di cogliere il bello e di giudicarlo. È un giudizio qualitativo che interpreta i rapporti espressivi possibili ed effettivi che sono nella natura, negli oggetti, nei manufatti, nell'arte tutta.

Nonostante tutte queste cause di divergenza nei giudizi non c'è ragione di pensare che il *bello* reale, quello che consiste nella percezione dei rapporti, sia una chimera; l'applicazione di questo principio può variare all'infinito le sue modificazioni accidentali e dare origine a discussioni e guerre letterarie: ma il principio rimane costante. Non ci sono forse due uomini sulla terra che colgono esattamente gli stessi rapporti in uno stesso oggetto o che lo giudicano *bello* in uno stesso modo; ma se anche ne esistesse uno solo che non fosse sensibile ai rapporti di nessun genere questo sarebbe un vero brutto; se fosse insensibile soltanto in qualche campo questo fenomeno rivelerebbe in lui una mancanza di economia animale; e la condizione generale del resto della specie sarebbe comunque sufficiente a tenerci lontani dallo scetticismo¹⁸.

La natura è mutevole, i rapporti lo sono a loro volta. Il nostro avvicinarsi a essa è una forma di adattamento e non di aggressione. La funzione dell'immaginazione sta anche qui, nella scoperta di nuove strategie.

La creazione, che è guidata dall'immaginazione, dà vita a una realtà diversa da quella dell'oggetto da cui il prodotto nasce. Una realtà fittizia che scaturisce da un modello che precede la realizzazione. Così anche i rapporti sono effettivamente nelle cose e non una qualità aggiunta dal soggetto. Vengono suscitati nel soggetto dalla vista del bello.

È anche vero che la rappresentazione artistica, immaginaria e fittizia, giace su un altro piano rispetto al reale. Così, il bello artistico è parte di un concetto molto più ampio di bellezza, riferito a una modalità di percezione propria dell'uomo.

La bellezza, quale prodotto delle arti, non è mai il risultato di una combinazione predeterminata dalla quale il caso è cancellato. La casualità è intrinseca al lavoro combinatorio dell'immaginazione. Perciò esseri stravaganti come la sfinge o il minotauro sono formati da elementi che noi abbiamo osservato nella natura ma il cui modello vero e proprio è ovunque e da nessuna parte. Il bello, che dipende dall'immaginazione, è 'reale' solo in quanto risultato di nessi e rapporti effettivamente presenti nella natura sebbene da nessuna parte in modo specifico. È l'artista che li porta alla vita nella rappresentazione.

3. Dalla simmetria alle linee serpentine

I principi diderotiani del gusto sono stratificati e complessi, non solo perché si sviluppano durante tutta la sua ricerca, ma perché rispecchiano le problematiche di un secolo che oscilla tra oggettivismo e soggettivismo.

Dalla voce «Beau» ai *Salons*¹⁹ l'evoluzione della riflessione sul gusto di Diderot è evidente. Non si può dire che tradisca se stesso, ma nemmeno si

¹⁸ Diderot, *Beau*, Vol. II, pp. 180b-181a.

¹⁹ È nel 1759, su sollecitazione del suo amico Friedrich Melchior von Grimm, che Diderot riceve l'incarico di redigere i resoconti delle esposizioni organizzate ogni due anni nel *Salon carré* del Louvre dall'*Académie royale de peinture et de sculpture*. I resoconti vengono pubblicati (dal 1759 al 1781 ogni due anni ad eccezione degli anni 1773, 1777 e 1779) sulla *Correspondance littéraire*, un giornale manoscritto destinato, in abbonamento, a una clientela molto prestigiosa,

preoccupa di non cadere in contraddizione. Se da un lato tende a concentrarsi sulla dimostrazione dell'inadeguatezza di ogni specifico insieme di regole a partire dalle quali il giudizio di gusto può essere formulato, dall'altro non abbandona mai l'idea di trovare un orizzonte comune di confronto e di possibile universalizzazione del giudizio.

Il tema della percezione dei rapporti ritorna nel pensiero di Diderot a più riprese, ma mai nella complessità tematica e teoretica indagata nella voce «Beau». Come è ovvio che sia, è nei *Salons* che il tema dei rapporti, in quanto percezione della simmetria, riemerge con prepotenza, sia nella descrizione della composizione dei quadri sia nella distribuzione degli spazi sia nella relazione gestuale e posturale tra i vari personaggi.

Diderot non è affatto convinto che l'arte classica rappresenti un modello statico, nel quale prevale la simmetria dei rapporti, sebbene l'arte debba mirare a un'espressività educatrice nel senso di un'educazione ai rapporti e al gusto. Rapporti e distribuzione delle parti vengono riscoperti all'interno dell'ordine della natura, poiché la ricerca della bellezza è anche ricerca della grazia, delle relazioni e dei piani in cui gli elementi naturali si distribuiscono per l'occhio.

Diderot, rivolgendosi a Grimm:

Amico mio, se pensate un attimo alla simmetria, vedrete che conviene soltanto alle grandi masse dell'architettura, e della sola architettura, e non a quelle della natura, come le montagne; un edificio è un'opera di regole e la simmetria si accorda con quest'idea; la simmetria dà sollievo all'attenzione e ingrandisce. La natura ha fatto l'animale simmetrico, una fronte di cui un lato assomiglia all'altro, due occhi, in mezzo un naso, due orecchie, una bocca, due guance, due braccia, due mammelle, due cosce[,] due piedi. Dividete l'animale secondo una linea verticale che passa per il mezzo del naso e una delle due metà sarà del tutto simile all'altra. Da ciò, l'azione, il movimento e il contrasto introdotti tra la postura delle membra che essi variano; da ciò, la testa di profilo più piacevole della testa di fronte, perché vi è ordine e varietà senza simmetria; da ciò, la testa di tre quarti più o meno preferibile ancora al profilo, perché vi è ordine, varietà e simmetria pronunciata e nascosta. In pittura, se si decora un fondo con una costruzione architettonica, la si mette di sbieco, per nascondere la simmetria, che urterebbe; o, se la si mostra di fronte, si richiama qualche nuvola o si pianta qualche albero che la spezzi. Non vogliamo sapere tutto in una volta. [...] Preferiamo che il piacere duri; è necessario che vi sia qualche progresso²⁰.

Diderot fa qui implicitamente riferimento all'*Analysis of Beauty* di William Hogarth, in particolare al capitolo III dedicato alla simmetria²¹. La simmetria può o deve essere rotta, spezzata, tagliata nel momento in cui non corrisponde

aristocratica e internazionale che non avrebbe avuto l'opportunità di visitare i Salons, esposizioni d'arte contemporanea il cui prestigio riecheggia in tutta Europa. Si veda la prima traduzione integrale in lingua italiana dei *Salons* a cura di M. Mazzocut-Mis, pubblicata da Bompiani nel 2021.

²⁰ Diderot, *Salon 1765*, p. 403. Tutte le citazioni dai *Salons* sono tratte dall'edizione integrale a cura di M. Mazzocut-Mis, cit.

²¹ Furono probabilmente gli amici inglesi Garrick e Ramsay che gli segnalano quest'opera. Grimm la presenta nella *Correspondance Littéraire* del gennaio 1765 (IV, p. 173) e Diderot la cita espressamente nel *Salon* del 1767 (A proposito del *Buste de l'Avocat Gerbier* di Lemoine).

a un ordine naturale o viene introdotta forzatamente in una composizione. Al principio simmetrico spesso si oppone la linea serpentina, la linea ondeggiante.

Si conosce il debito che Diderot ha nei confronti di Hogart. Delle linee descritte nella *Analysis of beauty* Diderot ne considera due: quella ondulante e quella serpentina²². Spesso nei *Salons*, il movimento delle linee ricorda una forma semplice e concreta²³, come l'avvolgersi spiraliforme, oppure la sensualità sinuosa dello charme, oppure ancora l'ondulazione della luce. La disquisizione sulle linee acquista un significato pregnante nell'analisi di un dipinto, quando esse assumono il valore di un sistema prescrittivo o di un principio organico²⁴. In quest'ultimo caso non si tratta di una linea visibile ma di «un principio di ripercussione degli effetti, la catena impercettibile della figura umana, che le regole dell'arte non riescono a cogliere»²⁵. Allora la linea non è ciò che guida l'occhio nella lettura del quadro, ma modello organico che dall'animato in natura si trasfonde nella fissità del disegno o del marmo. Il dolore del Laocoonte ondeggia serpentinamente dal piede alla sommità della sua testa. La passione non può fissarsi; piuttosto 'serpenta' e diventa linea ondulata, linea espressiva, fremito del corpo, fremito contagioso.

Se la linea serpentina è una linea dinamica di bellezza, che indirizza l'occhio del fruitore, la struttura piramidale – quando semplicemente concepita come un complesso ordinato che dal centro del quadro, in primo piano, procede simmetricamente verso i lati e verso il fondo – risulta quasi scontata, richiedendo al fruitore che la osserva, che la giudica, solo una competenza tecnica della prospettiva e dei suoi problemi. In ogni caso «la piramide è più bella del cono che è semplice, ma senza varietà. La statua equestre piace di più della statua pedestre. La linea dritta spezzata della linea dritta. La linea curva della linea dritta spezzata; la linea ovale della curva; la serpentina dell'ovale»²⁶.

L'opposizione fra linea serpentina e piramide fa pendere Diderot a favore di una lettura del quadro ondeggiante, potremmo dire 'complessa', sebbene sempre chiara e organizzata; insomma, una linearità sinuosa che consente di passare, attraverso una moltitudine di piani ordinatamente consequenziali, dal punto più vicino allo spettatore fino al punto più profondo della scena (o viceversa) oppure dalla destra alla sinistra del quadro, compiendo una serie di giustificate deviazioni.

Nel *Salon* del 1767, ampio spazio verrà anche dedicato a quella linea di congiunzione che, mettendo in relazione le varie parti del quadro, genera la storia, la trama narrativa, attraverso il percorso che l'occhio è invitato a fare.

²² Della *linea serpentinata* avevano parlato anche G. P. Lomazzo e Du Fresnoy.

²³ E. Lavezzi, *Diderot et Hogarth. La pyramide et la ligne serpentine*, in *Les Salons de Diderot: Théorie et écriture*, a cura di P. Frantz – E. Lavezzi, Presses Université Paris-Sorbonne, Paris, 2008, p. 79.

²⁴ Ivi, pp. 80-88.

²⁵ Ivi, p. 87.

²⁶ Diderot, *Salon 1765*, p. 403.

La *ligne de liaison* non è un principio di movimento come la linea serpentina o semplicemente un principio strutturale come può essere la disposizione piramidale all'interno di un'opera pittorica. È una linea di lettura del quadro che la composizione stessa deve saper magistralmente suggerire. In questo caso, se la linea s'interrompe bruscamente o cambia inopinatamente direzione, il fruitore si disorienta e il quadro perde d'interesse. L'occhio non si affatica alla ricerca di una storia solo quando il pittore la dipana sulla tela con la massima semplicità ed efficacia; così anche le vicende secondarie dovrebbero essere inserite e collegate alla trama principale senza creare avvenimenti troppo pregnanti, che distolgono l'attenzione dal fulcro centrale. Insomma, in termini 'registici', il grande attore non deve essere messo in ombra dalle comparse.

4. L'ideale e le emozioni

Come si è visto, l'influenza su Diderot del dibattito inglese – da Hutcheson a Hogarth – è certamente evidente. Questi autori gli insegnano non solo il rispetto per il fare artistico, per le scelte dell'artista che segue delle linee immaginarie e compositive che sono sempre superiori a qualsiasi regolistica, ma anche la ricerca di un ideale di bellezza inteso come relazioni, gioco di rapporti compositivi delle parti, tendente all'armonia del tutto. Il gusto allora trasgredisce un bello statico in funzione di una armonia di rapporti che si evince dalla stessa composizione.

Ci sono però ancora due aspetti da sondare, due aspetti contrastanti che pure nel pensiero di Diderot trovano una collocazione chiara: l'ideale e le emozioni.

Il modello ideale è rappresentato dalla *ligne vraie* ed elaborato compiutamente nel *Salon* del 1767. Si tratta di una sorta di 'ideale nella natura', che l'artista deve ricercare con pazienza e costanza attraverso un'iterata serie di esperienze che il fruitore deve riconoscere. Gli antichi hanno saputo, per primi e in modo ineguagliabile, raggiungere il modello, estrarlo, per così dire, dalla natura. La 'natura' è il punto di partenza, mentre il 'lavoro' degli antichi, la loro esperienza e la loro tecnica sono il più elevato esempio di gestualità artistica. Con «una lunga osservazione, un'esperienza consumata, un tatto squisito, un gusto, un istinto, una specie d'ispirazione concessa a qualche raro genio»²⁷, gli antichi hanno elevato l'uomo oltre la sua condizione, imprimendogli «un carattere divino», al di là della sofferenza, della difformità, delle alterazioni, delle schiavitù a cui è sottoposta la nostra miserabile esistenza. La «linea vera» è «modello ideale di bellezza che non è mai esistito da nessuna parte se non nella mente degli Agasia, dei Raffaello, dei Poussin, dei Puget, dei Pigalle, dei Falconet»; da essa «gli artisti inferiori ricavano solo nozioni scorrette, più o meno approssimate», e non può essere ispirata dai grandi maestri ai loro allievi «nella maniera così rigorosa con cui la concepiscono»²⁸.

²⁷ Diderot, *Salon 1767*, p. 545.

²⁸ Diderot, *Salon 1767*, p. 547

Che cosa, dunque, deve fare il pittore o lo scultore che si appresta a imparare il suo mestiere: apprendere dagli antichi o rivolgersi alla natura? Né l'uno né l'altro esclusivamente. Se guarderà solo alla natura sarà mediocre, se guarderà solo agli antichi sarà freddo: la «linea vera» è il discrimine che si interpone tra la verità e l'immagine della verità, tra la natura e l'immagine della natura, cercata e ricercata pazientemente attraverso l'opera del genio. Il modello non preesiste alla sua paziente realizzazione; il modello non prescinde dalla tecnica e diventa tutt'uno con l'intento dell'artista, che deve il suo capolavoro solo all'esperienza.

Ma attenzione! L'uomo di gusto saprà sempre riconoscere la realizzazione del modello ideale, pur non statico ma dinamico e interpretabile nelle maglie dell'opera? Le possibilità di cadere in errore sono molte, non solo per il carattere soggettivo, per l'influsso delle circostanze, della cultura, dei costumi, ma anche perché l'uomo è soggetto a emozioni e a passioni. È nei *Salons*, più che altrove, che Diderot riconosce il debito che il gusto ha nei confronti delle emozioni.

Ma se il gusto è capriccioso e se non c'è una regola eterna e immutabile del bello, che senso hanno tutti questi principi? E se il gusto è capriccio, se non c'è una regola del bello, dove nascono allora quelle deliziose emozioni che si levano dal profondo dell'animo così all'improvviso e in modo così involontario e tumultuoso, che aprono e stringono il cuore e ci riempiono gli occhi di lacrime di gioia, di dolore, di ammirazione, sia alla vista di qualche grande fenomeno fisico, sia ascoltando il racconto di qualche nobile gesto morale? 'Indietro, sofista!' Non riuscirai mai a persuadere il mio cuore che ha torto di commuoversi, i miei visceri che hanno torto di fremere²⁹.

Sebbene le emozioni motivino tutte le azioni umane, sono troppo spesso imprevedibili e non sottoposte alla ragione. Tuttavia, Diderot riconosce che possono dare un senso a molti fenomeni sottesi all'azione e alla fruizione artistica che altrimenti non avrebbero alcuna spiegazione. In particolare, Diderot riconosce che le emozioni offrono una risposta alle domande più antiche del mondo: perché le persone sono spesso in disaccordo nei loro giudizi? Perché sono così spesso cieche ai difetti che le opere palesano?

Il ruolo delle emozioni nel giudizio estetico, fondamentale almeno da Jean-Baptiste Du Bos³⁰ in poi – che di certo influenza la ricerca diderotiana –, veniva sottoposto a un attento vaglio attraverso numerosi escamotage, primo tra tutti la necessità di documentare l'imparzialità dell'osservatore che avrebbe dovuto emettere un giudizio 'disinteressato', cioè non soggetto all'irruenza di una emozione intima e passeggera. Tuttavia, per Diderot, il giudizio rimane comunque influenzato dall'interesse personale così come dalle convenzioni sociali. Di conseguenza, nessun giudizio può mai essere certo, e nessun giudizio può essere definitivo.

Insomma, le passioni non si possono mettere a tacere.

²⁹ Diderot, *Saggi sulla pittura*, in Id., *I Salons*, p. 1577.

³⁰ Du Bos è il padre dell'estetica emozionalistica. Le *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* appaiono nel 1719, in 2 Voll. Esse sono ampiamente citate nella *Encyclopédie*. Cfr. l'edizione a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, *Aesthetica*, Palermo, 2005.

Entriamo così nel Salon del 1767. Siamo di fronte a un quadro di Louis Jean François Lagrenée: *Mercurio, Erse e Aglauro gelosa di sua sorella*.

Erse, a sinistra, è seduta. Ha la gamba destra distesa e appoggiata sul ginocchio sinistro di Mercurio. La si vede di profilo. Mercurio, visto di fronte, è seduto davanti a lei un po' più in basso e un po' più sul fondo. Completamente a destra, Aglauro, scostando una tenda, guarda con occhio collerico e geloso la felicità di sua sorella. Gli artisti vi diranno forse che le figure principali sono cariche di disegno e di colore e senza passaggi di tinte. Non so se hanno ragione ma, dopo essermi ricordato della natura, ho esclamato, a dispetto di costoro e dei loro giudizi: Oh, che belle carni, che bei piedi, che belle braccia, che belle mani, che bella pelle! La vita, il sangue e il suo incarnato vi traspirano attraverso; io seguo, sotto questo involucro, il corso impercettibile e bluastro delle vene e delle arterie. Parlo di Erse e di Mercurio. Le carni dell'arte lottano contro le carni della natura. Avvicinate la vostra mano alla tela e vedrete che l'imitazione è tanto forte quanto la realtà e che, a causa della bellezza delle forme, quella prevale su questa. Non ci si stanca di percorrere il collo, le braccia, il seno, i piedi, le mani, la testa di Erse. Vi appoggio le mie labbra e copro di baci tutte queste grazie. Oh Mercurio! Che fai? Che cosa aspetti? Lasci riposare questa coscia sulla tua e non te ne impossessi, non la divori? E non vedi l'ebbrezza d'amore che s'impadronisce di questa giovane innocente e non aggiungi al disordine della sua anima e dei suoi sensi il disordine dei suoi vestiti? E non ti lanci su di lei, dio dei borsaioli!... [...] Io provavo tutto questo e ne ero trasportato quando, essendomi un poco allontanato dal quadro, gettai un grido di dolore, come se fossi stato urtato da un colpo violento. Si trattava di una inesattezza, ma di una inesattezza di disegno così fastidiosa che provai una pena mortale nel vedere una delle migliori composizioni del Salon rovinata da un difetto enorme. Questa gamba di Erse, alla cui estremità c'è un piede così bello, questa gamba distesa e appoggiata sul ginocchio, su quel ginocchio di Mercurio così bello, così prezioso, è di quattro grandi dita troppo lunga; in modo che, lasciando quel bel piede al suo posto e raccorciando quella gamba della parte in eccesso, ci mancherebbe molto, ma molto, per poterla tenere attaccata al corpo. Difetto che ne ha determinato un altro: seguendola sotto il drappoggio, non si sa dove collocarla. In effetti, se Mercurio ha solo bisogno di una coscia, può portar via questa sottobraccio senza che Erse se ne accorga³¹.

Si tratta di un profluvio di emozioni, guidate dal contenuto del quadro, un crescendo di entusiasmo fino a quel «grido di dolore» che certo non sembra il distaccato commento di un critico. La migliore composizione è rovinata da un difetto. E va bene! Ma qui è la dissonanza emotiva provata da Diderot che lascia stupefatti. In fondo, potremmo dire, tentando di tornare indietro da dove siamo partiti, se in questo quadro la percezione dei rapporti funziona perfettamente a un livello compositivo-gestuale-espressivo stona di colpo nella realizzazione di un particolare. Un errore che ne porta altri, come accade in tutte le composizioni dove il sistema di rapporti necessariamente viene alterato a cascata da un solo difetto.

In questo contesto, Diderot elabora un giudizio estetico che si avvale sia della percezione dei rapporti sia della profonda emozione da essa suscitata. L'errore, se fosse assorbito in un insieme più ampio, se non rovinasse l'armonia del tutto, forse passerebbe inosservato o non causerebbe tanta sofferenza emotiva.

³¹ Diderot, *Salon 1767*, p. 615.

Ora, se l'opera non parla non suscita emozioni. Questo è vero. Ma come parla l'opera? Solo attraverso la storia che narra? No, ovviamente: attraverso la sua composizione. Perché anche le opere di Jean-Baptiste-Siméon Chardin che non narrano nulla – fu grande maestro di nature morte – esprimono la più intensa tensione emotiva, attraverso l'amalgama di colori che diventa armonica disposizione veritativa: tensione di rapporti. Si può allora affermare, per concludere, che la percezione dei rapporti rimane la traccia sottostante a tutta la parabola evolutiva del giudizio di gusto diderotiano.

È costui che comprende l'armonia dei colori e dei riflessi. Oh Chardin, non è il bianco, il rosso, il nero che tu macini sulla tua tavolozza; è la sostanza stessa degli oggetti, è l'aria e la luce che tu afferrì sulla punta del tuo pennello e che tu fissi sulla tela³².

Sono almeno due testi nei quali Diderot mette in crisi il valore delle libere emozioni: *Il sogno di D'Alembert* – in cui Théophile de Bordeu spiega che i capricci delle emozioni portano le persone a prendere decisioni poco focalizzate e quindi deboli – e *Il paradosso sull'attore* – in cui è solo l'attore freddo, che ha pieno controllo su se stesso, il vero protagonista della scena.

Eppure, il fruitore deve emozionarsi. Se questo non accade l'arte è sterile. Ma per che cosa si deve emozionare? Per la vicenda, certo, ma soprattutto per come la vicenda è narrata. La qualità estetica del quadro, la sua composizione, i suoi rapporti interni, la disposizione delle parti, il dosaggio dei gesti, dei colori, delle masse è ciò che suscita in noi l'idea di rapporto: un piacere che forse non è così lontano dal libero gioco che Kant tratteggerà.

Diderot prospetta un'esperienza del gusto centrata su una serie di comportamenti 'strumentali': una disposizione delle parti tendenti a un fine tutt'altro che trascendente. Ecco allora riaffiorare anche nel contesto dei *Salons* le nozioni di ordine, di rapporti, di proporzione, di composizione, di simmetria. Il senso del bello non è altro che la percezione di questi rapporti. Essendo tutti gli oggetti suscettibili di rapporti tra di loro, tra le loro parti, e con altri esseri, non ce ne sono che non possano essere disposti e ordinati, evidenziando i nessi relazionali.

Una composizione è una sintonia di tutti i particolari che si giostrano nell'insieme. Muove il nostro sentimento e perfino la nostra passione profonda e ci fa emettere il giudizio: 'l'opera è bella'. La stonatura, se non riassorbita nell'insieme, non è ammissibile. È la rottura dell'incanto, è un grido di dolore.

Maddalena Mazzocut-Mis
Università degli Studi di Milano
✉ maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

³² Diderot, *Salon 1763*, p. 151.

Bibliografia

- André, Y. M. 2010. *Essai sur le beau*. Nabu Press, Paris.
- Diderot, D., D'Alembert, J. *Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (ENCCRE), <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>
- Diderot, D. *Essais sur la peinture*. in Diderot 2021, pp. 1479-1581.
- Diderot, D. 2000. *Lettre sur les aveugles – Lettre sur les sourds et les muets*. Flammarion, Paris.
- Diderot, D. 2007. *Pensées philosophiques*. Flammarion, Paris.
- Diderot, D. 2021. *Salons*. Edizione integrale con testo francese a fronte, a cura di M. Mazzocut-Mis. Bompiani, Milano.
- Diderot, D. 2012. *Traité du Beau*. République des Lettres. Paris.
- Du Bos, J. B. 2005. *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*. A cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi. Trad. di M. Bellini. Aesthetica, Palermo.
- Hutcheson, 2004. F. *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*. Liberty Fund.
- Lavezzi, E. 2008. *Diderot et Hogarth. La pyramide et la ligne serpentine*, in *Les Salons de Diderot: Théorie et écriture*, a cura di P. Frantz, E. Lavezzi, Presses Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 80-88.
- Shaftesbury, R. 1977. *An Inquiry concerning virtue and merit* (1714). Manchester University Press.