



Articles

Diderot: ironia e umorismo nel *Salon 1765*

VALENTINA SPEROTTO

Università Vita-Salute San Raffaele di Milano

Citation: Sperotto, V. (2024). Diderot: ironia e umorismo nel *Salon 1765*. *Diciottesimo Secolo* Vol. 9: 127-141. doi: 10.36253/ds-15161

© 2024 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Edited by: Massimo Galtarossa.

Abstract. Enlightenment philosophers often used irony in a philosophical manner. But irony is an ambiguous and complex figure of speech that can take on philosophical or anti-philosophical value, depending on the uses made of it. Diderot extensively resorts to irony throughout his works, even in unsuspected places in the *Encyclopédie*, but can we detect a philosophical use of this figure of speech in works of aesthetics as well? The *Salon 1765* is considered here as an emblematic moment of Diderot's reflection on the visual arts, in which irony is linked to the effort of objectivity of the art critic and to the one of the writer who intends to convey the emotion of the painting to the reader, even when it is negative. Irony therefore seems to perform two main functions: 1) to point out an inappropriate choice of subject (when this demonstrates the sterility of the artist's ideas or licentious subjects that contradict the moral purpose of the pictorial or sculptural work); 2) to make those who read and cannot see the painting empirically understand its defect of composition, design, colour, rhythm. The irony, which is incorporated in the description, thus gives it a critical and emotional value at the same time, aimed at exercising and educating the readers' taste.

Keywords: Philosophical irony, Diderot's aesthetics, Painting, Materialism, Judgment.

Il riso è una reazione corporea a una situazione che lo provoca, la causa può essere fisica, come il solletico, oppure può dipendere da una situazione, un evento, un oggetto che percepiamo. Quando invece s'intende suscitare il riso a partire dalla pagina scritta, l'effetto umoristico deriva da una mediazione, che avviene tramite una strana figura retorica: l'ironia. Strana nel senso di eccentrica, giacché l'ironia è un tropo dalle molteplici manifestazioni, che può assumere la forma dell'antifrasi o della citazione-allusione, dell'antinomia (che è una forma della polisemia), o quella della laconicità¹. L'ironia è sfuggente², ma proprio per questa ragione risulta anche uno dei tropi più utili a svelare le pieghe e le «trappole» del linguaggio e l'illusione del sapere.

¹ Sull'ironia come figura retorica B. Mortara-Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2018, pp. 240-244, ma anche pp. 255-256. Su ironia e filosofia si rinvia almeno a: R. Prezzo, *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Raffaello Cortina, Milano 1994; V. Jankélévitch, *L'ironia*, trad. it. di F. Canepa, il melangolo, Genova 1997; A. Tagliapietra, *Non ci resta che ridere*, Il Mulino, Bologna 2013.

² Cfr. A. Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo*, Edizioni Millela, Lecce 2003, p. 17. Sull'ambiguità dell'ironia e la sua possibile incomprensione cfr. M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984, in particolare pp. 35-41.

Alla stessa maniera della metafora, anche l'ironia irrompe nel discorso filosofico come se fosse una sua anomalia, tanto che si può arrivare a chiedersi se quando si ride la ragione filosofica non sia, in realtà, assente³. Nonostante le oscillazioni e le torsioni subite dall'ironia nella storia della filosofia, esiste una caratteristica costante nel suo ricorso all'interno del canone filosofico: essa incarna l'impulso ad «aprire la discussione», perciò difficilmente tollera di essere spiegata e «non verrà mai a sigillare un discorso, a chiudere un dialogo, benché talvolta possa sembrare il contrario»⁴. Oltretutto, l'ironia mal si sposa con il commento e l'interpretazione, cosicché ogni tentativo di analisi costituisce in fondo un paradosso⁵. Se si esamina l'ironia, la si annulla e l'umorismo rischia sempre di dileguare quando gli si tende un agguato⁶, fuor di metafora, ridiamo per l'irruzione di un'incongruenza, di un paradosso, di un elemento inatteso che, se annunciato, perde buona parte del suo effetto di contrasto⁷.

Considerata addirittura come il tratto caratteristico dell'estetica narrativa dell'illuminismo francese⁸, effettivamente essa svolge un ruolo di rilievo non solo sul piano stilistico, ma anche su quello filosofico, in Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau⁹, Sade, *etc.* L'ironia non caratterizza però esclusivamente le opere di finzione, basti pensare a Voltaire che lottava contro l'intolleranza e denunciava le violenze e le ingiustizie perpetrate dall'*infâme* «con i fuochi d'artificio del ridicolo e dell'ironia»¹⁰. L'ironia polemica ben si prestava a questo tipo di lotta, e infatti il *Dizionario filosofico* è ricco di

antifrasi, citazioni-allusioni, nonché *black humour*¹¹; nelle *Lettere filosofiche*, come ha osservato Auerbach¹², Voltaire si serve della cosiddetta «tecnica del riflettore», mentre in altri casi ricorre all'esposizione di un problema che contiene fin da principio la sua soluzione o anche, nel *Candido* in particolare, di un sapiente uso del ritmo¹³, creando un'accelerazione dei terribili eventi raccontati che li fa apparire «comici, perché s'accavallano con una sbragatività assai clownesca, e perché sono presentati come voluti da Dio e consueti, in comico contrapposto con la loro crudeltà e la volontà delle vittime»¹⁴. Tutti questi elementi, unitamente alla sistematica semplificazione dei problemi operata da Voltaire, producono un effetto umoristico¹⁵. Voltaire, il filosofo-ironista¹⁶ per eccellenza, è regolarmente citato accanto a Diderot negli studi sulle forme dell'umorismo nel XVIII secolo, e ciò che qui interessa

³ Cfr. P. Vanini, s.v. «Riso», in *Il lessico della modernità. Continuità e mutamenti dal XVI al XVIII secolo*, a cura di S. Bassi, E. Fantechi, vol. II, Carocci, Roma 2023, pp. 1079-1094; p. 1080.

⁴ Scuderi, *Lo stile dell'ironia*, cit., p. 179.

⁵ Su questo paradosso cfr. G. Almansì, *Amica ironia*, Garzanti, Milano 1984, pp. 22-25.

⁶ Cfr. W.F. Fry, *Una dolce follia. L'umorismo e i suoi paradossi*, trad. it. di D. Zolotto, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001, p. 15.

⁷ Cfr. Vanini, s.v. «Riso», cit., e relativi rinvii.

⁸ Cfr. S. Werner, *The Comic Philosophes: Montesquieu, Voltaire, Diderot, Sade*, Summa Publications, Birmingham (Alabama) 2002. La letteratura critica sull'ironia nell'illuminismo francese è ampia, ci limitiamo qui a richiamare il numero monografico dedicato al tema dalla rivista «Dix-Huitième Siècle» a cura di L. Andries, *Le rire*, 32, 2000.

⁹ Gli studi recenti hanno rivalutato l'importanza del riso in Rousseau, mostrando come la tradizionale visione di un «Rousseau agelasta» non corrisponda alla sua riflessione sull'umorismo, che per il filosofo è piuttosto l'emozione sociale per eccellenza. Si veda in particolare: M. Menin, *Rousseau et le combat pour le rire: L'Humour entre gaieté et moquerie*, «Eighteenth-century fiction», 26, 2014, pp. 693-713; inoltre A. Chama-you ha dimostrato che la critica alla commedia contenuta nella *Lettera sugli spettacoli*, non coincide con una condanna *tout court* del riso e che, anzi, si possa evidenziare in Rousseau posizione più complessa di rifiuto della satira, a fronte di una rivendicazione del riso quale elemento fondamentale della scrittura di sé, cfr. Ead. *Jean-Jacques Rousseau ou le sujet du rire*, Artois Presses Université, Arras 2009.

¹⁰ R. Campi, *Le Conchiglie di Voltaire*, Alinea Editrice, Firenze 2001, p. 213.

¹¹ Cfr. E. Leborgne, *L'humour noir des Lumières*, Garnier, Paris 2018; A. Sandrier, «Le rire à la torture: malaise dans le *Dictionnaire philosophique*», *Fabula/Les colloques*, Autour du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, 2009, <<http://www.fabula.org/colloques/document1114.php>> (05/2023). Sul ruolo dell'ironia nella decostruzione dei sistemi filosofici nel *Dictionnaire* si rinvia a: V. Géraud, *Voltaire et la destruction systématique des systèmes dans le Dictionnaire philosophique*, in *L'Esprit de système au XVIII^e siècle*, a cura di S. Marchand, Hermann, Paris 2017, pp. 115-129.

¹² «Essa consiste in ciò, che di tutto un ampio discorso s'illumina una piccola parte, ma tutto il resto, che servirebbe a spiegarlo e a dare a ciascuna cosa il suo posto, e verrebbe, per così dire, a formare un contrappeso a ciò che è stato messo in risalto, viene lasciato nel buio. In questo modo vien detta apparentemente la verità, poiché tutto è detto in modo incontestabile, e tuttavia tutto è falsato, essendo che la verità è composta di tutta la verità e del giusto rapporto tra le singole parti», E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, vol. II, p. 165. Su questo si veda anche C. Ginzburg, *Tolleranza e commercio. Auerbach legge Voltaire*, «Quaderni storici», n.s. 109/XXXVII, 2002, pp. 259-283.

¹³ L'esempio su cui si sofferma Auerbach è un passo del capitolo 8 del *Candido* in cui Cunegonda, che era stata cacciata da Candido dal castello del padre, dopo essere stata ritrovata racconta in modo serrato le vicende cui era andata incontro, ma si possono trovare molti altri passi a sostegno di questa tesi.

¹⁴ E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, pp. 169-170.

¹⁵ R. Campi, *Divagazioni su temi volteriani: gusto, stile, lusso, ironia*, «Montesquieu.it», 3, 2011, <https://doi.org/10.6092/issn.2421-4124/5148> (05/2023); C. Mervaud, *Rire et érudition chez Voltaire*, «Dix-huitième siècle», 32, 2000, pp. 112-128; H. Mason, *L'ironie voltairienne*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 38, 1986, pp. 51-62; J. Sareil, *Le Comique par non-sens et faux sens dans les contes de Voltaire*, «Studies in Eighteenth-Century Culture», 9, 1980, pp. 477-487; R. Barthes, *L'ultimo degli scrittori felici*, in Id. *Saggi critici*, Torino, Einaudi 1966, pp. 44-49; M.G. Cutler, *The Enlightenment and the Comic Mode. Essays in Honor of Jean Sareil*, Peter Lang, New York ecc. 1990. Si ricorda, per arricchire la molteplicità delle prospettive e per ricordare che, al di là di studi specifici, il tema è toccato anche in opere generali, che secondo Lanson l'ironia in Voltaire ha un carattere «rigorosamente matematico» e consiste eminentemente in due operazioni fondamentali: «1° la riduzione dell'ignoto al noto; 2° la dimostrazione per assurdo», G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris 1920, vol. 1, p. 769.

¹⁶ Non si pretende qui di esaurire la questione dell'ironia filosofica in Voltaire, ma solo di evocare alcuni elementi di fondo che emergono anche in Diderot, fatte salve le dovute differenze.

mettere in rilievo, al di là delle differenze tra i due pensatori, è la costante di un rapporto giocoso con il linguaggio e la multiformità dell'ironia, che evidentemente non hanno come scopo quello di confutare l'avversario, ma sono messi in campo per strappargli la maschera¹⁷, per demistificare l'ideologia, depotenziarne il lessico, e così si far emergere una contro-verità che, nel venire alla luce, ci mostra un antagonista ormai disarmato.

Prima di Voltaire, già Shaftesbury si era servito filosoficamente dell'ironia per criticare l'entusiasmo. Diderot aveva tradotto la sua *Inquiry concerning Virtue, or Merit*, ma lo *humour* garbato del filosofo inglese non acquisisce mai i toni e la verve ironica che troviamo nel filosofo di Langres e che sono invece ben presenti in Voltaire, come si è cercato di mostrare. L'ironia sferzante e polemica connotano tutta la *Passeggiata dello scettico*, dove sono messi in ridicolo non solo la religione, in tutti i suoi aspetti, e i costumi libertini, ma anche tutti i vizi (e i vezzi) delle correnti filosofiche del tempo; c'era ironia anche nei *Pensieri filosofici* e la si ritroverà poi in opere più tarde, come nei racconti o le confutazioni. Naturalmente, le opere più studiate riguardo all'uso dell'ironia sono i romanzi, come *I gioielli indiscreti*, dove prevale la dimensione parodistica, *Jacques il fatalista e il suo padrone*, dove l'umorismo si condensa in alcune memorabili scene comiche e il sorriso diventa risata aperta, e *Il nipote di Rameau*, dove prevale il sarcasmo, il riso cinico, pur essendo presenti anche qui elementi apertamente comici¹⁸. Meno scontato è il ricorso all'ironia negli articoli dell'*Encyclopédie*, eppure anche qui si trovano tracce di umorismo e l'ironia sembra svolgere almeno tre principali funzioni critiche: la manifestazione dell'oscurità di un termine; la demistificazione verso credenze di tipo religioso o superstizioso, che lo avvicina a Voltaire; e, infine, la dimostrazione del metodo corretto per acquisire e stabilire le conoscenze¹⁹. In tutti e tre

i casi, il sorriso che sorge sulle labbra di chi legge è ciò che accompagna l'emergere di un nuovo paradigma del sapere, quello della filosofia dei Lumi, che corrisponde a un diverso modo di vivere, o che vorrebbe contribuire alla realizzazione di una società rinnovata in cui politica, arte e scienza possano essere qualcosa di nuovo.

L'arte appunto, a cui il filosofo si dedica affrontandone i diversi linguaggi: sulla musica scrive, per esempio, le *Lezioni di Clavicembalo* e i *Principi d'armonia di Bemetzrieder*, dalla sua penna nascono romanzi che faranno la storia di questo genere letterario, veste i panni del drammaturgo con le sue pièce e cambia la storia del teatro con i suoi scritti sull'arte drammatica. Quanto alla pittura, scultura, architettura sarà l'amico Melchior Grimm, direttore della *Correspondence littéraire* a fornirgli l'occasione di dar prova del suo genio anche in quest'ambito. Nel 1759, infatti, Grimm chiede al filosofo di recarsi all'esposizione di quadri che aveva luogo nel Salon Carré del Louvre e di scrivere un resoconto da pubblicare sulle pagine del suo periodico: comincia così il viaggio attraverso le arti visive e plastiche di Diderot che durerà fino al 1781. Egli si recherà alle esposizioni d'arte ogni due anni, scrivendo un totale di nove *Salons* che offrono una prospettiva fino ad allora inedita sull'arte.

L'IRONIA NEI SALONS

Frequentando i *Salons* Diderot «scopre la specificità dell'iconico e le forme di esperienza e di conoscenza implicite nella fruizione delle immagini»²⁰ pittoriche, ma anche plastiche. Il problema non è costituito solo dalla necessità di acquisire competenze relative alla tecnica artistica, alla composizione, all'esecuzione, ai materiali e alla loro resa, in breve, a tutto il sapere dell'arte. La difficoltà, com'è noto, risiede soprattutto nel fatto che Diderot doveva scrivere per persone che nella maggior parte dei casi non avrebbero mai visto le opere. Per questa ragione è cruciale il ricorso all'*èkphrasis* che, come ha giustamente osservato Maddalena Mazzocut-Mis,

*diventa una forma di drammatizzazione del quadro e un palcoscenico in cui la disposizione dei piani e dei personaggi nello spazio, le loro relazioni, l'espressività del gesto e degli sguardi sono indicatori potentissimi per elaborare una teoria dell'immagine che è una filosofia dell'immagine*²¹.

¹⁷ Su questo cfr. Campi, *Le Conchiglie*, cit., p. 229.

¹⁸ Per un'analisi delle forme umoristiche cui ricorre Diderot nei romanzi e nei racconti: W.D. Redfern, *French laughter: literary humour from Diderot to Tournier*, Oxford University Press, Oxford 2008; S. Werner, *The Comic Philosophes: Montesquieu, Voltaire, Diderot, Sade*, cit.; Id., *The Comic Diderot: A Reading of the Fictions*, Summa Publications, Birmingham (Alabama) 2000; J. Spencer, *Pour une esthétique de la praxis de l'Historio: Le Paradoxe de Diderot comme pré-texte à l'ironie romantique*, «Studia Neophilologica», 62, 1990, pp. 105-111; L.O. Bishop, *Romantic irony in French literature from Diderot to Beckett*, Vanderbilt University Press, Nashville 1989; H. Cohen, *La tradition gauloise et le carnavalesque dans Les Bijoux Indiscrets, le Neveu de Rameau et Jacques le fataliste*, in *Colloque international Diderot (1713-1784)*, Paris-Sèvres, Reims, Langres, a cura di A.M. Chouillet, Aux Amateurs de Livres, Paris 1985, pp. 229-238; R. Groh, *Ironie und Moral im Werk Diderots*, Wilhelm Fink, München 1984.

¹⁹ M. Leca-Tsiomis, *De l'abari au baobab, ou Diderot naturaliste ironique*, in *Sciences, Musiques, Lumières*, a cura di U. Kölving et I. Passeron, Centre International d'Etude du XVIIIe Siècle, Paris 2002, pp. 229-

238. Ci si permette su questo di rinviare anche a V. Sperotto, *Diderot: ironia ed enciclopedia*, «Lo Sguardo. Rivista di filosofia», XXXV, 2022, pp. 161-182.

²⁰ M. Mazzocut-Mis, *Introduzione ai «Salons»* in D. Diderot, *I Salons con i Saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi*, a cura di M. Mazzocut-Mis e M. Modica, Bompiani, Milano 2021, p. XXI.

²¹ *Ibidem*.

Si tratta di stimolare l'immaginazione di lettori e lettrici, non solo per evitare la noia, ma per fare in modo che si inneschi una reazione in chi legge, attingendo alla facoltà costruttiva per eccellenza, l'immaginazione, ma anche passando da questa al pensiero. In questo processo è inoltre convocata la memoria, infatti «non solo l'*ékphrasis* attiva emozioni/sensazioni di carattere percettivo [...] ma [...] queste immaginazioni attingono a una galleria di immagini mentali custodite nella memoria, la quale a sua volta è composta di immagini private e collettive»²². L'*ékphrasis*²³ non è semplice descrizione, è movimento, energia della parola che evoca una scena, ma anche che provoca la riflessione. Confrontandosi con i testi più importanti dell'illuminismo si potrebbe di volta in volta richiamare, come un adagio, quello che aveva scritto Montesquieu nello *Spirito delle leggi*: «non si tratta di far leggere, ma di far pensare» (XI, 20). Attivazione che in questo oltre al pensiero sollecita anche l'immaginazione²⁴, perché l'opera subisce un processo di scomposizione²⁵ e ciò che il lettore è invitato a guardare e a ricreare non è il dipinto, ma il suo stesso oggetto, cosicché non ci rapportiamo più a un'immagine mimetica e il piacere che traiamo dalla lettura deriva proprio da questo superamento delle frontiere del testo e della rappresentazione stessa: il testo allora diventa un dispositivo che assume su di sé l'instabilità del suo stesso oggetto²⁶.

Allora la domanda diventa lecita: che ruolo svolge

l'ironia, a sua volta figura retorica instabile per eccellenza, in questo contesto? I *Salons* abbondano di passaggi umoristici, eppure sembra che gli studi su questo tema piuttosto scarsi²⁷, sebbene la letteratura critica dedicata all'estetica diderotiana non abbia mancato di porre l'accento anche su questo aspetto.

Con la consapevolezza che qualcosa può essere sfuggito all'esame perché, trascorso il tempo, i riferimenti sono meno immediati o ancora da ricostruire, ma anche perché elementi evidentemente umoristici per il lettore o la lettrice di tre secoli fa oggi non suscitano più il nostro riso, si può ugualmente affrontare la questione considerando come caso esemplare il *Salon 1765*. Questo consente di restare entro un unico testo, che pure è particolarmente emblematico perché nel 1765 Diderot ha già scritto tre *Salons* e comincia ad avere sufficienti conoscenze e competenze sulle arti visive e plastiche del suo tempo, tanto da preannunciare all'amico Grimm l'opera che sarà pubblicata l'anno seguente, i *Saggi sulla pittura*. Nel *Salon 1765*, inoltre, si trovano gli ultimi quadri di grandi pittori morti da poco, come Carle Vanloo e Francesco Casanova, ma sono già presenti le opere di giovani artisti promettenti come Jean-Baptiste Le Prince. Al contempo, Diderot si può soffermare su alcuni dei suoi prediletti – Chardin, Vernet, Greuze – e qui il filosofo tocca anche una delle sue più alte vette filosofico-letterarie con il commento al dipinto di J. H. Fragonard *Il sommo sacerdote Coreso si sacrifica per salvare Calliroe* (l'altra è sicuramente rappresentata dai testi noti con il titolo *La passeggiata Vernet* che scriverà nel *Salon 1767*).

Laurence Mall ha sottolineato che nei *Salons* emergono «lampi critici inaspettati quando, in una sorta di *burlesque* concettuale, viene messa in crisi la solennità delle pretese dell'arte, quando viene derisa l'instabilità dei suoi poteri e quando viene sottolineata l'ambiguità della felicità che ci regala»²⁸. La seconda funzione che l'ironia svolge nei *Salons*, secondo Mall, ha a che vedere con il compito, per certi versi paradossale, di «rendere conto di un'esperienza estetica totale», mettendo in campo uno sforzo che deve «prendere in considerazione i limiti di questa esperienza, questa volta non nel senso esaltato dei suoi massimi progressi»²⁹, ma tenendo conto perfino dei suoi fallimenti e riuscendo in tal modo a fare quell'autocritica di cui, forse, l'arte stessa non è capace.

²² M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 26.

²³ A. Kuhn, *La Notion de l'ekphrasis chez Diderot et Baudelaire*, Grin, Verlag 2017; É. Pavy, *L'Ekphrasis et l'appel de la théorie au XVIIIe siècle*, «Textimage. Le Conférencier», 2, 2013, pp. 1-20 e, più in generale, A. Tagliapietra, *Ekphrasis. Il silenzio dell'immagine e l'intraducibile*, «Ágalma», 43, 2022, pp. 19-28.

²⁴ Per un approfondimento del tema si vedano in particolare M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., *passim*; P. Quintili, *Rêve, imagination et philosophie chez Diderot. Bijoux indiscrets, Le Rêve de d'Alembert, Jacques le fataliste*, «Libertinage et philosophie à l'époque classique (XVIe-XVIIIe siècle)», 16, 2019, pp. 209-221; V. Sperotto, *Diderot, la costruzione dell'immagine e la distanza critica*, in *Storie dell'idea di immagine, dalla filosofia antica all'arte contemporanea*, a cura di A. Tagliapietra et al., Mimesis, Milano 2022, pp. 281-305. A sua volta, come ha osservato M. Bertolini, la capacità di attivare l'immaginazione dello spettatore è un criterio di valutazione dell'opera: «il quadro deve prestarsi a una messa in scena drammatica, liberando l'immaginazione melodrammatica dello spettatore e stimolando il montaggio di immagini che permetta di ricostruire la narrazione in cui s'inserisce l'istante pregnante scelto dal pittore», *Quadri di un'esposizione. I Salons di Diderot*, Aracne, Canterano 2018, p. 63.

²⁵ Più precisamente le tre fasi epistemiche di articolazione del procedimento sono, come ha efficacemente sintetizzato Paolo Quintili: «1° osservazione, / 2° descrizione teorica delle parti e 3° ricomposizione o, meglio, riproduzione letteraria del senso di un quadro» (*La pensée critique de Diderot: matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie [1742-1782]*, Honoré Champion, Paris 2001, p. 416).

²⁶ Su questo si rinvia all'analisi di S. Lojkine, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Éditions Jacqueline Chambond/Actes du Sud, Nîmes 2007.

²⁷ Gli unici approfondimenti specifici che si è riusciti a reperire sono i seguenti: N. Langbour, *Le paradoxe du critique d'art: La tension entre pathétique et ironie devant les tableaux touchants*, «Studia Literarum», 1, 2016, 3-4, pp. 112-121; L. Mall, *Entre ironie philosophique et ironie romantique: les Salons de Diderot*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 45, 2010, pp. 25-39; A. Nahon, *Le Comique de Diderot dans les Salons*, «Diderot Studies», X, 1968, pp. 121-132.

²⁸ Mall, *Entre ironie philosophique et ironie romantique*, cit., p. 14.

²⁹ Ivi, p. 18.

Nel ripercorrere alcuni momenti comici dei *Salon* 1767, 1769, 1771 Albert Nahon si era limitato a sottolineare che l'umorismo presente nell'opera rispecchia il carattere del suo autore e a rilevare che l'ironia irriverente di Diderot serve a evidenziare meglio «l'insufficienza del 'fare' dell'artista o per lodarne l'eccellenza»³⁰. Nahon aveva colto l'elemento di fondo che spiega il ricorso di Diderot a questo tropo, ma nel prendere in esame il *Salon 1765* è possibile interpretare la ricerca dell'effetto ironico, o addirittura comico, come un intento ben preciso sul piano filosofico ed estetico. Questo tipo di riflessione tiene sempre ben presente come punto di partenza l'«estetica dell'operatività»³¹ che caratterizza la riflessione diderotiana, estetica che pone al suo centro proprio «la pratica e il fare»³² dell'artista, a sua volta fondamento della conoscenza stessa. In aggiunta, non va dimenticato che l'attività simbolica è volta a costruire esperienze di senso, pur nella consapevolezza dei limiti di ciascun linguaggio artistico. Quindi se è corretto individuare un elemento demistificatorio e anche di abbassamento delle pretese, ci sembra che questo non vada rivolto all'arte, ma semmai alla critica d'arte³³ (su cui Diderot si esprime negativamente a più riprese, a partire dalla satira contenuta nei *Gioielli indiscreti*).

Nel ricorso all'ironia, allora, si possono individuare due obiettivi principali: 1) la volontà di segnalare una scelta inadeguata del soggetto da dipingere, in particolare se si tratta di un tema bizzarro o licenzioso; 2) lo sforzo di dimostrare al lettore o alla lettrice che non vede il quadro un difetto dello stesso (e di far capire in cosa consista quest'imperfezione). Può trattarsi di un problema di disegno, di colore o di composizione. In entrambi i casi, come scriveva Beauzée nell'articolo «Ironia» (*Ironie*) dell'*Encyclopédie*, emerge una «contro-verità»³⁴ o, in questo caso, una 'contro-esecuzione' possibile, perché Diderot indica ciò che l'artista avrebbe dovuto fare, o non fare, affinché il suo quadro risultasse bello e capace di emozionare. Possono sembrare due funzioni ben modeste rispetto a considerazioni più generali sull'estetica diderotiana, ma queste due finalità dell'ironia por-

tano al cuore della scrittura dei *Salons* e del rapporto tra spettatore e opera d'arte.

Si comprende meglio quest'affermazione se si riflette sul fatto che la reazione all'oggetto artistico suscitata dall'ironia diderotiana per uno dei due motivi indicati, non è relativa solo al piano emotivo, ma attiva anche una ricostruzione a livello cognitivo. Occorre far capire – a spettatori/lettori/artisti – come la tecnica, il sapere e il gusto dell'artista avrebbero dovuto contribuire alla riuscita dell'opera. Macchina complessa, l'opera, anzi organizzazione finalistica di parti da concepire organicamente, più che meccanicisticamente, ragion per cui Diderot si sforza di far capire in che modo «questo organismo estetico [che] vive» avrebbe dovuto essere costruito per «interagi[re] ermeneutica[mente] con lo spettatore»³⁵. Si sorride e si ride, allora, per sospendere momentaneamente l'attività del pensiero e dell'immaginazione, per negare quanto evocato (l'opera malriuscita) e 'far spazio' alla possibilità di ricostruire, riorganizzare, ridisegnare, ricolorare la tela e, se questo non è possibile, riso e sorriso attivano una forza di espulsione, di negazione della tela non riuscita. Pertanto non si tratta solo di trovare un espediente retorico per trasmettere a chi legge la cattiva riuscita di un dipinto o una scultura, ma di ricorrere alla maniera più adatta e complessa, per gli elementi sottesi e per gli effetti auspicati, di interagire nella triangolazione opera-spettatore-lettore, a cui potremmo aggiungere anche l'artista stesso.

Innanzitutto consideriamo il problema: Diderot si trova di fronte ad un'opera che ha dei difetti, dei vizi. Egli stesso chiarisce che l'imperfezione non riguarda mai la natura, la natura non ha difetti, semplicemente è in perenne mutamento e non tutti i momenti di questa continua produzione di forme sono destinati a permanere. Non vale altrettanto per l'arte, come si legge infatti nell'*Encyclopédie*, è imperfetto:

ciò che manca di qualcosa. Così un'opera è imperfetta, quando vi si nota qualche difetto, o quando l'autore non l'ha terminata. Un libro è imperfetto se manca una pagina [...]. In Botanica, ci sono delle piante imperfette, chiamate così molto impropriamente, perché non c'è niente di imperfetto nella natura, nemmeno i mostri. Tutto vi è concatenato, e il mostro è un effetto tanto necessario quanto l'animale perfetto. [...] C'è imperfezione solo nell'arte, perché l'arte ha un modello che esiste in natura, a cui si possono comparare le sue produzioni»³⁶.

Se non possiamo giudicare in alcun modo la natura, abbiamo però un metro di paragone che ci consente

³⁰ Nahon, *Le Comique de Diderot dans les Salons*, cit., pp. 126-127.

³¹ Cfr. M. Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Antonio Pellicani Editore, Roma 1997, pp. 12-14.

³² *Ibidem*.

³³ Sul modo in cui viene costruita la figura del critico d'arte nei *Salons* si rinvia a Bertolini, *Quadri di un'esposizione*, cit., p. 41, e sul mediocre gusto degli *amateurs* privati pp. 57-58.

³⁴ N. Beauzée con J.P.A. Douchet, s.v. «Ironie (*Gramm.*)», in J.-B. d'Alembert et D. Diderot, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, Neufchâtel 1765, vol. VIII, p. 906a (<<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-2814-0/>>; cons. 05/2024).

³⁵ Quintili, *La pensée critique de Diderot*, cit., p. 417.

³⁶ D. Diderot, s.v. «Imparfait (*Gramm.*)», in d'Alembert et Diderot, *Encyclopédie*, cit., vol. VIII (1765), p. 584a, trad. mia.

di valutare un'opera d'arte. La natura è il modello, ma il parametro e la definizione che dobbiamo tenere a mente è quella che il filosofo fornisce nell'articolo «Bello» (*Beau*): «chiamo dunque bello fuori di me tutto ciò che contiene di che suscitare nella mia mente l'idea di rapporti; è bello in rapporto a me tutto ciò che suscita questa idea»³⁷.

L'idea di rapporti, come viene chiarito nell'articolo, ha per Diderot una radice empirica, perché deriva dalle idee di ordine, connessione, simmetria, ecc. che traiamo dall'applicazione del pensiero alle nostre percezioni; anzi, egli constata che queste stesse nozioni sono originate dai sensi. Diderot definisce il «rapporto» come «un'operazione mentale che considera sia un essere, sia una qualità in quanto questo essere o questa qualità suppongono l'esistenza di un altro essere o un'altra qualità»³⁸. Per questo motivo il giudizio sull'armonia di un'opera dipende al contempo dalla conoscenza di tutte le parti che la compongono e dai rapporti che sussistono tra di esse: solo così si può valutare il suo ordine generale.

Come si accennava, lo sguardo dell'artista dev'essere rivolto alla natura per poter essere originale: nell'opera d'arte, infatti, egli dev'essere in grado di concentrare le energie disperse della natura stessa, rendendo conto della complessa unità del tutto³⁹. Il pittore, in particolare, deve saper cogliere l'istante pregnante, significativo, dev'essere capace di fissare l'azione e al contempo trasmettere il movimento e l'evoluzione costante della natura.

Nel *Salon 1767* Diderot affronterà ampiamente la questione, chiarendo che avere la natura come modello non significa che l'artista la debba riportare così com'è sulla tela. La natura si configura come ciò da cui va tratto l'insieme di rapporti finalizzato a costituire l'ideale dell'oggetto rappresentato; perciò, l'oggetto dev'essere privo di tutte le deformità che caratterizzano le produzioni della natura. L'opera d'arte prende forma grazie a un lavoro di pazienza, fatto di «una lunga osservazione, un'esperienza consumata»⁴⁰, ma anche di tecnica, di un «tatto squisito» e di ciò che emerge dall'esperienza e dalle doti che caratterizzano i veri artisti: «un gusto, un istinto, una specie d'ispirazione concessa a qualche raro genio»⁴¹.

³⁷ D. Diderot, s.v. «Bello» [Beau (Métaphysique)], in *Encyclopédie*, trad. it. di P. Casini, *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e D'Alembert [1751-1772]*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 157.

³⁸ Ivi, p. 160. Su rapporti cfr. M. Marcheschi, *L'espace des ragoûts. Diderot, la robe de chambre et Pénélope dans une taverne à bière*, «Itinera», 22, 2021, pp. 65-81.

³⁹ J. Chouillet, *Diderot*, PUF, Paris 1977, p. 209.

⁴⁰ Diderot, *Salon 1767*, cit., p. 545.

⁴¹ *Ibidem*.

SOGGETTI SBAGLIATI

Quest'ultima osservazione ci permette di comprendere l'ironia di Diderot relativamente alla scelta del soggetto da rappresentare. In particolare nel *Salon 1765* questo tipo di sbaglio è imputato a Bachelier, che predilige per i suoi quadri dei contenuti bizzarri e che ha commesso l'errore di essersi dedicato a generi pittorici per i quali non dimostra alcun talento. Il commento alla *Carità romana. Cimone nella sua prigione, allattato da sua figlia* si apre perciò con un'ironica tirata sui torti che non si dovrebbero mai fare a Minerva, dea protettrice delle arti:

*Signor Bachelier, è scritto: Tu nihil invita dices, faciesque Minerva; non si violano le altre donne, e soprattutto Minerva. Quanto atterrate Abele con una morsa, quando afferrate il nostro Redentore, assai sventurato nel ricadere tra le vostre mani dopo essere uscito da quelle degli ebrei, in cento occasioni la severa e rigorosa dea vi ha detto: Tu non farai niente che valga, non si va contro la mia volontà... Vi siete tormentato a sufficienza. Perché non ve ne tornate ai vostri fiori e ai vostri animali? Guardate allora come Minerva vi sorride*⁴².

Con la sua *Carità romana* Bachelier avrebbe voluto fare «una cosa prodigiosa» illuminando la tela dall'alto, ma fallisce, spiega Diderot, perché i difetti compositivi, coloristici, di disegno e di espressione sono troppi e la ricerca di effetti singolari e bizzarri «rivela sempre la sterilità di idee e la mancanza di genio»⁴³; in aggiunta «il gusto dello straordinario è il carattere della mediocrità. Quando si dispera di fare una cosa bella, naturale, e semplice, se ne tenta una bizzarra»⁴⁴. Il quadro successivo (n. 40) di Bachelier, del resto, non è meglio riuscito. Il pittore ha rappresentato un bambino addormentato, vicino a un cesto d'uva, commentato così, dopo averne dato la descrizione:

*Brutto quadro; an insignificant thing, direbbe un inglese. Questo bambino è un piccolo porcellino che ha mangiato tanta uva da non poterne più e che è sul punto di scoppiare. Sì, ecco ciò che il pittore ha voluto fare, ma egli ha dipinto un bambino annegato e il cui ventre si è dilatato a causa di una lunga permanenza sott'acqua; mi riferisco al suo colore livido. Egli non dorme, è morto. Che si avverano i suoi genitori; che si frustino i suoi fratellini, affinché non capiti loro la stessa disgrazia; che lo si seppellisca e non se parli più*⁴⁵.

⁴² D. Diderot, *Salon 1765*, in Id., *I Salons con i Saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi*, cit., p. 287.

⁴³ Ivi, p. 289.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 291.

È difficile qui decidere se Diderot ricorra alla «tecnica del riflettore», perché il commento citato, che si sofferma solo su una parte distorcendo il senso del tutto, è preceduto dall'elencazione attenta e non distorta di tutti gli elementi che compongono il quadro, e questo fa propendere piuttosto per altri elementi utili all'interpretazione. Siamo certamente di fronte a un effetto di straniamento che sorge dalla perifrasi ironica: Diderot assimila il bambino a un porcellino, e solo dopo averlo animizzato richiama un dettaglio aggiuntivo, l'uva, presente nel dipinto. Come se non bastasse, il filosofo produce un ulteriore straniamento, passando dal bambino-porcellino al bambino morto per annegamento, che fa assumere al quadro immaginato un'aria di tragicommedia volta a far percepire l'irrimediabile sbaglio compiuto nella scelta del soggetto e nella sua realizzazione. In questo caso la descrizione non mima l'opera, bensì lo sguardo e il giudizio che la percorre a dimostrazione del fatto che «nell'ekphrasis non è solo in discussione l'importanza linguistica della scrittura, ma [...] una complessa interazione tra immagini, sguardi che si posano su queste immagini e dispositivi medialità che rendono possibile questo incontro»⁴⁶.

Di alcuni quadri dipinti con il nuovo tipo di pastelli preparati a olio, scoperti da Pellechet, Diderot fornisce anche la spiegazione dei suoi commenti. Bisognerebbe che l'artista creasse la sua opera mosso da «qualche idea forte, ingegnosa, delicata o pungente», dovrebbe anche «proporsi qualche effetto, qualche impressione»⁴⁷ anche se a questo punto è costretto ad ammettere che «esistono ben pochi artisti che abbiano delle idee e non ve n'è quasi nessuno che possa farne a meno»⁴⁸. Le eccezioni a questa regola naturalmente esistono, come le opere di Chardin, nature morte composte dagli oggetti più semplici, ritratti di persone umili che compiono gesti quotidiani, ma, come aveva scritto già nel *Salon 1763*, un quadro di Chardin «è la natura stessa» e gli oggetti che rappresenta sono così veri «da essere» (si noti, non *sembrare*, ma *essere*) «fuori dalla tela», li si percepisce come realmente presenti, perché «sono di una verità che inganna gli occhi»⁴⁹. La tecnica di Chardin e la sua capacità espressiva sono vette difficili da raggiungere, tuttavia, quando si tratta di arte non ci sono molte vie mediane:

Nessuna via di mezzo: o delle idee interessanti, un soggetto originale, o un modo di dipingere sorprendente. La soluzione

⁴⁶ Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 44.

⁴⁷ Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 293.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ D. Diderot, *Salon 1763*, in Id., *I Salons con i Saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi*, cit., p. 149.

ne migliore sarebbe riunire le due, l'idea arguta e l'esecuzione felice. Se non ci fosse il sublime della tecnica, l'ideale di Chardin sarebbe misero. Imprimetevelo bene nella mente, Signor Bachelier»⁵⁰.

Torneremo su quest'ultimo monito che Diderot rivolge a Bachelier solo dopo aver preso in considerazione gli altri soggetti che per Diderot dovrebbero essere evitati: quelli licenziosi. Diderot, autore di un romanzo libertino e clandestino intitolato in modo piuttosto evocativo *I gioielli indiscreti*, considera inappropriati i dipinti di soggetto allusivamente osceno? Siamo di fronte a una contraddizione? A una presa di posizione di convenienza? Non è così, ma anche per questo c'è una spiegazione articolata. Innanzitutto è una questione di età⁵¹:

A una certa età si legge di preferenza un'operetta licenziosa piuttosto che una buona opera e ci si ferma di preferenza davanti a un quadro osceno piuttosto che a un buon quadro. Vi sono persino dei vecchi che vengono puniti per i loro vizi dal gusto sterile che hanno mantenuto; qualcuno di questi vecchi si trascina ancora, con le stampelle, le spalle curve, gli occhiali sul naso, verso le piccole infamie di Baudouin»⁵².

Questo non significa che invecchiando Diderot sia diventato un bigotto, perché di fronte alla *Figlia rimproverata da sua madre* (101), reagisce in modo divertito. L'opera raffigura una coppia di giovani che viene colta di sorpresa dalla madre di lei, quando «erano sul punto di... sul punto di... non dire niente è dire abbastanza»⁵³ commenta con laconica ironia, e constata che «il tutto è assolutamente libertino, ma è lecito osare fino a quel punto. Guardo, sorrido e proseguo»⁵⁴.

L'arte può mettere in scena l'osceno secondo Diderot (o deve, come dirà più di un secolo dopo Georges Bataille), ma bisogna farlo con l'efficacia, la tecnica e l'espressività del genio, altrimenti è preferibile che ispiri la virtù. Non va dimenticato che lo stesso comico, o addirittura il grottesco, se ben concepito può sprigionare energia dal suo dinamismo e dall'istante che riesce a cogliere, come fa capire il filosofo ipotizzando come andrebbe strutturato un quadro se proprio si volesse rappresentare «un soggetto allegro [...] e anche un po' licenzioso»⁵⁵. In tal

⁵⁰ Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 295.

⁵¹ Quando Diderot scrive *I Gioielli indiscreti* ha 35 anni, all'epoca del *Salon 1765* ne ha invece 52. Sulle età della vita in Diderot cfr. V. Sperotto, *Il momento felice: la maturità come armonia tra passioni e ragione nel pensiero di Diderot*, «Giornale Critico di Storia delle Idee», n. s. 1, 2017, pp. 59-76.

⁵² Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 349.

⁵³ Ivi, p. 353.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 357.

caso l'attimo che il pittore dovrebbe cogliere, secondo Diderot, è quello in cui una carrozza, in pieno giorno a Parigi, si arena e si inclina per la rottura delle sospensioni; questo incidente farebbe aprire la portiera della carrozza da cui far uscire un monaco e tre giovani ragazze:

Il monaco si mette a correre. Il barboncino del vetturino salta giù dalla parte del suo padrone, segue il monaco, lo raggiunge e afferra con i denti la sua lunga tonaca. Mentre il monaco si dimena per liberarsi del cane, il vetturino, che non vuole perdere la sua corsa, scende da cassetta e va dal monaco. Nel mentre, una delle ragazze premeva con la mano o con la lama di un coltello un bernoccolo che una sua compagna si era fatta in fronte; e l'altra, alla quale l'avventura sembrava comica, del tutto scollacciata con le mani sui fianchi, scoppiava a ridere; anche i negozianti e le negozianti, sulla soglia delle botteghe, ridevano; e i monelli, che si erano riuniti, urlavano al monaco: Ha cagato a letto! Ha cagato a letto⁵⁶!

Come nelle migliori pagine del *Candido* di Voltaire, movimento e rapidità degli eventi danno il ritmo alla molteplicità dei personaggi coinvolti nella scena che risulta così comica, rabeliana, ma l'umorismo in questo caso cade sulla dissolutezza dei personaggi. La scelta del soggetto e dell'istante da raffigurare, infatti, potrebbe far arrossire il monaco che si riconoscesse nel personaggio descritto da Diderot: se licenza e allegria devono darsi, «perlomeno il vizio è punito»⁵⁷.

Tutta la riflessione sul rinnovamento del teatro, che porterà alla nascita del dramma borghese, ruota intorno a questo legame tra arte e morale, morale naturale, evidentemente, non morale cristiana o legata a qualsivoglia religione. Se la virtù, che dipende in larga parte dall'abitudine e dalla costituzione di ciascuno (dalla biologia, diremmo oggi), la quale a sua volta determina anche le passioni, gli impulsi e da ultimo l'azione, allora non è la ragione a poterle fare da guida, bensì l'esperienza. Così, non essendo possibile esperire tutto, si può compensare la mancanza di esercizio attraverso l'arte: la letteratura, il teatro, la pittura. Per questo Diderot apprezza ed elogia Greuze «predicatore dei buoni costumi [...] pittore di famiglia e di persone oneste»⁵⁸. Al contrario, Baudouin «predicatore dei cattivi [...] pittore di case d'appuntamento e di libertini»⁵⁹, non essendo dotato di particolare talento dovrebbe interrogarsi: «Quando non costa alcun sacrificio all'arte, non è forse preferibile mettere in scena la

virtù al posto del vizio?»⁶⁰, da questa domanda era scaturita la controproposta comica diderotiana.

Del resto se in natura tutto è uno, se la nostra virtù dipende dalla nostra fisiologia, assommata alla nostra cultura, alle nostre abitudini e a tutto ciò che contribuisce a renderci ciò che siamo, ne consegue che il bello e il buono sono strettamente legati, ed entrambi sono connessi al vero. Come mostrano anche le considerazioni su uno dei bersagli a cui più aspramente si rivolge la critica di Diderot, Boucher:

Non so che dire di quest'uomo. La degradazione del gusto, del colore, della composizione, dei caratteri, dell'espressione, del disegno, ha seguito un passo dopo l'altro la depravazione dei costumi. Che cosa volete che metta sulla tela questo artista? Quello che ha nell'immaginazione. E che cosa può immaginare un uomo che passa la vita con prostitute della più bassa condizione⁶¹?

In questo passo entra in gioco, prima ancora dell'ironia (anzi, del sarcasmo) insita nella domanda retorica, l'accumularsi degli elementi fondamentali per la pittura, un elenco che spezza la frase, attribuendo quasi un ritmo di marcia al processo di degradazione che Diderot sta criticando.

Se le vergini di Boucher sono delle «gentili piccole pettegole» e gli angeli che dipinge «dei piccoli satiri libertini», se i suoi paesaggi sono talmente grigi e uniformi di tono che a distanza potrebbero far scambiare una sua tela «per un pezzo di prato o per un letto di prezzemolo, tagliato a forma quadrata»⁶², non dipende solo dalla tecnica, ma anche della moralità dell'artista. L'ironia di Diderot, dunque, in questi casi serve a far capire a chi legge, ma anche agli artisti, quali dovrebbero essere i soggetti da evitare.

DIFETTI DI ESECUZIONE

Più diffusa rispetto alla precedente è l'ironia usata al fine di mettere in rilievo il difetto di un quadro. Il gusto si forma lentamente e Diderot è consapevole che le esposizioni che si tengono al Louvre contribuiscono a questo processo al contempo individuale e collettivo⁶³.

Soffermarsi sull'uso dell'ironia come strumento correttivo dei dettagli costringe a prendere in considerazione solo alcuni passi, proprio per questo è fondamentale ribadire, come si è fatto a proposito del *Bambino addormentato* di Bachelier, che Diderot nel *Salon 1765* non si

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 355.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 357.

⁶¹ Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 233.

⁶² *Ivi*, p. 237.

⁶³ Su questo cfr. *ivi*, p. 331 e p. 335.

serve della «tecnica del riflettore» a cui era ricorso Voltaire, perché, quando il dettaglio viene criticato, nella maggior parte dei casi l'ironia è accompagnata dalla descrizione accurata della composizione.

Innanzitutto consideriamo il colore. Abbiamo visto che il colore livido della pelle del bambino di Bachelier era stato oggetto dell'ironia di Diderot: ricordava più la pelle di un annegato, che di un neonato florido, ma il colore della pelle è difficile da rendere sulla tela e per questo è uno degli elementi che il filosofo critica più volte. Tra i difetti del dipinto di Challe (44) *Ettore biasima Paride per la sua viltà* spicca l'aspetto di Elena: «Elena è pallida, smorta, scarna, prosciugata, con l'aspetto di una squaldrina deperita e malaticcia. Vorrei morire piuttosto che affidarmi a questa donna; ha delle macchie verdastre e livide»⁶⁴. Il colore della pelle, congiunto a una figura con queste peculiarità, cambia la caratterizzazione del personaggio nel suo complesso, ribaltando in tal modo il senso della storia. Così, Elena non è più di una tale sfolgorante bellezza da essere rapita e provocare una guerra, ma diventa un'«arma biologica» contro il suo stesso popolo:

Quando Priamo la fece chiamare e si presentò al cospetto dei vecchi troiani, invece di esclamare all'unisono: Ah, com'è bella! Guardatela, assomiglia alle immortali al punto di ispirare la stessa venerazione... se avessero visto quella di Challe, avrebbero detto: È tutto qui? Che la si riconsegnino immediatamente, che se ne vada; non tarderà a vendicarci dei nostri nemici... Poi, volgendosi verso Priamo, avrebbero aggiunto a bassa voce: Forse vi converrebbe consultare, riguardo alla salute del vostro libertino, il Keyser di Pergamo»⁶⁵.

Ecco un esempio di ironia colta, che oggi non si comprende immediatamente e che poteva sfuggire anche ai contemporanei: come ricordano anche i curatori dell'edizione italiana del testo, Giovanni Keyser «aveva prodotto dei cofanetti per il trattamento delle malattie veneree e aveva pubblicato un libro su questo argomento nel 1765»⁶⁶.

Eppure, il problema non riguarda solo lo stato di salute dei personaggi: il modo in cui viene dipinta la pelle deve essere coerente con l'età della persona rappresentata, così, sebbene Lagrenée abbia dipinto *Quattro quadri della Vergine* (26) che sono «tutti e quattro incantevoli»⁶⁷, la pelle della parte inferiore del viso di Sant'Anna non è resa in modo coerente con la fronte e le mani: «quando si ha la fronte increspata dalle rughe e le giunture delle mani anchilosate, la pelle del collo è

molle e flaccida»⁶⁸, spiega Diderot. Di segno totalmente opposto è, invece, la resa del ritratto della moglie di Greuze, esposto due anni prima al *Salon 1763*, tanto bello da «uccide[re] tutti quelli che lo circondano»⁶⁹, perché «la delicatezza con cui la parte bassa del viso è resa col tocco e l'ombra del mento portata sul collo è incredibile. Si sarebbe tentati di passare la mano sotto quel mento, se l'austerità della persona non fermasse l'elogio e la mano»⁷⁰. Così, quando l'incarnato e le pieghe della carne sono rese bene, ispirano addirittura il gesto di una carezza. Al contempo, la verità di tinte del viso è caratterizzata dai dettagli del volto tipici di una donna in stato di gravidanza, come un lieve arrossamento agli angoli degli occhi o un colorito vagamente giallastro vicino alle tempie⁷¹. La connessione tra lo stato della persona o la sua età, e il colore e la consistenza dell'epitelio è fondamentale, per questo Diderot rileva che anche nella *Carità romana* (28) di Lagrenée c'è un problema di coerenza tra l'età del vecchio e i dettagli che lo connotano:

Il vecchio è bello, certamente troppo bello, è troppo fresco, più in carne che se avesse avuto due vacche al suo servizio. Non ha l'aria di aver sofferto un momento; e se questa donna non fa attenzione, il vecchio finirà per farle un bambino. Del resto, coloro che non pretendono che un artista abbia senso comune, che possa ignorare l'effetto terribile e repentino della permanenza in un carcere e un giudizio che condanna a morirvi di fame, saranno incantati da quest'opera. I dettagli, soprattutto, del vecchio, sono ammirevoli: bella testa, bella barba, bei capelli bianchi, bel carattere, belle gambe, bei piedi, belle orecchie; e che braccia! E che carni! Ma non è questo il quadro che immagino»⁷².

Il quadro deve essere vero e Diderot, relativamente a un soggetto che gli sta molto a cuore, procede proponendo un'alternativa, perché la scena che va «trattata con grande stile» in modo da non ridurre «a piccola cosa una grande immagine patetica»⁷³. Il quadro allora viene rifatto sulla pagina, teoricamente, e nell'immaginazione, perché i dettagli e gli elementi singoli sono quelli che creano i rapporti sulla tela, ed è il rapporto tra i vari elementi a fare la bellezza del quadro e a dare vita all'opera. Questo accade anche al dipinto di J.-M. Vien intitolato *Marco Aurelio fa ridistribuire al popolo del pane e dei medicinali in tempo di carestia e di peste* (18) in cui, eccetto Marco Aurelio (nonostante il viso senza «commiserazione») e

⁶⁴ Ivi, p. 299.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ivi, p. 1687, n. 130.

⁶⁷ Ivi, p. 269.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Diderot, *Salon 1763*, cit., p. 173.

⁷⁰ Ivi, p. 175.

⁷¹ Cfr. *Ibidem*.

⁷² Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 271.

⁷³ M. Mazzocut-Mis, *Variazioni del brutto: dal patetico all'orrore*, in *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, a cura di Ead., Mondadori, Milano 2012, pp. 16-40: p. 37.

i due soldati che consegnano il pane alla gente, il resto è da rifare. C'è un bambino che ha sofferto la fame, ma non mangia abbastanza avidamente e, come se non bastasse, «è grasso e ben nutrito»⁷⁴, c'è un giovane «alto ed esile» che «assomiglia a Gesù bambino che predica nel tempio» e questo elemento incongruo va di pari passo ai due senatori dotati di «teste di apostoli»; poi c'è una donna stesa su dei gradini di cui non si capisce se sia viva o morta e un bambino, accanto al presunto cadavere della madre, su cui Diderot solleva diversi interrogativi: «E quel bambino, è quello il comportamento di un bambino sul cadavere della madre? E poi è così flaccido che lo si prenderebbe per una bella pelle imbottita di cotone; non ci sono affatto ossa là sotto»⁷⁵. Come in molti altri casi il riassunto non riesce a rendere il ritmo della descrizione, ma proprio il ritmo, come si è visto, contribuisce all'effetto umoristico. A questo procedere in modo serrato da un dettaglio all'altro, si aggiunge una considerazione ulteriore sull'ultima immagine evocata, quella del «bambino imbottito», su cui N. Langbour si interroga osservando che qui l'ironia «non risiede solo nella sua appartenenza all'artigianato, ma anche nella sua ambiguità: si tratta di un'innocente battuta di umorismo riferita all'arte di disegnare bambole di pezza o di una satira morbosa riferita all'arte della tassidermia?»⁷⁶. Langbour qui sembra porre troppa enfasi sull'abbassamento dell'arte bella all'artigianato. Come si è ricordato, infatti, quella di Diderot è un'«estetica dell'operatività» e non vi è nel suo pensiero una valutazione negativa delle arti meccaniche che, al contrario, egli valorizza.

Tornando al quadro di Vien, gli errori rilevati in precedenza si spiegano in base al fatto che il disegno corrisponde alla forma e questa, come ogni cosa in natura, è il risultato di cause ed effetti che devono essere evidenti, se si vuole che l'imitazione della natura riesca. Imitazione che non dev'essere riproduzione pedissequa, in quanto l'artista si deve costruire un modello ideale, rendendo con coerenza la figura e tenendo conto del suo equilibrio complessivo:

*una figura umana è un sistema troppo complesso, perché le conseguenze di una irregolarità, impercettibile ai suoi inizi, non portino la produzione artistica più perfetta mille miglia lontano dall'opera della natura*⁷⁷.

La figura deve avere i giusti rapporti tra le parti e, in relazione al ruolo che svolge nel quadro, occorre che sia rappresentata in una posa non accademica, perché que-

sta risulta sempre rigida⁷⁸. Altrettanto spontanea deve risultare l'espressione del volto⁷⁹, che non deve lasciare alcuna incertezza in chi guarda: dev'essere immediatamente decifrabile.

Una figura ben fatta e un'espressione naturale dipendono, insomma, dall'insieme dei dettagli e dall'armonia complessiva, per questo il *Mercurio nell'atto di uccidere Argo* (165) di J.-F. Amand è mal riuscito:

*Il suo Mercurio, la più agile tra tutte le nature celesti è pesante, con un braccio paralizzato, proprio quello con cui minaccia Argo. Questo Argo addormentato è assai magro, duro come deve esserlo un sorvegliante, ma è rigido e laido come nessuna figura dev'essere in pittura. E quella vacca che è distesa tra Mercurio e lui, è una semplice vacca, nessun dolore, nessuna passione, nessuna disperazione, niente che indichi la metamorfosi. Quando si possiede del genio, è lì che lo si mostra. Mai un Antico ha preso il pennello senza essersi formato un'immagine singolare di questa vacca. Signor Amand, questo pezzo non è altro che una vecchia crosta che si è annerita nella bottega di un rigattiere. Che vi faccia ritorno*⁸⁰.

Impietoso e ironico è anche il giudizio sul *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* (167): il cuore di Diderot è addirittura spezzato e ripensare al quadro gli provoca dolore. Del resto, anche la *Resurrezione di Gesù Cristo* (127) di Briard aveva una serie di problemi di disegno, dato che ogni figura mostrava un aspetto corrispondente a qualche altro personaggio, rendendo così incongruo l'insieme:

*In che modo è fatto! Misericordia! Questo Cristo è così magro, così gracile, che farebbe dubitare della Resurrezione, se vi si credesse, e credere nella palingenesi, se se ne dubitasse. E quel soldato alto, posto sul davanti, che si solleva sulla punta di un piede, che tiene il ritmo con l'altra gamba, che spiega le due braccia, è il ballerino Dupré che fa la gargouillade. Questi altri personaggi, a destra e a sinistra della tomba, assomigliano molto a quei furfanti che vanno a prendersi gioco degli indemoniati al Santo Sudario di Besançon. Gli altri dormono; lasciamo dormire loro e anche il pittore*⁸¹.

I soggetti religiosi necessitano «della 'grandeur', di profondità, d'intensità, di raccoglimento e perfino di terrore»⁸², perché la religione «per l'uomo dei lumi è passione spinta al fanatismo, estasi e melodrammaticità»⁸³ e sono questo *pathos*, questa potenza, che l'opera deve riuscire a trasmettere, non la grazia misurata di una piroetta o di un passo di danza. Per questa ragione, se Briard ha

⁷⁴ Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 257.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Langbour, *Le paradoxe du critique d'art*, cit., p. 116.

⁷⁷ D. Diderot, *Saggi sulla pittura*, in Id., *I Salons con i Saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi*, cit., p. 1491.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 1492.

⁷⁹ «Un pittore che non sia fisionomista è un pittore modesto», *ivi*, p. 1625.

⁸⁰ *Ivi*, p. 441.

⁸¹ *Ivi*, p. 391.

⁸² Mazzocut-Mis, *Variazioni del brutto: dal patetico all'orrore*, cit., p. 24.

⁸³ *Ibidem*.

dipinto *Una Sacra Famiglia* (129) abbastanza buona, d'altra parte di fronte al suo *Samaritano* (128) Diderot chiude la descrizione con un climax efficacemente sarcastico: «Signor Briard, non fate più samaritani, non fate niente; fate delle scarpe»⁸⁴. Meglio rendersi utili producendo calzature, che sprecare le proprie forze dipingendo brutti quadri. L'aspirazione del filosofo e del critico però tocca il suo culmine di fronte all'*Indovino del villaggio* (131) che, dopo la descrizione, viene commentato così:

Si narra che un pittore sempliciotto che aveva dipinto nel suo quadro un uccello e che voleva che questo uccello fosse un gallo, vi scrisse sotto: È un gallo. Senza pretendere una maggiore astuzia, il Signor Briard avrebbe fatto molto bene a scrivere sotto ai personaggi del suo quadro: Questo è un indovino, quella è una ragazza che lo ha appena consultato, quell'altra donna è sua madre, ed ecco l'innamorato della figlia. Anche se si fosse cento volte più stregone del suo indovino, come si potrebbe intuire che colui che ride è d'accordo con l'indovino? Dunque bisogna anche scrivere: Questo giovane birbone e quel vecchio briccone se la intendono. Bisogna essere chiari, non importa con che mezzo»⁸⁵.

Se figura e disegno sono elementi fondamentali, l'equilibrio complessivo del quadro si regge sulla composizione, perché ciascuno di noi dispone «soltanto di un certo grado di perspicacia»⁸⁶ e di un'attenzione limitata. Diderot nei *Saggi sulla pittura* indugia a lungo sulle masse, le energie, le moltitudini, insomma su tutti gli elementi che concorrono a rendere efficace un dipinto, ma poiché l'essenziale, a suo stesso dire, sta nel fatto che l'opera dev'essere «comprensibile da uomini dotati semplicemente di buon senso»⁸⁷ gli elementi fondamentali sono quelli condensati nel quinto paragrafo:

Se la scena è unitaria, chiara, semplice, ben connessa, con una sola occhiata ne afferrerò l'insieme; ma ciò non basta. Occorre anche che sia varia; e lo sarà, se l'artista è uno scrupoloso osservatore della natura»⁸⁸.

Il pittore, per Diderot come per Lessing⁸⁹, deve riuscire a cogliere l'istante fecondo e a condensare nell'unità

⁸⁴ Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 391.

⁸⁵ Ivi, p. 395.

⁸⁶ Diderot, *Saggi sulla pittura*, cit., p. 1545.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Ivi, p. 1545.

⁸⁹ «Se l'artista non può cogliere mai più di un unico momento della natura sempre mutevole, e in modo particolare il pittore non può cogliere questo unico momento solo da un unico punto di vista, e se d'altra parte le loro opere sono fatte non solo per essere guardate, ma anche osservate, a lungo e ripetutamente osservate, è certo allora che quell'unico momento e unico punto di vista di questo singolo momento non potrà mai essere scelto in modo abbastanza fecondo. Ma è fecondo soltanto ciò che lascia libero gioco all'immaginazione», G.E. Lessing,

del tutto una totalità significante⁹⁰. Per esempio se si rappresenta il *Battesimo di Gesù*, il momento di gloria in cui «il Padre Eterno sta per riconoscere e designare suo figlio, dichiararsi padre al cospetto del mondo»⁹¹, questa scena richiederebbe la presenza di una folla che assiste e di una luce che cade dal cielo per attirare verso l'alto lo sguardo dello spettatore (nonché vari altri elementi dettagliatamente descritti e giustificati da Diderot). Allora, di fronte a Brenet – *Il Battesimo di Gesù Cristo* (132) – che decide di collocare dietro a Cristo degli angeli, Diderot approva il fatto che questi fungano da spettatori della scena, concorda anche sul fatto che se ne possano raggruppare alcuni sulle nubi:

ma averli fatti scendere a terra, averli collocati sulle sponde del fiume, averli messi in azione, non appartiene al senso comune. Tra il Cristo e il san Giovanni, uno di questi angeli tiene il drappo del Cristo distaccato dalle sue spalle per paura che questo si bagni con acqua sacramentale; si è mai escogitato niente di più povero, di più misero? Quando un artista non ha nulla nella testa, si riposi. Ma se non ha mai niente nella testa, si riposerà a lungo. È vero. Sono sicuro che il Signor Brenet, dopo aver inventato questa gentilezza, questo angelo servizievole a cui non piacciono gli indumenti bagnati, si sarà fregato le mani dalla soddisfazione, se ne sarà rallegrato, e che cadrebbe dalle nuvole se sapesse ciò che ne penso. È come per i motti di spirito: chi li pronuncia è sconcertato quando non si ride»⁹².

Qui all'ironia della descrizione si unisce quella che serve da termine di paragone per chi non è in grado di comprendere la natura delle passioni umane, non riuscendo a capire, evidentemente, quale tipo di reazione provocano alcuni elementi del dipinto sullo spettatore.

Comporre una bella scena è un compito arduo, tanto che anche artisti notevoli e apprezzati da Diderot incorrono, di tanto in tanto, in disposizioni incoerenti; è il caso, per esempio, del *Modo di viaggiare in inverno* (149) di Le Prince, un'opera da cui «s'impara solo il modo in cui in Russia sono costruite le carrozze»⁹³. Se «solo l'arte può permettere la percezione dell'atto naturante nel suo concreto processo di determinazione»⁹⁴, allora un paesaggio mal riuscito rompe quell'«unità relazionale in cui l'uomo può attingere alla natura»⁹⁵ e del quadro resta solo un elemento (le carrozze) il cui interesse è secondario, una curiosità senza rilievo.

Laoconte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia, trad. it. di T. Zemella, Rizzoli, Milano 1994, pp. 59-60.

⁹⁰ Su questo cfr. Mazzocut-Mis, *Variazioni del brutto: dal patetico all'orrore*, cit., p. 26.

⁹¹ Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 395.

⁹² Ivi, p. 397.

⁹³ Ivi, p. 419.

⁹⁴ R. Messori, *La descrizione animata. Arte, poetica e materialismo sensibile in Diderot*, ETS, Pisa 2017, p. 10.

⁹⁵ Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 17.

Anche il defunto Carle Vanloo, in uno dei suoi ultimi quadri, il primo che viene commentato nel *Salon 1765*, intitolato *Augusto fa chiudere le porte del tempio di Giano* (rappresentazione del momento in cui si annuncia la pace dell'Impero romano) non ha sbagliato solo il tono generale del dipinto, dove «tutto è freddo, insipido; tutto è di un silenzio cupo, da morire di tristezza: è una sepoltura di vestale»⁹⁶, ma questo errore dipende da un altro a monte. Manca infatti l'idea, la composizione è sconnessa, incoerente e così Diderot si chiede: «Che significato ha il tutto? Dov'è l'interesse?»⁹⁷. Stavolta però l'ironia, che rimarca questo clamoroso fallimento, serve anche a salvare l'unico dettaglio ben riuscito: il sacerdote intento a chiudere le porte e i suoi vicini, belli, dipinti con tanto gusto che:

*se in assenza dell'artista il fuoco fosse stato appiccato a questa composizione e avesse risparmiato solo il gruppo dei sacerdoti e qualche testa sparsa qua e là, alla vista di quei preziosi resti tutti avremmo esclamato: Che peccato!*⁹⁸

La composizione sbagliata rovina il quadro, cosa che un grande paesaggista come Louthembourg, benché quell'anno ancora ai suoi esordi, avrebbe dovuto sapere bene. Nel *Padiglione di caccia del Principe di Condé nella zona della foresta di Chantilly chiamata il Padiglione della Tavola* (134) il pittore compie un clamoroso errore di composizione, forse perché l'opera era stata eseguita su commissione, il soggetto stabilito, il sito anche, ostacolando in tal modo l'ispirazione del pittore⁹⁹. Così, questo giovane che intinge il pennello «nella luce, nelle acque, nelle nuvole», capace di dipingere gli animali con verità e bellissimi paesaggi, futuro rivale di Berghem o Vernet, ha costruito un dipinto simmetrico. Si tratta di un errore esiziale, perché la simmetria è adatta unicamente all'architettura e, per spiegare a che punto il quadro dovrebbe essere riorganizzato, Diderot suggerisce un mezzo drastico: «Prendete le forbici e dividete lungo la linea verticale la composizione in due brandelli; e avrete due mezzi quadri ricalcati l'uno sull'altro»¹⁰⁰.

Talvolta il dipinto non è solo mal riuscito, ma addirittura spregevole e Diderot lo scrive esplicitamente, come nel caso dell'*Educazione dei ricchi* (17) di Hallé, eseguito in modo tanto sciatto da meritare il profondo sarcasmo del filosofo, consapevole delle capacità tutt'altro che scarse dell'artista:

*Nascondetemi tutto ciò, signor Hallé. Si direbbe che abbiate imbrattato questa tela con una tazza di gelato ai pistacchi. Se il caso avesse prodotto questa composizione sulla superficie delle acque torbide di un marmorizzatore ne sarei sorpreso, ma il motivo sarebbe rappresentato dal caso*¹⁰¹.

Quando il quadro è completamente da rifare, l'idea va ribaltata o abbandonata, un moto umoristico è l'ultima risorsa del commentatore. Dei *Due ritratti* (104) di Roland, Diderot scrive:

*Li ho visti. Signor Roland, prestate orecchio ai vostri due ritratti, e malgrado il loro aspetto debole e spento, li sentirete dirvi con voce chiara e forte: Ritorna alle cose inanimate... Sono buoni consigli. Parlano come se fossero vivi*¹⁰².

Talvolta è meglio dedicarsi al genere per cui si ha talento, talaltra il consiglio è più radicale:

*È un piacere vedere come il Signor Boizot ha pedestremente parodiato in pittura il poeta più elegante e più delicato della Grecia! Non ho il coraggio di descriverlo. Leggete Anacreonte e, se possedete il suo busto, bruciate al suo cospetto il quadro di Boizot e che gli sia proibito di avere accesso a un autore incantevole che gli ispira lavori così cupi*¹⁰³.

Infine, quando anche la distruzione sembra troppo impegnativa e il critico d'arte non trova le parole adatte, non resta che togliere il dipinto dalla vista: «è smorto; sembra opaco; è cupo. Così è l'uomo, girate la tela»¹⁰⁴. Questo è il commento riservato al *Ritratto del Signor Watelet* (ricevitore generale delle finanze) che pure era stato eseguito da uno dei suoi pittori più amati: Greuze.

Con questa disamina, incentrata sull'ironia diderottiana, si corre il rischio di ritrarre un critico intransigente, persino crudele, ma l'energia e la nettezza con cui traccia i suoi elogi sono intense ed egli è disposto a rendere onore al merito, lodare le opere più belle con la migliore eloquenza. Per esempio scrive di Lagrenée che «vi sono certi suoi quadri in cui l'occhio più severo non trova da rimproverare il minimo difetto»¹⁰⁵ e quando parla della *Pastorale russa* (144) di Le Prince, pittore che non aveva esitato a dileggiare, come si è visto, si lascia trasportare dall'emozione che il quadro suscita:

c'è una oscurità, una quiete, una pace, un silenzio, un'innocenza, che m'incantano. Sembra che qui il pittore sia

⁹⁶ Ivi, p. 211.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Cfr. ivi, p. 401.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, p. 255.

¹⁰² Ivi, p. 401.

¹⁰³ Ivi, p. 317, Diderot si riferisce al quadro intitolato: *Marte e l'Amore discutono sul potere delle loro armi* (165) soggetto tratto da Anacreonte.

¹⁰⁴ Ivi, p. 377.

¹⁰⁵ Ivi, p. 259.

*stato favorito dalla propria debolezza. Il soggetto semplice richiedeva un tocco leggero e dolce: c'è. [...] Questa composizione va dritta all'anima*¹⁰⁶.

Come spesso accade quando un dipinto piace a Diderot, egli immagina di trovarsi all'interno della scena rappresentata, che diventa vissuta; il filosofo è lì, in Russia accanto al vecchio seduto sotto un albero e alla ragazza, ad ascoltare il pastore che suona il flauto e poi il vecchio, quando «rimetterà le dita sulla sua *balalaïca*». Per sua stessa ammissione il dipinto non è privo di difetti, ma un'opera «da cui l'anima riceve una sensazione deliziosa, non è mai un brutto quadro»¹⁰⁷. La ragione, esplicitata poco dopo, è che «la pittura è l'arte di giungere all'anima attraverso gli occhi. Se l'effetto si ferma agli occhi, il pittore ha fatto solo la minima parte del cammino»¹⁰⁸ e *Le Prince* è riuscito in questo arduo compito.

ALTRE IMPERFEZIONI: L'IRONIA INVOLONTARIA, COMPASSIONEVOLE, ANIMALE

Possiamo infine considerare anche un'ironia crudele e quasi involontaria che deriva dall'organizzazione stessa dell'esposizione: a differenza delle mostre contemporanee, i dipinti esposti al Louvre erano accostati gli uni agli altri molto vicini, tappezzando letteralmente le pareti della sala. Così succede che «Demachy, visto da solo, può ottenere un segno di approvazione; piazzato davanti a Servandoni, ci si sputa sopra»¹⁰⁹. Se qui Diderot constata il problema, di fronte al *Battesimo di Gesù Cristo* di Brenet ironizza:

*Ci sono due Battesimi di Gesù Cristo da parte di san Giovanni, uno di Brenet e l'altro di Lépicier. Sono stati collocati in pendant. Sono separati solo dall'Ettore di Challe, e immaginate quanto sono brutti, giacché l'Ettore di Challe non ha potuto renderli mediocri*¹¹⁰.

Al contrario, talvolta il confronto risulta positivo per lo stesso artista, come nel caso del *Ritratto del Signor Wille, incisore* di Greuze, a proposito del quale scrive galvanizzato Diderot:

Mi piacerebbe vedere questo ritratto accanto a un Rubens, a un Rembrandt o a un Van Dick; mi piacerebbe sentire che cosa avrebbe da perdere o da guadagnare il nostro pit-

*tore. Quando si è visto questo ritratto di Willie, si voltano le spalle ai ritratti degli altri e anche a quelli di Greuze*¹¹¹.

Ricollocare il quadro, per valorizzarlo nell'accostamento, e poi sostenere che il ritratto è tanto bello da «voltare le spalle» agli altri, significa sul piano fisico spostare lo sguardo, ma anche riposizionare la propria intera persona. Per tradurre l'emozione, l'ammirazione, il piacere, il filosofo cerca di mostrare a chi legge la reazione corporea, il movimento che essa provoca. È un materialista Diderot, e il corpo dello spettatore o della spettatrice è completamente coinvolto nell'impressione estetica. Provocare il riso, o almeno il sorriso, l'arcuarsi delle labbra suscitato dalla lettura, ha la stessa funzione, sebbene spesso in chiave critica.

Talvolta però una lieve punta di ironia diventa indulgenza, si sorride, ma poi si è quasi mossi a compassione per il povero Parrocel, autore di due opere intitolate (108) *Cefalo si riconcilia con Procri; lei gli dona un dardo e un cane* e (109) *Procri, per l'errore di Cefalo, è uccisa dallo stesso dardo ch'ella gli aveva donato*:

*Avete visto talvolta, in qualche locanda, delle copie dei grandi maestri? Ebbene, questa lo è, ma mantenete il segreto. È un padre di famiglia che non possiede altro che la sua tavolozza per dar da vivere a una moglie e a cinque o sei figli. Mentre guardavo questo Cefalo che uccide Procri nel mezzo del Salon, gli dicevo: Fai peggio di quanto tu non creda... Parrocel è mio vicino di casa; è un buonuomo che, a quanto si dice, ha anche un certo gusto per la decorazione. Mi vede, mi si avvicina: Ecco i miei quadri; ebbene, che ne pensate? mi dice. – Mi piace la vostra Procri, ha due belle e grosse poppe. – Eh sì, è seducente, è seducente... – Cavatevela meglio, se potete*¹¹².

Per lo scultore Simon Challe, invece, non ci può essere benevolenza, le sue opere sono troppo mal fatte: «Costui è appena morto; Dio sia lodato! Questo consola un poco per la perdita di Bouchardon»¹¹³.

Talvolta capita che, come enunciato nella lettera di apertura, il giudizio di Diderot converga con quello degli artisti che frequentano il Salon, aggiungendo un ulteriore sguardo sull'opera. Il giudizio altrui si somma alla complessità degli sguardi logicamente articolati dai tre assi ermeneutici – visione, comprensione e riflessione – che secondo Paolo Quintili costituiscono una «*democrazia di sguardo e di giudizio*»¹¹⁴, già molteplice a monte del processo e che in tal modo si fa plurale anche a valle. Un esempio è il giudizio sulla statua di Sant'Agostino

¹⁰⁶ Ivi, p. 415.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Ivi, p. 337.

¹¹⁰ Ivi, p. 395.

¹¹¹ Ivi, p. 379.

¹¹² Ivi, pp. 363-365.

¹¹³ Ivi, p. 499.

¹¹⁴ Quintili, *La pensée critique de Diderot*, cit., p. 419.

realizzata da D'Huez, talmente brutta che non resta che sorprendere chi legge attraverso una descrizione spaesante: «Ho udito un artista che diceva, passando davanti al Sant'Agostino di d'Huez: Mio Dio, come sono stupidi i nostri scultori! Questa esclamazione indiscreta mi colpì, mi fermai, guardai e, al posto di un santo, vidi l'orrenda testa di una scimmia cappuccina costretta in una casula vescovile»¹¹⁵. La statua grottesca di Sant'Agostino ci permette di mostrare come ciò che suscita il riso in un'opera d'arte, secondo Diderot, trae spesso origine dalla vicinanza e dall'opposizione delle qualità. La lunga critica all'opera troppo simmetrica di Louthembourg già considerata in precedenza, si chiude proprio con delle riflessioni che ci permettono di giungere alla conclusione.

Il ridicolo sorge spesso dalla vicinanza e dall'opposizione delle qualità. Una bestia dall'espressione grave fa ridere, perché è una bestia e perché ostenta un atteggiamento dignitoso. L'asino e il gufo sono ridicoli perché sono stupidi e perché sembrano meditare. Volete che la scimmia, che si dimena in cento modi diversi, da comica che è diventi ridicola? Mettetele un cappello; la volete più ridicola? Mettete sotto il cappello una lunga parrucca da consigliere. Ecco perché il presidente de Brosses, che io rispetto in abiti ordinari, mi fa morir dal ridere in abiti da palazzo. E quel suo modo di guardare, senza che gli angoli della bocca si alzino, una piccola testa gaia, ironica e satiresca, persa nell'immensità di una foresta di capelli che l'offusca; e questa foresta, che scende a destra e a sinistra, che va a impossessarsi di quanto rimane della piccola figura? Ma torniamo a Louthembourg»¹¹⁶.

Gli animali possono essere ridicoli se, in contrapposizione alla loro natura, vengono abbigliati come degli umani; anche quando assumono un'espressione pensosa suscitano il riso, perché mostrano un'aria di serietà raziocinante che non hanno. Sebbene Diderot non consideri l'essere umano come gerarchicamente sovraordinato all'animale, la ragione resta una sua prerogativa. Soprattutto però sono gli esseri umani a rendersi ridicoli. Non è il politico, il filosofo, l'erudito linguista Charles de Brosses a essere ridicolo, è la tenuta «da palazzo», gli abiti tipici dell'aristocrazia, ma soprattutto la parrucca, che rende comica la figura dell'uomo - trova spazio qui la ben nota avversione alle parrucche da parte di Diderot.

CONCLUSIONE

In un passaggio abbastanza celebre della *Lettera a Grimm* che apre il *Salon 1765*, Diderot scriveva:

¹¹⁵ Diderot, *Salon 1765*, cit., p. 379.

¹¹⁶ Ivi, p. 405.

Ho aperto il mio animo agli effetti, e me ne sono lasciato penetrare. Ho raccolto la sentenza del vecchio e il pensiero del ragazzo, il giudizio del letterato, la parola dell'uomo di mondo e i discorsi del popolo; e se mi capita di offendere l'artista è spesso con l'arma che egli stesso ha affinato»¹¹⁷.

Il filosofo non manca di ricordare che Chardin aveva invitato a criticare con indulgenza i quadri, perché il più brutto di quelli esposti era comunque di un livello più alto rispetto alle produzioni di molti altri artisti non ammessi al Salon¹¹⁸. Abbiamo visto che Diderot valorizza un dipinto e, anzi lo apprezza, anche quando egli stesso ne rileva delle imperfezioni, ma, poiché il gusto «è sordo alla preghiera», di fronte alla seconda e alla terza *Pastorale* di Boucher (10 e 11) non riesce a trattenersi:

Non vi dico nulla del colore né dei caratteri né di altri dettagli, è come sopra. Amico mio, proprio non ci sono guardie in questa Accademia? Non sarebbe permesso, in mancanza di un commissario ai quadri che impedisse a questo di entrare, di spingerlo a calci lungo il Salon, sulla scalinata, nel cortile, fino a quando il pastore, la pastorella, l'ovile, l'asino, gli uccelli, la gabbia, gli alberi, il fanciullo, l'intera pastorale fosse sulla strada? No, ahimè! Deve restare al suo posto; ma il buon gusto indignato compie lo stesso la brutale, ma giusta esecuzione»¹¹⁹.

L'ironia supplisce a un gesto spietato, opera uno spostamento simbolico della violenza della reazione che il brutto, il delirio di insensatezza delle pastorali di Boucher offre allo spettatore:

E credete, amico mio, che il mio gusto brutale sarà più indulgente per questo? Niente affatto. Lo sento gridare dentro di me: Fuori dal Salon, fuori dal Salon. Ho un bel ripetergli la lezione di Chardin: Dolcezza, dolcezza..., esso s'indispettisce e non fa che gridare più forte: Fuori dal Salon»¹²⁰.

La spietatezza del giudizio diderotiano era annunciata: tutto è sottomesso alla legge della critica¹²¹ e, subito dopo aver invocato la cacciata dei quadri bucolici di Boucher, di fronte ad altre quattro pastorali dello stesso artista, il filosofo scrive: «Io sono giusto, sono buono e non chiedo di meglio che encomiare. Questi quattro pezzi formano un piccolo incantevole poema. Scrivete che il pittore ebbe una volta nella vita un momento di ragione»¹²².

¹¹⁷ Ivi, p. 202.

¹¹⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹¹⁹ Ivi, p. 241.

¹²⁰ Ivi, p. 241.

¹²¹ Cfr. *ivi*, p. 205.

¹²² Ivi, p. 243.

La critica è uno sforzo di oggettività, benché inscindibilmente legata all'emozione dell'osservatore, si fonda su un'attenta valutazione e sullo studio, ma in essa risiede anche un intento migliorativo, quasi pedagogico, verso gli artisti. Questo è dimostrato dai *Saggi sulla pittura*, e confermato dal commento alla statua che rappresenta *l'Amicizia* (198), eseguita dall'amico Falconet: le gambe della fanciulla risultano pesanti, poiché lo scultore è stato costretto ad accorciarle, avendo allungato un po' troppo il busto; inoltre, la splendida acconciatura dei capelli, è lontana dalla mitologia antica che si vorrebbe richiamare, insomma dice Diderot:

*Ho appena giudicato Falconet con la massima severità, secondo il siclo del santuario. Ora aggiungerò che, anche con i difetti del più scarso dei suoi pezzi, non c'è un solo artista all'Accademia che non si vanterebbe di averlo fatto*¹²³.

Tenendo a mente che alla dimensione costruttiva va affiancato il gusto per la teatralità e la conversazione del Diderot *salonnier*, e che il suo umorismo spumeggiante costituisce uno dei piaceri del testo, possiamo concludere ironicamente sottolineando ancora l'importanza della critica per il progresso dell'arte, che contribuisce a creare il gusto di una nazione e, con il gusto, anche i costumi, la morale. Tale miglioramento si rivela cruciale anche per gli stessi artisti, perché la sua riuscita non è solo questione di gloria, ma ne va della vita stessa dell'artista, come di evince dall'elogio funebre di Carle Vanloo:

*Morì il 15 luglio 1765 per un colpo apoplettico, a quanto si dice, e sono d'accordo, a condizione che si convenga con me che le Grazie imbronciate da lui esposte al Salon precedente [1763] hanno accelerato la sua fine. Se avesse evitato le prime, le ultime che ha dipinto gli avrebbero mancato il colpo*¹²⁴.

¹²³ Ivi, p. 495.

¹²⁴ Ivi, p. 233.