

Percorsi dello sguardo Il problema della lateralità delle immagini artistiche nei *Salons* di Diderot

Michele Bertolini

Comincerò la mia descrizione da destra,
e la seguirò fino all'estrema sinistra della
tela.

Diderot, *Salon* 1765¹

1. *Un lato, per cominciare*

Nel contesto di un rinnovato interesse contemporaneo per il problema della descrizione delle immagini, i *Salons* di Diderot rappresentano un momento teorico decisivo di rinnovamento e riformulazione in epoca moderna di alcune questioni antiche, a cominciare proprio dall'*ékphrasis* (cfr. Cometa [2012]: 111 ss.). Un problema apparentemente minore quanto affascinante investe le modalità di lettura e descrizione dei quadri e delle sculture offerte da Diderot nel suo monumentale lavoro, in relazione alla questione della lateralità e al percorso di lettura delle immagini proposto dal *philosophe*. Sebbene dalle pagine dei *Salons* non emerga uno sforzo di sistematizzazione e codificazione di un percorso di lettura privilegiato e univoco delle opere d'arte, è possibile tuttavia riconoscere il ruolo filosofico che Diderot attribuisce alla descrizione del quadro, al movimento dello sguardo sulla e nell'immagine, e individuare l'importanza che le determinazioni spaziali rivestono nell'approccio alle arti visive, tentando di abbozzare alcune chiavi interpretative ipotetiche intorno alle numerose sollecitazioni e proposte di Diderot.

La questione della lateralità dell'immagine trova posto in uno dei punti nodali del discorso critico di Diderot *salonnier*, quello relativo alla *descrizione* dell'immagine, che è

¹ Diderot (1765): 124. Le citazioni tratte dai *Salons* si riferiscono all'edizione critica Oxford (1975-1983) e riportano tra parentesi l'anno di riferimento del *Salon* commentato da Diderot; laddove presente, è stata citata la traduzione italiana della selezione antologica dei *Salons* pubblicata in Mazzocut-Mis (2012).

stato riconosciuto dalla letteratura più recente come una questione decisiva per la comprensione dei *Salons*, in quanto oltrepassa ampiamente la semplice dimensione tecnica di una funzionalità descrittiva del linguaggio, magari da contrapporre a un uso narrativo di esso². Innanzitutto è necessario sottolineare come la descrizione dell'opera, che di solito occupa la prima parte del discorso critico dedicato ad ogni singola opera esposta, non abbia soltanto una finalità informativa, esplicativa, didattica. Essa certamente procede da uno sforzo di memoria visiva del commentatore, e proprio per questo Diderot si affretta a scusarsi in anticipo per i suoi errori, quasi minimizzando il valore di questo strumento metodologico di avvicinamento al quadro. «La migliore descrizione dice così poche cose» – afferma il filosofo – (Diderot [1767]: 271), per cui «non dimenticate che non garantisco né la fedeltà delle mie descrizioni, né la validità del mio giudizio su nulla; le mie descrizioni, perché non esiste nessuna memoria sotto il cielo che possa riportare fedelmente tante composizioni diverse; il mio giudizio, perché non sono un artista e neanche un amatore» (Diderot [1767]: 273).

Nonostante queste affermazioni di modestia, che contrastano con la precisione di molte descrizioni e con la lucidità di tanti giudizi, la descrizione, cui Diderot rinuncia in parte a partire dal *Salon* del 1769, è una parte del lavoro interpretativo che «diverte» il critico e che «si presta al gioco dell'immaginazione» (Diderot [1769]: 71). La sua funzione principale è quella di permettere all'immaginazione di realizzare nello spazio gli oggetti, gli avvenimenti, le figure rappresentate sulla tela una volta che i quadri non sono (più) sotto i nostri occhi, come enuncia con chiarezza il programma metodologico dell'introduzione al *Salon* del 1765, che già sottolinea lo sforzo di proiezione topologica cui è invitato il lettore: «Vi descriverò i quadri, e la mia descrizione sarà tale, che con un po' d'immaginazione e di gusto li si realizzerà nello spazio, e vi si disporranno gli oggetti pressappoco come li abbiamo visti sulla tela» (Diderot [1765]: 59; Mazzocut-Mis [2012]: 151). La descrizione del quadro mostra quindi il suo valore metodologico e le sue implicazioni epistemologiche che ricollegano l'attività critico-estetica di Diderot alla centralità di un nuovo paradigma descrittivo dominante anche nelle scienze naturali settecentesche (cfr. Lojkine [2007 a]: 86 ss.; Quintili [1994]; Cassirer [1932]: 113 ss.). Infine, la descrizione risulta implicata e coinvolta già in una dimensione *valutativa* dell'opera: un quadro che permette, consente e stimola una descrizione verbale o un percorso narrativo, non sarà necessariamente un buon quadro, ma – commenta in modo sarcastico Di-

² Sulla descrizione in Diderot come sforzo di trasposizione testuale di immagini pittoriche reali, cfr. Bukdahl (1980-1982) e Vouilloux (1988); come testo autonomo, percorso da una logica di sostituzione in assenza di immagini, cfr. Lojkine (2007 a) e Lojkine (2007 c).

derot a proposito dei paesaggi di Julliard – «un quadro che non descrivo è a colpo sicuro un brutto quadro. Non ho detto una parola sui quadri di Julliard» (Diderot [1767]: 177)³.

Nel cammino articolato di questa ricreazione immaginativa dell'opera *in absentia*, di cui Diderot sembra aver conquistato la piena consapevolezza teorica proprio con il *Salon* del 1765, anche grazie alla maturazione di un lessico e di una terminologia specifica da cui la descrizione non può essere mai separata, l'ordine di direzione del *senso* dell'opera (da destra, da sinistra, dal centro) quale si rivela nella descrizione verbale non appare come un problema insignificante o una scelta casuale dell'autore. La descrizione del quadro si realizza ad uso di coloro che non possono vedere direttamente l'opera⁴: proprio per questo Diderot non si sofferma a descrivere le incisioni, in quanto riproduzioni moltiplicate di originali che hanno un'ampia possibilità di circolazione culturale e che hanno valore in quanto *traduzioni* fedeli dell'opera, senza approfondire il problema dell'inversione laterale presente in molte stampe (cfr. Stewart [1985]: 347 ss.; Pinotti [2010]: 103 ss.).

L'*ékphrasis* diventa un metodo di ricreazione e restituzione di un'esperienza visiva e corporea, in cui la mediazione del linguaggio e dell'arte sembra scomparire per lasciare posto all'illusione di una presenza. La scrittura nei *Salons* si afferma come restituzione di un'esperienza estetica delle immagini, precipitato di un percorso dello sguardo, di quella "*promenade de l'œil*" che permette, attraverso l'inclusione dell'osservatore nello spazio del quadro, di cogliere la linea vera, la linea di vita dell'opera, e di restituire sulla pagina scritta l'intensità dell'incontro, del contatto esperienziale dello spettatore con l'immagine (cfr. Messori [2007]: 67 ss.). Sulla base di questa virtuosa circolarità che si istituisce fra la descrizione che orienta lo sguardo e il pensiero, e il movimento dell'occhio e del corpo che la descrizione presuppone, è possibile individuare le implicazioni di senso racchiuse nella questione della lateralità: «destra» e «sinistra» non costituiscono soltanto i momenti di una descrizione formale o di una ricostruzione visiva dell'immagine per uno spettatore esterno all'opera, ma rappresentano quei punti di orientamento necessari per la realizzazione dell'incorporazione (*embodiment*: cfr. Fried [2002]) del corpo dell'artista e dello spettatore nello spazio dell'immagine, per il passaggio da un punto di vista esterno a un punto di vista interno all'immagine, in cui l'intera corporeità del fruitore viene messa in causa. Il gesto descrittivo, inaugurato spesso dalla formula «a destra dello spettatore», «a destra di colui che guarda» (cfr. Lojkine [2007 a]: 120), permette di far slittare la descrizione enumerativa e compilativa in una strategia di inclusione dello spet-

³ Sull'intreccio profondo fra descrizione, analisi critica e giudizio nei *Salons*, cfr. May (1985): 331.

⁴ Sull'assenza di illustrazioni nella redazione dei *Salons*, cfr. Vouilloux (1988): 28.

tatore nel quadro, che, superando l'opposizione frontale quadro-spettatore grazie al dominio della lateralità, consente di rendere l'osservatore parte integrante della composizione, «attore del quadro nel quadro, un attore di scrittura – come se lo scrittore (o il suo interlocutore) abbandonasse il luogo del suo punto di vista per portarsi nel punto di contatto dello sguardo e del quadro» (Marin [1993]: 97).

Spesso preciso nelle indicazioni topografiche, Diderot sceglie un verso di lettura e lo esplicita: commentando alcuni quadri campestri di Le Prince nel *Salon* del 1767, annota come sia «un metodo abbastanza buono, per descrivere dei quadri, soprattutto campestri, entrare sul luogo della scena, dal lato destro o dal lato sinistro, e avanzando sul bordo in basso, descrivere gli oggetti man mano che si presentano. Sono proprio arrabbiato di non essermene accorto prima» (Diderot [1767]: 206). E poco più oltre, sottolineando quella che anche superficialmente appare come una direzione privilegiata di lettura, afferma: «Mi stabilisco sul margine [del quadro], e vado da destra a sinistra» (Diderot [1767]: 211); oppure: «La scena termina a sinistra, con alcuni alberi, uno sfondo, una foresta, un paesaggio» (Diderot [1767]: 208).

La scelta del lato acquista nel *Salon* del 1767 il rigore di un metodo di descrizione, mentre il lato dell'immagine si presenta come un punto di accesso e di ingresso nell'opera che svolge il ruolo di un inizio, l'inizio della descrizione e dell'esperienza di fruizione per il lettore che non può avere accesso ai quadri, il punto di frizione e di contatto fra la cornice e lo spazio reale in cui si trova lo spettatore. Il lato, prossimo alla cornice, può svolgere infatti per la pittura le stesse funzioni del piedistallo per la scultura a tutto tondo, un ponte di passaggio e collegamento fra lo spazio dell'opera e lo spazio del fruitore (cfr. Stoichita [2006]: 131 ss.). La prevalenza in Diderot di una lettura da destra a sinistra sembra mettere in discussione il paradigma teorico che associa la lettura del quadro all'orientamento del senso della scrittura occidentale: un immaginario visivo barocco, caro a Diderot, potrebbe aver influenzato l'accento posto sul lato sinistro dell'immagine, e quindi la tendenza a cominciare da destra la lettura dell'immagine, anche se tale strategia descrittiva costituisce una possibilità fra le altre e non assume mai la rigidità di una regola universale (cfr. Pinotti [2010]: 84 ss.), affiancandosi ad altre modalità descrittive⁵.

La descrizione a partire dal lato destro del quadro emerge in modo significativo già nei *Salons* del 1761 e del 1763, quando Diderot matura la sua esperienza di osservatore e critico delle immagini, e investe alcuni momenti topici, come il commento del quadro

⁵ Sulla distinzione fra «metodo scientifico» e «metodo poetico» della descrizione, cfr. Bukdahl (1980): 300 ss.; Modica (2000): 7 ss.

di Greuze, *L'Accordée de village* (fig. 1), rigorosamente condotto da destra a sinistra (la descrizione si apre così: «A destra di chi guarda il quadro...»)⁶. Il rinnovamento critico della pratica descrittiva dei quadri nei confronti della tradizione dell'*ékphrasis* e anche rispetto ai commentatori contemporanei (come l'abate La Porte che descrive *La lecture de la Bible* di Greuze senza fare cenno a indicazioni topografiche: cfr. Lojkine [2007 a]: 108 ss.; Fried [1980]: 8 ss.), emerge in Diderot attraverso la presa in considerazione della disposizione delle figure nello spazio della tela, «attraverso la presenza sempre più insistente di queste parole della topografia: "a destra di colui che vede", "da destra a sinistra", "davanti", "dietro", "del tutto a sinistra", "sul davanti"» (Lojkine [2007 a]: 120), che spingono il linguaggio a farsi deissi della dimensione geometrica, puramente visiva del dispositivo pittorico, senza ridurlo a semplice sistema di segni. La nuova modalità di descrizione che si articola nelle pagine dei *Salons* cerca di restituire nella scrittura ciò che sfugge al discorso, a partire dalla relazione visiva ed estetica che s'instaura nell'in-



crocio di sguardi fra l'immagine e l'osservatore.

Nell'ampio e articolato *Salon* del 1765, Diderot mostra una netta preferenza per una lettura visiva dei quadri, soprattutto di genere, paesaggi e nature morte, che procede da destra verso sinistra, riconoscendo in questo orientamento la sua *allure* (Diderot [1765]: 142; «*toujours en allant de droite à gauche, c'est mon allure*») e le-

gando apertamente l'orientamento dello sguardo, lo scorrere dell'occhio sulla tela, alla costruzione delle prime osservazioni critiche sull'opera: «facciamo *procedere* anche le nostre osservazioni da destra a sinistra» (Diderot [1765]: 124). Un confronto anche parziale con le immagini dei quadri commentati da Diderot mostra come il senso di lettura dell'opera sia ricostruito in generale dal punto di vista di un osservatore esterno, tenendo conto dell'inversione della destra e della sinistra presente in alcune incisioni (che

⁶ Cfr. Diderot (1761): 141 ss. (Mazzocut-Mis [2012]: 123 ss.). Sulla centralità della distinzione fra destra e sinistra per la descrizione delle immagini a partire dal *Salon* del 1761, cfr. Lojkine (2007 a): 119 ss.

spesso costituiscono oggi l'unico documento esistente di un originale perduto), con alcune rilevanti eccezioni e rovesciamenti significativi del verso di lettura dell'immagine. A queste modalità di descrizione "fredda" o "scientifica" si accompagnano tuttavia strategie descrittive empatiche e coinvolgenti, che, come nel caso esemplare della *Promenade Vernet* del 1767, spingono Diderot a rovesciare le relazioni fra destra e sinistra, assumendo un punto di vista interno all'immagine, capace di collocare lo spettatore-lettore «al centro degli eventi» (Bukdahl [1980]: 310) raffigurati, secondo un processo di incorporazione nello spazio figurativo, che attesta una feconda dialettica e uno scambio fra punto di vista esterno e punto di vista interno all'immagine ben presente alla cultura del Settecento (cfr. Pinotti [2010]: 116 ss.). Non mancano i casi in cui Diderot, esplicitando la relatività della distinzione fra destra e sinistra, a seconda del punto di vista adottato, sottolinea in modo inequivocabile il lato di partenza della lettura del quadro, tematizzando la scelta di un punto di vista interno all'immagine: «a sinistra del quadro o a destra dello spettatore, una parte di paesaggio, degli alberi verdi...» (Diderot [1767]: 102).

La descrizione verbale replica quindi e ripercorre, nella forma più strutturata e ortodossa di un metodo, quella *promenade de l'œil*, il procedere dello sguardo che si offre prima di tutto come esperienza visiva di inclusione e partecipazione immaginaria all'interno del quadro, soprattutto nel caso della pittura di paesaggio. L'impossibilità di far procedere l'occhio che scorre sulla superficie del quadro, è pertanto percepito come un difetto dell'opera stessa, lamentato da Diderot, come nel caso della pur lodevole *Marche d'armée* di Casanova: «L'occhio è bloccato, e non potrebbe spostarsi» (Diderot [1765]: 134; Mazzocut-Mis [2012]: 170). La parola *insegue* il procedere dell'occhio e del corpo dell'osservatore immaginario che Diderot, con strategie retoriche raffinate e complesse, identifica di volta in volta con se stesso e con il lettore dei *Salons*, spettatore potenziale dei quadri e virtuale *promeneur* interno all'opera stessa. La scrittura, nel suo procedere a passi contati, è quindi prima di tutto la restituzione di un'esperienza precategoriale di perlustrazione vissuta nello spazio dell'opera, un'esperienza che coinvolge le dimensioni della corporeità, a partire proprio dalla distinzione fra il lato destro e sinistro del corpo umano. Questa corrispondenza fra la descrizione verbale e la visione del quadro è confermata da alcune precisazioni lessicali dell'autore: senza ridursi a una semplice illustrazione neutra degli elementi disposti sulla superficie della tela, la descrizione è "fredda" o "calda" al pari dell'esperienza percettiva di cui è testimonianza, e del grado d'interesse e potenza suscitato dal quadro. La descrizione sarà calda ed entusiasta con Greuze, al punto che Diderot, di fronte allo schizzo di *Le mauvais fils puni*, esclama: «Non so quale effetto, questa breve e semplice descrizione di uno schizzo, farà sugli al-

tri; da parte mia, lo confesso, che non l'ho scritta senza emozione» (Diderot [1765]: 158; Mazzocut-Mis [2012]: 178); sarà invece fredda e stringata di fronte a un quadro di genere poco interessante di *Le Prince*: «La visione è quasi altrettanto fredda della descrizione» (Diderot [1765]: 175).

Allo stesso tempo è necessario sottolineare come la lettura laterale del quadro non possa essere identificata con la descrizione globale dell'opera, che prevede una stratificazione di senso complessa, né ridotta a ripetizione verbale di un percorso naturale e irriflesso dello sguardo: piuttosto, Diderot sembra adeguarsi alla struttura compositiva dell'immagine di volta in volta analizzata, concentrandosi sui centri di maggior interesse dell'opera e sul suo genere pittorico⁷, per poi soffermarsi in maniera più precisa sulla disposizione spaziale delle figure e sulla composizione. La descrizione, soprattutto quando si perfeziona come metodo e sintassi di lettura dell'immagine, come la fruizione, «non si realizza necessariamente con un colpo d'occhio, [...] ma si dispiega piuttosto in un tempo lungo, in cui si articolano progressivamente molteplici strati di senso, nei quali il fruitore torna sempre di nuovo a riguardare l'oggetto» (Pinotti [2010]: 82). Da ciò dipendono, soprattutto nel *Salon* del 1767, che fin dalla sua introduzione esplicitamente afferma la necessità «dell'esattezza delle descrizioni e l'imparzialità dei giudizi» (Diderot [1767]: 64; Mazzocut-Mis [2012]: 213), le *ripreses* della descrizione su livelli interpretativi sempre più articolati (cfr. Diderot [1767]: 75; 180; Mazzocut-Mis [2012]: 219; 258). A una prima lettura condotta sulla base della disposizione spaziale delle figure (secondo l'asse destra-sinistra o sinistra-destra), segue una micrologica descrizione dei singoli personaggi, dei dettagli, che viene infine compensata, a causa del suo eccesso di «polverizzazione [*trituration*]» della totalità in una successione di particolari giustapposti, dalla visione d'insieme, a distanza, secondo la «linea di congiunzione [*ligne de liaison*]» o linea vera dell'opera. La descrizione *par le détail* produce un brutto effetto di monumentalizzazione dei particolari, che perde di vista l'evidenza dell'immagine nella sua totalità: «Più si scende nel dettaglio, più l'immagine che viene presentata allo spirito degli altri differisce dall'immagine che è sulla tela. [...] Il dettaglio produce in una descrizione pressappoco lo stesso effetto della macinazione; un corpo riempie uno spazio o un volume dieci, cento volte inferiore in una massa che in molecole» (Diderot [1767]: 231).

La *trituration* dell'immagine nei suoi particolari, nei dettagli oggettuali corrisponde a un modo di procedere della descrizione frantumato, a passi contati, faticoso e lento, in

⁷ Sulla descrizione tesa al riconoscimento del soggetto principale del quadro, cfr. Diderot (2004): 114. Sul vagare dell'occhio ancorato alla struttura compositiva dell'opera, cfr. Arnheim (1954): 50.

cui l'occhio si fa piede e mano che tasta e incontra uno dopo l'altro le diverse forme, i corpi, i luoghi dell'immagine. In questo senso la descrizione svolge la funzione di un *di-positivo* in attesa della sua attualizzazione e «spesso non è altro che l'estratto dettagliato della disposizione del quadro, vale a dire l'enumerazione dei suoi elementi costitutivi e della loro posizione nello spazio della tela: la disposizione è una base a partire dalla quale è possibile proiettare immaginativamente la scena», una base che «pone la questione del senso e che interpella l'occhio che la fa e la disfa a piacere» (Lojkine [2007 b]: 65). E tuttavia, la potenza delle descrizioni dei *Salons* si comprende proprio a partire dal legame costitutivo che unisce la visione del dettaglio da parte dell'occhio allo sguardo dell'immaginazione, dall'esigenza di raccogliere in unità i diversi regimi della visibilità (il campo geometrico, il campo scopico e il campo simbolico)⁸, nella misura in cui l'immaginazione affonda le sue radici nella visione e nelle sue determinazioni topologiche.

Se quindi, in un primo momento, il metodo di lettura dell'enumerazione e dell'elencazione (*registrierende Methode*, secondo la felice espressione di Langen: cfr. Langen [1948]: 343 ss.) per piani distinti e secondo l'asse verticale da destra a sinistra sembra disancorare la descrizione verbale dall'orientamento dell'occhio, che «in genere in ogni composizione cerca il centro e preferisce soffermarsi sul suo piano mediano» (Diderot [1795]: 117), rivelandosi inadeguata a stimolare efficacemente l'immaginazione del lettore, proprio a causa dell'accumulo di dettagli che la scrittura comporta, nel momento conclusivo, che si compie con il riconoscimento della linea di congiunzione che innerva l'intera opera, il procedere dell'occhio, dello sguardo e l'articolazione della descrizione ritrovano, almeno idealmente, la loro armonica unità: «Una composizione ben disposta avrà sempre una sola vera, unica linea di congiunzione; e questa linea guiderà sia colui che la guarda sia colui che cerca di descriverla» (Diderot [1767]: 187; Mazzocut-Mis [2012]: 264).

In tale contesto di avvicinamento progressivo allo spazio di finzione del quadro, la distinzione fra destra e sinistra acquista il valore di una porta d'ingresso, fruitiva e interpretativa, nel mondo delle immagini: si entra nell'opera dal margine inferiore e da destra o da sinistra, per procedere poi nella direzione opposta seguendo una linea immaginaria, un cammino con un orientamento che il quadro stesso ci invita a prendere. E non sarebbe possibile procedere diversamente, si potrebbe dire, dato che la distinzione laterale fra destra e sinistra costituisce una preconditione interna, soggettiva, un a priori

⁸ Cfr. Lojkine (2007 b): 64 ss.; sui limiti della descrizione denotativa, cfr. Langen (1948): 332 ss. e Cometa (2012): 88.

corporeo che guida qualsiasi nostra esperienza sensibile dello spazio, e che investe quindi anche la lettura dell'opera d'arte.

Questa osservazione ci permette di circoscrivere una prima funzione operativa della distinzione chirologica nella riflessione sulle arti figurative di Diderot: «destra» e «sinistra», termini del linguaggio verbale, rimandano sempre alla presenza di un corpo e di un soggetto per il quale essi acquistano un senso (di direzione e semantico), e quindi le determinazioni topografiche («alto», «basso», «davanti», «dietro») nella descrizione del quadro permettono di aprire un ponte di collegamento fra l'immagine e la parola, di suturare lo spazio vuoto che separa il mondo precategoriale dell'esperienza vissuta del corpo da quello categoriale del linguaggio (cfr. Pinotti [2010]: 21 ss.). Non a caso, quindi, Diderot si serve del lato destro o del lato sinistro del quadro come di una porta d'ingresso nello spazio dell'opera, in quanto esso permette di invadere il *luogo* delle arti visive, superando lo scarto fra ciò che vediamo (o immaginiamo) e ciò che leggiamo. È possibile quindi, attraverso l'analisi diretta di alcune opere, individuare tre momenti in cui la questione della lateralità acquista una centralità inedita nel discorso critico ed estetico dei *Salons*: essa interagisce nella definizione del rapporto fra immagine e spettatore (*Susanna e i vecchioni* di Van Loo e La Grenée), può giocare una funzione nella ricostruzione del processo di produzione della scena virtuale di cui il quadro stesso è attualizzazione (*Correso e Calliroé* di Fragonard) e infine manifestarsi come inversione ricreativa dell'opera (*Pigmalione e Galatea* di Falconet).

2. *Quale lato per lo spettatore? A destra o a sinistra di Susanna*

È possibile individuare alcune funzioni della lateralizzazione che non coinvolgono semplicemente un metodo specifico di descrizione delle opere d'arte, ma che investono il giudizio critico sull'opera attraverso il confronto comparativo fra diversi quadri aventi lo stesso soggetto. Diderot sembra scorgere nell'inversione della posizione di alcuni personaggi da un quadro all'altro una strategia espressiva capace di risolvere in modo efficace la relazione scopica ed estetica fra l'opera e lo spettatore: il fatto che in un soggetto tradizionale una o più figure siano collocate su un lato o sull'altro rispetto al personaggio principale, oppure poste alle sue spalle, non è affatto indifferente per lo sguardo dello spettatore e per le condizioni della fruizione, come dimostra proprio il confronto fra diversi modelli pittorici. In un soggetto come *Susanna e i vecchioni*, trattato di frequente dai pittori e al centro dei commenti di Diderot fra il 1763 e il 1767, la *lateralizzazione dello sguardo* dello spettatore sembra costituire una strategia efficace per evitare lo

scontro frontale degli sguardi fra quadro e osservatore, tutelando quest'ultimo dal rischio di una teatralizzazione dello sguardo pittorico e da un coinvolgimento diretto, "proibito", con i personaggi rappresentati. Pur lodando nel *Salon* del 1765 *La chaste Susanne* di Carle Van Loo (fig. 2), che presenta una disposizione dei personaggi con i vecchi ai due lati, sinistro e destro, di Susanna, posta al centro del quadro (disposizione che è possibile riscontrare anche in altri modelli iconografici settecenteschi, come Joseph-Marie Vien o Antoine Coppel)⁹, Diderot si abbandona a un confronto con un quadro di analogo soggetto del Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari) del 1604-1608 (fig. 3)¹⁰ che prevede lo spostamento su unico lato dei vecchi e la conseguente innocente esibizione della nudità di Susanna agli occhi di uno spettatore, ipoteticamente collocato sul bordo dell'altro lato del quadro ma non direttamente interpellato dall'immagine:

Un pittore italiano ha composto in modo molto ingegnoso questo soggetto. Ha posto i due vecchi dallo stesso lato. Susanna sposta tutte le sue vesti da questo lato, e, per sottrarsi allo sguardo dei vecchi, si mostra interamente agli occhi dello spettatore. Questa composizione è molto libera, e nessuno ne è ferito. Questo perché l'intenzione evidente salva tutto, e lo spettatore non appartiene mai al soggetto (Diderot [1765]: 66; Mazzocut-Mis [2012]: 154).

Lo stesso quadro ritorna come modello di comparazione nel *Salon* del 1767, quando Diderot si trova a dover giudicare severamente *La chaste Susanne* di La Grenée (cfr. Diderot [1767]: 116), modesta copia inconfessata di quella di Van Loo del 1765 (mentre la *Suzanne surprise par les deux vieillards* dello stesso La Grenée del *Salon* 1763 [fig. 4], che presenta uno spostamento sul lato sinistro della donna e i due vecchi entrambi sul lato destro, era stata apprezzata: cfr. Diderot [1763]: 211), con significative variazioni e aggiunte, tra cui alcune indicazioni topografiche più precise e un suggestivo confronto fra pittura e scena teatrale:

Un pittore italiano aveva immaginato questo soggetto in una maniera molto ingegnosa. Aveva posto i due vecchioni a destra, sullo sfondo. La Susanna era in piedi sul davanti. Per sottrarsi agli sguardi dei vecchioni, ella aveva portato tutti i suoi drappaggi dalla loro parte, e rimaneva esposta, tutta nuda, agli occhi dello spettatore del quadro. Questa azione della Susanna era così naturale che ci si accorgeva solo dopo una riflessione dell'intenzione del pittore e dell'indecenza della figura; se tuttavia indecenza vi fosse. Una scena rappresentata sulla tela, o sul palcoscenico, non presuppone dei testimoni (Diderot [1767]: 94; Mazzocut-Mis [2012]: 229).

⁹ Si tratta di: J.-M. Vien, *Suzanne et les vieillards* (1743-1744, Nantes, Musée des Beaux-Arts) e A. Coppel, *Suzanne surprise par les vieillards* (1695-1700, Munich, Residenz).

¹⁰ G. Cesari, *Susanna e i vecchi* (1604-1608, Siena, Spedale di S. Maria della Scala).

L'attribuzione da parte del pittore di un peso compositivo e simbolico forte portato



su un lato dell'immagine può contribuire a istituire un corretto regime di fruizione, a rafforzare l'implicito scambio di sguardi che circola fra l'immagine e lo spettatore, evitando quelle derive teatralizzanti, manierate e affettate che costituiscono un bersaglio polemico costante della teoria della pittura di Diderot rispetto al gusto del *naïf* e del naturale: «Quando Susanna si espone nuda al mio sguardo, opponendo agli sguardi dei vecchi tutti i veli che l'avvolgono, Susanna è casta e lo è anche il pittore: né

l'uno né l'altra sapevano che io ero lì» (Diderot [1795]: 115). Quanto alla possibilità per lo spettatore di trovare il suo posto immaginario su un lato del quadro, come un testimone invisibile e inosservato della scena, sottraendosi alla sua posizione di exteriorità frontale, ciò dipende in buona misura dalla sua responsabilità, dalla sua capacità di rispondere alle intenzioni dell'opera e di rispettare i limiti estetici di una corretta fruizione. Il desiderio di una trasgressione dello sguardo, che diventa voyeuristico compiacimento, è infatti, come sa bene Diderot, un pericolo estremamente seducente: «Guardo la *Susanna*: invece di provare orrore per i vecchi, forse avrei desiderato di stare al loro posto» (Diderot [1795]: 104).



La posta in gioco non è tuttavia la dimensione erotica presente implicitamente in ogni immagine né il desiderio dello sguardo dell'osservatore, quanto la necessità di riconoscere una «struttura della fruizione» (Mazzocut-Mis [2009]: 36) che assegna *ruoli* e *luoghi* distinti a chi, come lo spettatore, guarda e a chi, nell'opera, agisce. Da qui la possibilità, spesso percorsa da Diderot nelle

pagine dei *Salons*, di individuare su un lato dell'immagine un personaggio periferico che svolge il ruolo di *figura* virtuale dello spettatore, testimone a parte di un corretto regime

scopico, con cui l'osservatore reale può identificarsi. Il vecchio soldato all'estremità sinistra dello schizzo di Greuze *Le Fils ingrat* (cfr. Diderot [1765]: 157; Mazzocut-Mis [2012]: 177), come il soldato che osserva da una grata della cella la scena di *La Charité romaine* di La Grenée (cfr. Diderot [1765]: 94 ss.; Mazzocut-Mis [2012]: 160), rivestono il ruolo di figure dello sguardo dello spettatore, uno sguardo protetto dall'inconsapevolezza dei personaggi raffigurati di essere guardati (cfr. Bertolini [2011]: 63 ss.). La necessità per l'artista di articolare una composizione dell'immagine che tenga conto dell'atteggiamento del fruitore investe anche il diverso peso attribuito alle qualità laterali del campo pittorico, nella consapevolezza, condivisa da Diderot e dalla cultura settecentesca, dell'irreversibilità dello spazio iconico e al tempo stesso dell'impossibilità di ricavare delle leggi universali di lateralizzazione o dei criteri di classificazione tassonomica (cfr. Mazzocut-Mis [2009]: 41; Pinotti [2010]: 121 ss.).

Il quadro, in quanto dispositivo pittorico che assegna un posto allo spettatore di fronte all'immagine contribuendo a determinare la soggettività del suo sguardo, deve in qualche modo neutralizzare la relazione frontale che istituisce con il pubblico per spostarlo virtualmente su un lato, destro o sinistro, integrandolo in questo modo all'interno del gioco dell'opera, benché il semplice spostamento del peso dell'immagine su un lato non costituisca di per sé una strategia anti-teatrale (come testimonia, fra i tanti possibili esempi, la *Susanna al bagno* del Guercino conservata al Museo del Prado, in cui uno dei due vecchi sul lato sinistro del quadro fa cenno di tacere allo spettatore, invitandolo a spiare insieme a loro la nudità della giovane donna). Questa neutralizzazione della frontalità può essere raggiunta anche attraverso un indebolimento della struttura simmetrica dell'immagine, variamente criticata nelle pagine dei *Salons* per il suo effetto rigido e tedioso, che produce la sensazione di un vuoto al centro della tela (cfr. Diderot [1765]: 166 ss.; Mazzocut-Mis [2012]: 180 ss.). I consigli suggeriti da Diderot per interrompere la rigidità simmetrica, permessa in architettura, non si traducono in una specifica poetica della composizione del quadro, ma trovano la loro giustificazione su un piano estetico e biologico, dove la simmetria del vivente è di fatto sempre disattesa e contraddetta «dalla varietà delle azioni e delle posizioni» (Diderot [1795]: 102) che l'animale e l'uomo assumono nella loro interazione vitale con l'ambiente e dalla predominanza di un lato, come garanzia di varietà e gioco dialettico fra l'esibizione e la sottrazione delle parti. L'organizzazione del quadro intorno a un punto centrale che risalta in primo piano per poi digradare verso i lati e lo sfondo viene quindi criticata come rigida e monotona per la sua eccessiva simmetria piramidale (cfr. Diderot [1765]: 136; 169 ss.), a cui Diderot può

contrapporre la varietà e la mobilità della *linea serpentina*, attenta a valorizzare dinamicamente i lati dell'immagine.

Il problema del senso di lettura visiva del quadro sembra qui intrecciarsi con una delle questioni più importanti che percorre i *Salons*: il riconoscimento, sulla traccia di Lomazzo e di Hogarth, della linea serpentina come linea di bellezza, struttura dinamica della composizione che indirizza l'occhio del fruitore a ricostruire la continuità di un unico motivo, di una sola idea attraverso una molteplicità di scene e sequenze separate distribuite all'interno di un'ampia scena, contrapponendosi alla struttura piramidale, che dal centro del quadro e dal primo piano procede simmetricamente verso i lati e verso il fondo, che richiede soltanto una comprensione tecnica della prospettiva e dei suoi problemi. L'opposizione fra linea serpentina e piramide, che investe sia i quadri di genere, il paesaggio eroico, sia la pittura storica potrebbe giustificare il favore che Diderot concede a una lettura "laterale" e "ondeggiante" del quadro, che parte da un lato per disegnare una spirale attraverso l'immagine, spostandosi alternativamente verso sinistra e verso destra e percorrendo «una moltitudine di piani diversi dal punto più vicino a voi fino al punto più profondo della scena» (o viceversa), come nel caso del *Paysage avec l'homme au serpent* di Poussin (Diderot [1767]: 267; Mazzocut-Mis [2012]: 281).

La fuga dalla frontalità riveste infine un forte valore simbolico in quanto si manifesta come una strategia di tutela dall'*effetto Medusa* per lo sguardo del fruitore, come ha brillantemente mostrato Hubert Damisch nella sua analisi del *Jugement de Pâris* (1717-1721) di Watteau, dove gli incroci degli sguardi fra Mercurio, Paride, Afrodite, Atena e la testa di Medusa sullo scudo della dea intessono geometrie laterali o di tre quarti che evitano la relazione frontale con l'osservatore (cfr. Damisch [1992]; Diderot [1761]: 114; Mazzocut-Mis [2012]: 115).

Diderot sposta, fa scivolare il rapporto frontale quadro-spettatore (esterno/interno, davanti/dietro) in una relazione laterale, interna al quadro (o perlomeno parallela alla sua superficie), dove la destra e la sinistra della tela diventano i luoghi simbolici in cui si gioca il rapporto fra il quadro e la sua capacità di attrarre, fermare, catturare l'attenzione dello spettatore. L'attenzione inedita di Diderot per uno sguardo che deve scivolare su un lato del quadro, dove il lato è sia porta d'ingresso nel mondo della finzione pittorica sia punto d'arrivo del peregrinare dell'occhio, è attestata non solo dalle frequenti indicazioni topografiche presenti nei *Salons*, ma soprattutto dal ruolo che la lateralità dell'immagine acquista come luogo di rifugio e salvezza per lo sguardo inquieto del critico. Alla base di quello che Fried (cfr. Fried [1980]: 103 ss.) ha definito come paradosso dello spettatore (la capacità di un quadro di attrarre tanto più lo spettatore quanto più

finge la non esistenza dell'osservatore di fronte a sé, negando quindi la sua costitutiva e strutturale disposizione frontale) è possibile riconoscere una dialettica tra frontalità e lateralità che è compito del pittore gestire e dello sguardo dell'osservatore realizzare. La lateralizzazione dello sguardo dello spettatore costituirebbe quindi una strategia decisiva al fine di «realizzare una de-teatralizzazione del rapporto fra quadro e spettatore», in cui «*lo spettatore viene spostato dalla sua posizione frontale rispetto al quadro*» (Fried [1980]: 131).

3. *Indicazioni di scena: il Coreso e Calliroé di Fragonard*

Le indicazioni topografiche introdotte da Diderot nelle sue descrizioni possono essere interpretate come vere *indicazioni di scena*, strumenti per visualizzare un percorso, un movimento, un'azione, non semplici contrassegni statici utili a una ricognizione formale dei luoghi dell'immagine: se «la scena teatrale» nel Settecento costituisce «il modello tipo d'organizzazione dello spazio della rappresentazione» (Lojkine [2007 c]: 51; cfr. Frantz [1998]), un codice onnipresente sia nel lavoro dei pittori sia nei meccanismi di fruizione del pubblico colto dell'epoca, è ancora un «modello teatrale a fornire la disposizione della scena» (Lojkine [2007 c]: 54), a indicare quindi quei vettori di direzione che orientano la lettura dell'immagine, la collocazione delle figure, gli spostamenti di cose e persone nello spazio pittorico.

La descrizione del quadro, che procede da destra a sinistra, diventa allora la restituzione di una performance non più retorica, come nella tradizione efrastica, ma gestuale e teatrale, il tracciato geometrico di una pantomima che il quadro sottende o a cui virtualmente rinvia: la lettura del quadro si rovescia in esplorazione di una scena, in approfondimento del dispositivo della rappresentazione. La lunga sezione di commento al quadro di Fragonard, *Le grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé*, esposto al *Salon* del 1765 (fig. 5), travestita da sogno del filosofo Diderot (cfr. Diderot [1765]: 188 ss.; Mazzocut-Mis [2012]: 187 ss.), costituisce un momento esemplare in cui la descrizione che segue “il metodo del lato”, paratattica e giustappositiva, viene interpretata in senso temporale, come l'esito di un movimento progressivo e successivo dei personaggi da sinistra a destra, seguendo una delle vocazioni fondamentali di ogni *ékphrasis*, «trasformare il “coesistente” in “successivo”, descrivendo non più l'immagine ma le azioni che hanno condotto al *punctum temporis* prescelto dall'artista ed eventualmente anche il prosieguo dell'azione» (Cometa [2012]: 91)

La descrizione del dipinto diventa rappresentazione teatrale, successione di quadri. Dopo aver descritto in modo puntuale il luogo del dramma, il tempio, ovvero il teatro della rappresentazione del sacrificio, Diderot si rivolge ai personaggi, alle figure per farli



entrare in scena uno dopo l'altro, in una muta quanto eloquente processione, che prepara la *climax* dell'istante tragico del sacrificio: i giovani accolti, il sacerdote innamorato infelicemente di Calliroé, la vittima, le donne e gli uomini accorsi per assistere al rito, si fermano nell'esatta posizione in cui si trovano sulla tela, dopo aver espresso con i gesti e le espressioni del volto i più intimi sentimenti di dolore e di disperazione.

La figura che si trova all'estrema destra del quadro è quindi la prima a entrare in scena da sinistra, nella ricreazione di un immaginario palcoscenico teatrale compiuto da Diderot: la lettura visiva ricostruisce *a contrario* (da destra a sinistra) il percorso di ingresso dei personaggi in scena prima della loro fissazione in *tableau*, per cui la direzione dell'immaginaria performance teatrale procede secondo il senso della scrittura, da sinistra a destra (cfr. Pinotti [2010]: 86). Il tragitto dell'occhio deve ripercorrere a ritroso il processo di formazione e di cristallizzazione del quadro, esplicitarne la genesi, liberarne la dimensione temporale, performativa, gestuale, "mettere in movimento" l'immagine (cfr. Starobinski [1988]: 79). La lateralità dell'immagine e l'indicazione topografica giocano un ruolo decisivo al fine di liberare il rovescio delle immagini, l'immaginario del quadro, quello che non si vede sulla tela di Fragonard, ma che appartiene al processo creativo dell'immaginazione artistica come sfondo virtuale di un dipinto che al termine del *sogno* del filosofo si ripiega su se stesso come un tappeto (cfr. Diderot [1765]: 195; Mazzocut-Mis [2012]: 193). La descrizione si trasforma, rovesciandosi, nel sogno di una pantomima, nella visione di una rappresentazione terribile e toccante, in cui l'inversione del movimento di lettura di un testo scritto, intende restituire il quadro al suo sfondo scenico, a un teatro in cui gli attori entrano da sinistra per andare a posizionarsi sul lato destro della scena. L'intreccio fra sguardo scopico sul quadro e visione onirica di una pantomima, che il commento al *Coreso* mette in scena attraverso il dispositivo dialogico del confronto fra Grimm e Diderot, permette di

“mettere in movimento” i valori laterali delle determinazioni topografiche, inseparabili dal movimento dei corpi cui appartengono. La descrizione dell’immagine, che dice «l’esperienza del manifestarsi delle cose “come se” qui e ora venissero alla presenza, è dunque a un tempo visualizzazione (*enargeia*) e attualizzazione (*energeia*)» (Messori [2007]: 9), secondo una feconda reversibilità fra fissazione e dinamicità delle immagini.

«Destra» e «sinistra» diventano nel *Coreso e Calliroé* vettori in movimento, punti momentanei di sosta di un movimento in cui ogni elemento procede dal suo contrario, nella continua relatività e instabilità di ogni posizione, che si estende al significato simbolico del soggetto mitologico: un soggetto che mette in scena, secondo le parole dello stesso Diderot, assistenti efebici e un giovane sacerdote dall’aspetto di un ermafrodito (cfr. Diderot [1765]: 196; Mazzocut-Mis [2012]: 194), che giunge a sacrificarsi e a prendere il posto della sua giovane vittima. All’inversione del *senso* di lettura e al recupero dello sfondo originario di produzione del dispositivo scenico in quadro, corrisponde il rovesciamento dei ruoli e di genere sessuale fra il carnefice e la vittima, l’assimilazione del sacerdote e dalla giovane ragazza, disposti fianco a fianco come sulla superficie di uno specchio riflettente.

In questo caso, come nella descrizione di *La Mère bien-aimée* di Greuze, che si conclude a sinistra con l’immagine della gioia del marito che, tornando dalla caccia, osserva felice la sua numerosa famiglia (cfr. Diderot [1765]: 155), il metodo della lettura a partire da un lato svolge una funzione precisa non solo come primo momento della descrizione dell’immagine, il momento che investe la *disposizione (ordonnance)* delle figure nello spazio pittorico, la loro collocazione e i rapporti spaziali (di distanza, prossimità, correlazione, opposizione) che oggetti e persone intrecciano fra loro, in quanto il percorso laterale della scrittura e dello sguardo corrisponde allo sviluppo drammatico o narrativo di una storia, a una dinamizzazione del processo compositivo di genesi e formazione dell’immagine che entra in una feconda relazione con altre esperienze di lettura *teatrale* di opere plastiche come la ricezione creativa del *Laocoonte* proposta da Goethe, dove il montaggio di una sequenza di quadri attraverso il movimento di apertura e chiusura degli occhi dello spettatore produce una fruizione animata e pre-cinematografica del gruppo scultoreo, non lontana dal sogno a occhi chiusi di Diderot (cfr. Cometa [2012]: 105; Goethe [1798]: 97).

4. *L'enigma di Pigmalione: l'inversione della lateralità*

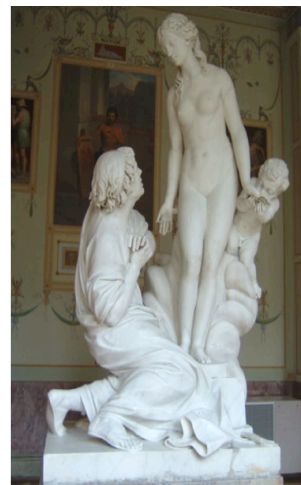
L'analisi del gruppo marmoreo di Falconet, *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime*, nel *Salon* del 1763 (fig. 6), costituisce uno dei momenti nodali dell'esperienza estetica di Diderot, per molteplici ragioni: l'amicizia personale che lega Diderot allo scultore, la scelta di un soggetto paradigmatico per la cultura e la sensibilità illuminista, che esplora "filosoficamente" a un tempo i limiti della fruizione estetica e i confini della natura umana e dei suoi sensi, il giudizio positivo e a tratti entusiasta del critico nei confronti di questa produzione. Tuttavia, nel cuore dell'omaggio del *philosophe* emerge, come un nodo irrisolto, l'esigenza di ripensare il gruppo di Falconet secondo una disposizione invertita del rapporto fra destra e sinistra (fig. 7), che modifica l'*ordonnance* dell'opera, la disposizione spaziale dei personaggi sulla scena, e quindi investe anche l'intera struttura della composizione plastica. Scrive Diderot:

Riflettendo su questo soggetto, ho immaginato un'altra composizione; eccola: lascio la statua così com'è, con l'eccezione di disporre esattamente la stessa azione da destra a sinistra, e non da sinistra a destra.

Lascio a Pigmalione la sua espressione e il suo atteggiamento, ma lo metto a sinistra: ha in-



travisto nella sua statua i primi segni di vita. Era accovacciato; si rialza lentamente, fino a che possa raggiungere l'altezza del cuore. Vi appoggia leggermente il dorso della mano sinistra, cerca se il cuore batte; pur tuttavia i suoi occhi fissi sugli occhi della sua statua aspettano che si aprano. Allora, l'Amorino non divora più la mano destra della statua, ma la sinistra.



Mi sembra che il mio pensiero sia più nuovo, più raro, più energico di quello di Falconet. Le mie figure sarebbero raggruppate ancora meglio delle sue, esse si toccherebbero. (Diderot [1763]: 246 ss.; Mazzocut-Mis [2012]: 147 ss.)

L'inversione laterale non riguarda in questo caso la descrizione dell'opera, interamente assorbita dal tono lirico e ispirato dell'ammirazione di fronte alla vita, al calore e al sentimento dell'opera di Falconet, ma tocca direttamente la ricreazione immaginativa del piccolo gruppo, da intendersi come sostituzione espressiva e deformazione creativa

dell'originale (cfr. Cartwright [1969]: 105 ss.). La variazione del gruppo, proposta da Diderot, assegna all'Amorino, spostato sul lato destro, il ruolo di una figura d'ingresso nell'universo mitico dominato da Eros e dal Desiderio, per procedere poi verso sinistra e concentrarsi sulla figura principale di Pigmalione e infine concludersi, secondo un movimento circolare di ritorno verso il centro dell'immagine, nel luogo del contatto fra la mano sinistra di Pigmalione e il petto palpitante di Galatea risvegliata alla vita. La descrizione immaginaria di un *altro* Pigmalione suggerisce un orientamento dello sguardo dell'osservatore che disegna una linea serpentina, oscillante fra il lato destro e il lato sinistro dell'opera per riposarsi infine al centro, nel luogo del contatto fra la mano dello scultore e il petto della statua, un luogo di incrocio e di intreccio anche fra la vista e il tatto. In un breve giro di frasi, Diderot sembra mostrare con forza inedita il ruolo *produttivo* dell'inversione di un'immagine, come l'inversione laterale investa l'economia complessiva di un'immagine, risignificandola interamente, in particolare di fronte a immagini artistiche asimmetriche (cfr. Pinotti [2010]: 40). La ricreazione del *Pigmalione* non si esaurisce quindi nella trasformazione – decisiva ai fini di una ridefinizione estetica del rapporto fra il fruitore e l'opera¹¹ – dell'atteggiamento dello scultore che da passivo adoratore della statua animata viene "immaginato" come un artefice ammirato che osa toccare la statua che prende vita e insieme farsi toccare dalla sua carne vivente, ma si arricchisce di una diversa disposizione spaziale, di una *ordonnance* che sembra non cambiare nulla nell'immagine e che invece produce differenza, interagendo attivamente con la *composition*. Il mito di Galatea, che rappresenta anche la nascita della sensibilità e della vita di un corpo che per la prima volta fa esperienza del mondo che lo circonda da tutti i lati, viene riletto visivamente da Diderot come un momento di riscoperta da parte dello stesso Pigmalione della sua corporeità vivente e di una significazione originaria e sensibile dello spazio che assegna una distinta funzionalità alle mani dello scultore: alle mani giunte in uno stato di ammirazione e sorpresa (gesto che conserva la memoria, nel mito, della preghiera rivolta a Venere da parte dello scultore, codificato dalla tradizione iconografica sul modello delle estasi barocche) del *Pigmalione* di una lunga tradizione pittorica, che Falconet mantiene e che rinchiude lo scultore protagonista della *fabula* nell'auto-affezione della sua identità, Diderot contrappone la distinzione fra la mano sinistra dello scultore che tocca la statua e la mano destra che serra con forza il suo strumento di lavoro, lo scalpello. La ricreazione di Diderot, al contrario di quanto accade in molte altre riletture di quadri dei *Salons*, non sembra debitrice di una memoria icono-

¹¹ Sul valore paradigmatico del mito di Pigmalione per la definizione di un corretto regime di fruizione nel Settecento, cfr. Mazzocut-Mis (2009): 29 ss.

grafica precedente, nella misura in cui la collocazione di Pigmalione alla destra della statua appartiene a una lunga tradizione pittorica, da Pontormo a Boucher alle incisioni di Jean Nepomucène de Ghendt (da Charles Eisen) che illustrano il *Pigmalione* di Boureau-Deslandes: essa piuttosto anticipa alcune soluzioni figurative della pittura successiva (cfr. Stoichita [2008]: 170), con lo spostamento del personaggio di Pigmalione sul lato sinistro e l'accento posto sull'intreccio fra le mani e i corpi dei personaggi del gruppo. Anche in questo caso l'inversione della lateralità s'inserisce all'interno di un processo di dinamizzazione a un tempo dell'immagine, del processo compositivo e dello sguardo (cfr. Cometa [2012]: 93 ss.), che trasforma la ricreazione dell'opera da parte di Diderot nell'abbozzo possibile del «canovaccio di un balletto, o addirittura, di una pantomima» (Stoichita [2006]: 162), seguendo il percorso, suggerito da un mito paradigmatico per tutto il Settecento, di una *animazione* complessiva dell'intero dispositivo della rappresentazione visiva. Lo spostamento di Pigmalione suggerisce inoltre un movimento non solo laterale, parallelo al piano dell'immagine, ma circolare e avvolgente dello scultore intorno e verso la statua, un movimento che sembra ripetere al tempo stesso la danza di un ballerino intorno a Galatea e la rotazione intorno alla statua di un fruitore che scopre l'opera secondo tutti i suoi punti di vista. Il Settecento, d'altra parte, condivide una ripresa della "mania pigmalionica" alla luce del motivo della statua danzante (cfr. Stoichita [2006]; Coulet [1988]), cui non è estranea la passione di Diderot per la pantomima.

Al contrario di Grimm, che lamenta di non riuscire a vedere simultaneamente il volto di Pigmalione e quello di Galatea da un unico punto di vista frontale (cfr. Diderot [1763]: 246; Mazzocut-Mis [2012]: 147), Diderot non sembra indifferente alla specificità mediale della scultura (e quindi alle diverse modalità con cui la questione della lateralità si pone in un medium non bidimensionale), alle possibilità che essa offre di una fruizione corporea, immersa in uno spazio tridimensionale, graduale e progressiva, non risolta su un unico piano di visione (cfr. Diderot [1765]: 206 ss.; Mazzocut-Mis [2012]: 197 ss.).

Nel passaggio da un mezzo di rappresentazione all'altro, il problema della lateralità e dei valori estetici, semantici, simbolici che sono ad essa connessi, viene ancora una volta rilanciato e nuovamente interrogato.

Didascalie

[Fig. 1] Jean-Baptiste Greuze, *L'Accordée de village*, 1761, Paris, Musée du Louvre.

[Fig. 2] Gavril Scorodoumov (incisione da Carle Van Loo), *La chaste Susanne*, 1765, Wien, Albertina.

- [Fig. 3] Giuseppe Cesari, *Susanna e i vecchi*, 1604-1608, Siena, S. Maria della Scala.
- [Fig. 4] Louis-Jean-François La Grenée, *Suzanne surprise par les deux vieillards*, 1763, Tampere, Collezione privata.
- [Fig. 5] Jean-Honoré Fragonard, *Le grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé*, 1765, Paris, Musée du Louvre.
- [Fig. 6] Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime*, 1763, St. Petersburg, Hermitage.
- [Fig. 7] Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime*, immagine invertita.

Bibliografia

- Arnheim, R., 1954: *Art and visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley. Trad. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- Bertolini, M., 2011: *La rappresentazione del gesto nei Salons di Diderot*, "Materiali di Estetica", 2, pp. 63-86.
- Bukdahl, E.-M., 1980-1982: *Diderot critique d'art*, 2 voll., Rosenkilde et Bagger, Copenhagen.
- Cartwright, M.T., 1969: *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, "Diderot Studies", 13, pp. 11-256.
- Cassirer, E., 1932: *Die Philosophie der Aufklärung*, J.C.B. Mohr, Tübingen. Trad. it. *La filosofia dell'Illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.
- Cometa, M., 2012: *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Coulet, H. (a cura di), 1988: *Pygmalion des Lumières*, Les Editions Desjonquères, Paris.
- Damisch, H., 1992: *Le jugement de Pâris*, Flammarion, Paris.
- Diderot, D., 1759-1763: *Salons 1759-1761-1763*, a cura di J. Sez nec e J. Adhémar, I, Clarendon Press, Oxford, 1975.
- Diderot, D., 1765: *Salon 1765*, a cura di J. Sez nec e J. Adhémar, II, Clarendon Press, Oxford, 1979.
- Diderot, D., 1767: *Salon 1767*, a cura di J. Sez nec e J. Adhémar, III, Clarendon Press, Oxford, 1983.
- Diderot, D., 1769-1781: *Salons 1769-1771-1775-1781*, a cura di J. Sez nec e J. Adhémar, IV, Clarendon Press, Oxford, 1983.
- Diderot, D., 1795: *Essais sur la peinture*, Buisson, Paris. Trad. it. *Sulla pittura*, a cura di

- M. Modica, *Aesthetica*, Palermo, 2004.
- Frantz, P., 1998: *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII siècle*, PUF, Paris.
- Fried, M., 1980: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- Fried, M., 2002: *Menzel's Realism. Art and Embodiment in XIX Century*, Yale University Press, New Haven-London.
- Goethe, J.W., 1798: *Über Laokoon, "Propylaën"*, 1. Trad. it. *Sul Laocoonte*, a cura di M. Cometa, "Aesthetica Preprint" (Laocoonte 2000), 35, 1992, pp. 94-102.
- Langen, A., 1948: *Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots Salons*, "Romanische Forschungen", 61, pp. 324-387.
- Lojkine, S., 2007 a: *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Jacqueline Chambon, Nîmes.
- Lojkine, S., 2007 b: *Le problème de la description dans les Salons de Diderot*, "Diderot Studies", 30, pp. 53-72.
- Lojkine, S., 2007 c: *La scène come dispositif*, in G. Cammagre, C. Talon-Hugon (a cura di), *Diderot, l'expérience de l'art*, CNED/PUF, Paris, pp. 51-65.
- Marin, L., 1993: *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Éditions Du Seuil, Paris.
- May, G., 1985: *Diderot entre le texte et l'image*, in A.-M. Chouillet (a cura di), *Colloque International Diderot (1713-1784)*, 4-11 juillet 1984, Aux Amateurs de Livres, Paris, pp. 327-336.
- Mazzocut-Mis, M., 2009: *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Firenze.
- Mazzocut-Mis, M., 2012: *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, con la collaborazione di M. Bertolini, R. Messori, C. Rozzoni, P. Vincenzi, Le Monnier Università, Firenze.
- Messori, R., 2007: *Descrivere l'arte, descrivere il mondo: Diderot promeneur*, in R. Messori (a cura di), *Dire l'esperienza estetica*, "Aesthetica Preprint", 80, pp. 63-74.
- Modica, M., 2000: *Diderot critico d'arte*, in D. Diderot, *La promenade Vernet*, a cura di M. Modica, Nike, Milano, pp. 7-130.
- Pinotti, A., 2010: *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Le Tre Lune, Mantova.
- Quintili, P., 1994: *Vedere e descrivere. Il metodo della critica in Diderot*, "I problemi della pedagogia", 4, pp. 333-356.
- Starobinski, J., 1988: *Diderot descripteur. Diderot rêve et raconte la passion de Corésus*, Les Cahiers du Musée national d'Art moderne, Paris. Trad. it. *Diderot e la pittura seguito da Il sacrificio sognato*, TEA, Milano, 1995.
- Stewart, P., 1985: *Le rôle de la gravure dans l'œuvre de Diderot*, in A.-M. Chouillet (a cura di), *Colloque International Diderot (1713-1784)*, 4-11 juillet 1984, Aux Amateurs de

de Livres, Paris, pp. 347-356.

Stoichita, V., 2006: *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra*, The University of Chicago Press, Chicago. Trad. it. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2006.

Vouilloux, B., 1988: *La description du tableau dans les "Salons" de Diderot: la figure et le nom*, "Poétique", 73, pp. 27-50.