

Maddalena Mazzocut-Mis

L'importanza di sbagliare. L'educazione all'errore in Denis Diderot

Abstract

Art, evading the principle of utility, opens up to error. A profitable mistake if it is not stubborn. The artist cautiously accesses the logic of the production of nature which is characterized by continuous mutability. Therefore, "the history of man's errors does him as much honour as the history of his discoveries" (Diderot). Recalling the thought of Jean-Baptiste Du Bos, who debates the importance of mistakes that painters and poets can make against their own rules, the essay investigates Denis Diderot's thought, outlining a difference between amateur and connaisseur. If the connaisseur can make a mistake, the amateur, vulnerable and fascinated, just needs to have an active and curious attention that will allow him/her to be absorbed in the work of art.

Keywords

Mistake, Taste, Ugliness

Received: 25/9/2020

Approved: 19/2/2021

Editing by: Elettra Villani

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

Se per una specie di giustizia l'utilità non fosse la misura comune della nostra stima e dei nostri elogi, la storia degli errori dell'uomo gli farebbe forse altrettanto onore quanto quella delle sue scoperte.

(Diderot 1773-5: 737)

1. *Le differenze impercettibili*

Il Settecento è il secolo dei Lumi, ma anche dell'oscuro. Se è il secolo della ragione è anche quello che la mette in crisi, introducendo dubbi sulla sua onnipotenza, stimolando la caccia alle 'pseudo conoscenze' e al 'pregiudizio', quale risvolto negativo della sua non corretta attività. Si assiste a una riconsiderazione dell'istinto, non come ciò che si oppone alla ragione, ma come elemento che la natura concede all'uomo per indirizzarlo nelle sue scelte, anche estetiche. Porre la sensibilità e il sentimento a fondamento del piacere non è un modo per negare la ragione. Le passioni non hanno nulla che sfugga al controllo di una ragione che sa sempre contestualizzare, valutare, soppesare e correggere.

Aristo, voi non avete a che fare solamente con persone che non sanno nulla, ma con persone che non vogliono saper nulla. Si può disilludere colui il cui errore è involontario, ma da che parte attaccare chi si mette in guardia contro il buonsenso? Non aspettatevi, dunque, che la vostra opera serva molto agli altri: ma preoccupatevi che non nuoccia molto a voi. (Diderot 1747: 77)

L'errore nuoce nel momento in cui è pervicace. Il filosofo, come l'artista, deve procedere lentamente, nella consapevolezza che il mondo è pieno di insidie e tranelli. L'incertezza è faticosa ma salutare. Per questo si deve avvicinare alla natura con la stessa attitudine dello scettico, sottoponendo al dubbio ogni ragionamento. Il filosofo si muove nell'oscurità di cui deve saper cogliere le infinite sfumature. Nessuna forma di dogmatismo è ammessa e la fretta degli animi impetuosi che si rifiutano di avanzare lentamente, a tentoni, va stigmatizzata. Galleggiare nell'incertezza, sfiorare consapevolmente l'errore è salutare per l'avanzamento della conoscenza.

Si dice, *non succede niente di nuovo sotto il cielo*; e questo è vero per colui che si attiene alle apparenze grossolane. Ma che cos'è questa sentenza per il filosofo la cui occupazione giornaliera è di scorgere le differenze più impercettibili? Che cosa deve pensare chi assicura che sotto ogni albero non ci saranno foglie *sensibilmente* dello stesso verde? (Diderot 1753-4: 461)

Compito di chi guarda la Natura con gli occhi della ragione e della sensibilità è dedicarsi scrupolosamente alle sfumature, consapevole della possibilità di cadere in errore. Il filosofo prende le distanze dall'imposizione dell'apparenza e comincia a interrogarsi su di essa, ad alzarsi al di sopra di ciò che è visibile e a stabilire relazioni con ciò che vede e tra ciò che vede.

Nella diderotiana *Passeggiata dello scettico*, Cleobulo racconta di come gli uomini nascano sotto l'impero di un sovrano che l'opinione comune crede illuminato, saggio e benevolo. Il principe, le cui leggi sono estremamente contraddittorie, si è sottratto alla vista del popolo. Gli esseri umani sono tutti suoi soldati fin dalla nascita, obbligati ad assolvere a due compiti fondamentali: tenere pulita la loro divisa (abito immacolato cioè senza macchia, con evidente allusione all'anima) e mantenere sugli occhi una benda, più o meno spessa. La cecità prodotta dalla benda impedisce agli uomini di vedere la verità.

Meno si conosce, sostengono i Lumi, più ci si ostina a difendere ciò che si pensa di conoscere: è l'ignorante a non avere dubbi. Più l'uomo è illuminato, più è in grado di abbattere il pregiudizio e la credulità. Più è colto, di una cultura che si avvale anche dell'esperienza, più è in grado di comprendere gli stretti legami che lo relazionano agli altri individui, alle altre culture e società. Sull'ingenua fiducia dell'uomo si esercita un dominio che è del tutto arbitrario e abusivo: una prevaricazione che non merita alcuna forma di rispetto o riverenza.

Ne *La passeggiata dello scettico*, gli uomini bendati, che intravedono più o meno la realtà, non ne hanno mai una effettiva esperienza, non ne colgono le 'qualità', non percepiscono alcuna sfumatura. La mancanza di esperienza, la mancanza del confronto con la natura, cioè con un dato non già interpretato o caricato da sovrastrutture ma originario e veritiero, riporta all'impossibilità di individuare le menzogne di cui il nostro apprendimento è infarcito. Intravedere la luce è già un esercizio prezioso perché difficilmente si è in grado di sopportare la luce piena del giorno. Presentare e descrivere la verità, così come essa è, a un cieco che non vuole vedere, spiega Cleobulo, è come far passare un raggio di luce in un nido di gufi: ha come unico compito quello di ferire i loro occhi e di farli strillare. La verità è inaccettabile per chi non le si avvicina attraverso il chiaroscuro.

2. Un brutto funzionale

L'articolo *Laideur*, scritto da Denis Diderot per l'*Encyclopédie* (Diderot 1765: 176), è molto breve, con qualche affermazione lapidaria, ma di grande interesse.

La conoscenza della regola, nel campo morale, dei rapporti, nel mondo della natura, del modello, per l'arte, sono essenziali al giudizio. Ciò che è necessario in natura, al contrario, non è in sé né buono né cattivo, né bello né brutto. La bellezza o bruttezza di un blocco di marmo non può essere giudicata se si rimane ancorati alla sua necessità all'interno della concezione dell'universo. Un uomo brutto o meglio deforme – il brutto qui si confonde con l'imperfetto – sarà tale solo se comparato a un altro individuo che in modo più armonico risponde all'ordine della natura in generale; quello stesso uomo, se fosse l'unico essere vivente nell'universo, non potrebbe essere giudicato né bello né brutto, né perfetto né imperfetto (Sadrin 1991: 261-6). “La natura non fa nulla di scorretto. Ogni forma, bella o brutta, ha la sua ragione d'essere, e in tutto ciò che esiste non c'è nulla che non sia come dev'essere” (Diderot 2004: 39)¹.

Nella *Promenade Vernet*² all'interno del *Salon 1767*, viene immaginata una macchina che, operando attraverso le leggi di composizione di un pittore come Raffaello, compone i modelli di piante, animali, insomma di ogni elemento della natura, dando origine all'universo. Tale macchina meravigliosa, tuttavia, non farebbe altro che riprodurre il mondo, quello stesso mondo che incanta tanto il pittore quanto il filosofo della natura; un mondo di cui conosciamo, però, solo la porzione che noi stessi abitiamo e che troviamo alternativamente bella o brutta a seconda del modo in cui coesistiamo con essa, se gradevolmente o con pena. “Un abitante di Saturno, trasportato sulla terra, sentirebbe lacerare i suoi polmoni e morirebbe maledicendo la natura. Un abitante della terra, trasportato su Saturno, si sentirebbe oppresso, soffocato e morirebbe maledicendo la natura...” (Diderot 1767: 180). Il principio del bello e del bene e il loro contrario il brutto e il male non si trovano quindi nell'ordine

¹ Gli *Essais*, scritti nel 1766 per la *Correspondance littéraire* di Grimm, collocati tra i *Salons* del 1765 e del 1767, sono un riferimento importante per comprendere la critica d'arte diderotiana.

² La *Promenade Vernet* è una passeggiata immaginaria suddivisa per tappe, in cui ciascun sito corrisponde a un quadro di Vernet. Diderot introduce, nel fluire della narrazione, riflessioni filosofiche di varia natura: sulla pittura, sul bello, sul concetto di creazione, sul ruolo del caso, sulla natura, sulla morale, ecc.

della natura, nella quale anche l'anomalia o la mostruosità si giustificano. La natura crea individui capaci di esistere conformemente alle sue leggi che l'uomo, anche in quanto artista, ha il dovere di comprendere e seguire da vicino.

Il pericolo del relativismo incombe. Eppure, se lo stesso marmo – che nel contesto della natura sappiamo giudicare solo in base al principio di una funzionalità che si evince dall'ordine delle leggi di natura – è stato già modellato dall'idea dell'artista, se in esso si scorge un significato espressivo, potremmo dire una 'volontà espressiva', allora acquisisce anche un principio discriminante e può essere giudicato bello o brutto indipendentemente dalla sua utilità; un principio discriminante che corrisponde a quella forma, a quel modello al quale l'artista si ispira e che vorrebbe raggiungere. Ciò che è bello nell'arte, quindi, può risultare perfino brutto in natura; può tradire il criterio d'utilità o quello di necessità vitale. "Perché, mi dicono, una vecchia quercia rugosa, contorta, sfrondata e che farei tagliare se fosse davanti alla mia porta, è esattamente ciò che il pittore pianterebbe, se dovesse dipingere la mia catapecchia?" (Diderot 1751: 345)

3. *L'errore può essere proficuo*

L'arte, eludendo il principio di utilità, si apre all'errore. Un errore proficuo se non ostinato. Ecco dunque il senso dell'epigrafe. L'artista non cataloga, ma accede con prudenza alla logica della produzione della natura che è connotata dalla continua mutevolezza. Così facendo entra in sintonia con una produttività che assomiglia a quella del genio. Perciò la storia degli errori dell'uomo gli fa altrettanto onore quanto la storia delle sue scoperte.

L'errore è proficuo – perfino la natura produce 'mostri' – e lo è a maggior ragione nell'arte, dove il principio dell'utilità non ha senso d'esistere. Lo sottolineava Jean-Baptiste Du Bos quando, nelle *Riflessioni critiche*, ricordava come il potere dell'illusione fosse fonte di godimento. L'illusione è di per sé menzogna ed errore se comparata con la realtà. Eppure è anche un farmaco insostituibile: "per essere felici bisogna essere predisposti all'illusione e questa affermazione non ha bisogno di essere provata" (Mme du Châtelet 1961: 14). L'illusione è un antidoto che corregge le cose sgradevoli per rendercele accettabili, accomodandole in funzione della nostra natura. Interessante notare che Mme Émilie du

Châtelet³, autrice di queste affermazioni, non lega l'illusione esclusivamente al dominio della finzione artistica. La bugia così come i vantaggi dell'immaginazione sono utili marchingegni che la natura ci ha messo a disposizione e di cui bisogna fare uso.

Allora gli errori di cui, per gli autori del Settecento – da Du Bos a Voltaire –, sono pregne le grandi tragedie degli antichi, se non nuocciono definitivamente alla verosimiglianza sono perfino prolifici.

Curioso notare, per inciso, come Aristotele, additato quale massimo esponente del partito della verosimiglianza a partire dalla sua *Poetica*, non riconosca gli evidenti errori che *l'Edipo re* di Sofocle palesa. Se ne rende conto Voltaire, che nel suo stesso *Œdipe*⁴, opera giovanile, ne constata la presenza (Voltaire 1877b: 35-42). Si tratta di un errore del 'soggetto', che si riverbera inevitabilmente anche nella riscrittura volteriana. Ecco allora che Voltaire è costretto a scusarsi. "In linea di massima il dramma dovrebbe terminare al primo atto. Non è normale che Edipo non sappia come il suo predecessore sia morto. Sofocle non si è affatto preoccupato di correggere questo errore" (Voltaire 1877b: 35).

La 'scusa' che Voltaire mette in gioco nella sua riscrittura, cioè quella di un Œdipe che non interroga l'amata Jocaste per non cagionarle turbamento, è molto debole. Il problema sembra irrisolvibile a tal punto che l'unico rimedio parrebbe risiedere nella resa della materia drammaturgica e non nella sua congruità. Con un soggetto tanto particolare e strano è meglio essere "interessante piuttosto che esatto: poiché lo spettatore perdona tutto tranne la mancanza di efficacia; e una volta commosso, raramente esamina se abbia ragione di esserlo" (Voltaire 1877b: 38). Non è tutto. Tra le più gravi incoerenze che Voltaire, forse in modo non troppo originale, riscontra nell'*Edipo re* è il fatto che l'eroe regni da così tanto tempo senza sapere non solo come il suo predecessore sia morto, ma se il fatto sia successo in campagna o in città. Egli non si preoccupa di dare ragione della sua ignoranza, elemento di per sé assurdo quanto l'ignoranza stessa. "È un errore del soggetto, si dice,

³ Mme Émilie du Châtelet (Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil) scrive il suo *Discours sur le bonheur* nel 1747 (viene pubblicato postumo nel 1779). Il circolo culturale a Cirey (nel castello di Cirey-sur-Blise, di proprietà del marchese Florent Calude du Châtelet, marito di Gabrielle Émilie), alimentato e stimolato da Mme du Châtelet e dal suo grande amico Voltaire, vede tra i suoi ospiti tutti i maggiori intellettuali dell'epoca.

⁴ Voltaire inizia la composizione dell'*Œdipe* a diciotto anni, nel 1712, e l'opera verrà rappresentata alla Comédie Française solo nel 1718, quando l'autore ha ventiquattro anni (cfr. Mazzocut-Mis 2014: 113-48).

non dell'autore: come se non toccasse all'autore il dover correggere il suo soggetto, qualora fosse difettoso" (Voltaire 1877a: 20).

Anche per tale motivo, Voltaire riduce a quattro anni l'intervallo tra l'uccisione di Laïus e l'inizio dei fatti narrati. È sufficiente tale escamotage per giustificare l'ignoranza? Ovviamente no.

Ora, Voltaire, legittimando il suo operato, sembra riferirsi direttamente alla riflessione di Du Bos quando affermava che "un'opera che coinvolge molto deve essere tutto sommato eccellente. Per la stessa ragione l'opera che non coinvolge e che non avvince non vale nulla; se la critica non trova niente da ridire sull'osservanza delle regole, il motivo è che un'opera può essere brutta pur osservando le regole, così come un'opera, dove le regole non sono applicate correttamente, può essere eccellente" (Du Bos 1719: 295). L'errore, quando superato dal coinvolgimento che l'opera produce, non è più tale o per lo meno viene dimenticato o superato.

Non è un caso, quindi, che la riflessione più importante a proposito dell'errore nell'arte sia stata concepita proprio da Du Bos nel capitolo XXXII della prima parte delle *Riflessioni* che s'intitola: *Importanza degli errori che i pittori e i poeti possono fare contro le loro regole*. Nell'ambito dell'arte non esiste altro giudice competente che non sia il sentimento e la sua immediata spontaneità giudicativa. "Si usa forse la ragione per sapere se un sugo è buono o cattivo?" (Du Bos 1719: 295). Una delle ossessioni dell'estetica, non solo settecentesca, viene qui implicitamente richiamata. L'opera d'arte deve prima di tutto coinvolgere. L'opera può anche 'intrattenere' senza mentire a se stessa, senza perdere la propria autenticità e senza che il fruitore, anche quello di buon gusto, debba vergognarsi delle emozioni provate. L'opera dev'essere 'disinteressatamente' interessante. Il disinteresse coinvolge piuttosto le regole del gusto che non sono mai prescrittive, ma soggettive e universali. Non i canoni del buon comporre, ma un senso interno, un sesto senso, ci consente di sapere, assaporando immediatamente tutte le sfumature, se un cuoco o un artista ha operato secondo le regole della sua arte, benché a noi tali regole siano del tutto sconosciute.

Tracciando una differenza tra poesia e pittura, che sarà poi ripresa da Diderot e da Lessing tra gli altri, Du Bos sottolinea come "poiché le parti di un quadro sono sempre poste una vicino all'altra e ne vediamo l'*insieme* con un colpo d'occhio, i difetti presenti nella sua organizzazione nuocciono molto all'effetto di ciò che in esso è bello" (Du Bos 1719: 122-3). Insomma il colpo d'occhio svela rapidamente l'errore. "Non è la stessa cosa per un poema di una certa lunghezza" (Du Bos 1719: 123).

Dispiegandosi nel tempo, “i difetti presenti nell’organizzazione e distribuzione non appaiono evidenti come i difetti simili che si trovano in un quadro. Per notare gli errori relativi di un poema, occorre ricordarsi ciò che si è già visto o sentito e ritornare, per così dire, sui propri passi, per confrontare le parti che non sono in relazione e in proporzione” (Du Bos 1719: 123). Questo faticoso sforzo di memoria non viene quasi mai messo in atto, perché non si legge per esaminare, ma per assaporare, per il piacere di commuoversi. Un giudizio negativo da parte del pubblico viene elaborato solo quando gli errori “si riferiscono al sentimento e diminuiscono molto il piacere” (Du Bos 1719: 123).

D'altronde gli errori reali presenti in un quadro, come una figura troppo corta, un braccio mutilato o un personaggio che fa una smorfia invece dell'espressione naturale, si trovano sempre accanto a ciò che vi è di bello. Non vediamo il ben fatto separato dal difettoso in quello che il pittore ha fatto. Così il difettoso impedisce al ben fatto di fare su di noi tutta l'impressione che dovrebbe fare. Non è la stessa cosa per un poema; gli errori reali, come una scena che si allontana dalla verosimiglianza o sentimenti che non si addicono alla situazione in cui s'immagina un personaggio, ci fanno venire a noia solo la parte di un buon poema in cui essi si trovano. Essi gettano, su ciò che è bello, solo un'ombra assai leggera. (Du Bos 1719: 123)

4. *Arte e natura*

Nel *Trattato sul bello* del 1751, Diderot afferma che

il bello non è sempre l'opera di una causa intelligente: il movimento spesso determina, sia in un essere considerato isolatamente sia in vari esseri paragonati tra di loro, una prodigiosa moltitudine di rapporti sorprendenti. I gabinetti di storia naturale ne offrono un gran numero di esempi. I rapporti sono allora il risultato di combinazioni fortuite, almeno riguardo a noi. La natura imita, giocando, in cento occasioni, le produzioni dell'arte. (Diderot 1984: 92-3)

Ne *La Promenade du sceptique*, il giardino di Ceobulo, così naturalmente e casualmente bello, aiuta a descrivere questo concetto.

Ora, la cosiddetta perfezione della natura che solo la mano di Dio ha creato, almeno secondo le parole dell'abate della *Promenade Vernet*, non dev'essere eguagliata dal pittore, ma superata. Non nel senso di una troppo generica 'bella natura', ma nel senso che l'artista sa vedere nella natura ciò che gli occhi non addestrati – quelli del cieco che porta la benda della *Promenade du sceptique* o quelli dell'abate della *Promenade Vernet*

– non scorgono. La natura può solo ispirare, ma non va imitata. Nella natura non si legge nessuna consapevolezza, nessun progetto. “Vi è una legge di necessità che si realizza senza disegno, senza sforzo, senza intelligenza, senza progresso, senza resistenza in tutte le opere della Natura” (Diderot 1767: 179).

Allora, portare lo spettatore dentro il quadro, come Diderot fa nei *Salons*, è il gesto che interpreta in modo radicale l'intento diderotiano di fare dell'arte un'esperienza di intensificazione percettiva, insomma un modo per aprire gli occhi alle sfumature e ai rapporti. Vernet non è solo un grande paesaggista. Egli non descrive semplicemente la natura: i suoi quadri consentono al fruitore una passeggiata che ha un suo percorso e un suo scopo. Una costruzione di un intreccio, di una trama complessa tanto da diventare riflessione filosofica. Raccontare un quadro è farlo rivivere: è una narrazione per il quadro e nel quadro. Una narrazione pittorica che deve educare a vedere, a osservare la natura stessa e che non può avere mai fine.

Quando sbaglia il pittore? Quando l'errore è fatale? Non quando altera un poco la prospettiva, non quando dipinge un braccio un po' più grosso di un altro, ma quando interrompe la narrazione e quindi il flusso immaginativo. Più volte visitando i *Salons*, Diderot s'imbatte nell'errore fatale. Un quadro è come una messa in scena. Può esserci anche una buona idea drammaturgica, ma se il copione è scritto male e soprattutto mal recitato nulla può essere salvato. Manca la maestria del gesto del grande attore, il tono, il tocco. Allora la tecnica, che non è all'altezza del soggetto, evidenzia l'errore (Mazzocut-Mis 2018).

La voce *Art* dell'*Encyclopédie* (1751), scritta sempre da Diderot, è significativa anche nel contesto dei *Salons*: il concetto di oggetto artistico si definisce all'interno della disposizione tecnica e delle regole in base alle quali è eseguito. L'arte pittorica si specifica attraverso una pratica tecnica che diventa principio qualitativo. L'arte risulta essere ancora una possibilità fabbrile, sebbene al contempo si distingue dall'artigianato in riferimento alla categoria dell'espressione. Il bello sarà una qualità del movimento espressivo, mai separata dal concetto di genio quale possibilità di riconoscere e ordinare le proprietà qualitative degli oggetti. Possedere una tecnica significa avere la possibilità di raggiungere l'ideale. Allora le pagine dei *Salons* s'incontrano con il *Paradosso sull'attore* dove il valore della tecnica e dell'intelligenza vengono esaltati. Il vero attore non cercherà un compromesso tra se stesso, la propria sensibilità e il ruolo che deve interpretare. Non dovendo adattarsi al piccolo modello, che è in lui, saprà essere un perfetto e “stupefacente” imitatore “della sensibilità,

dell'avarizia, dell'ipocrisia, della doppiezza e di ogni altro tipo di carattere che non sia il suo, di qualunque altra passione che non possieda" (Diderot 2002: 77). Modello e tecnica, forma e gesto: non esiste automatismo tra passione ed espressione. Automatismo del tutto lontano da chi con sapienza cerca la forma compiuta, il "grande modello" che non è in lui, ma in una natura di cui sa scorgere con vivezza gli intimi rapporti, la carica vitale e metamorfica.

"Si dice frequentemente che l'opera è bella perché è viva anche quando rappresenta i giochi di forme inanimate oppure la livida inerzia di un cadavere. Ma è solo la sua tecnica a essere viva o profonda!" (Lalo 1927: 31 e 36). La tecnica è l'arte di afferrare la natura e salvare di essa un certo numero di "dissonanze"; è saper scegliere il proprio cielo e riconoscere che non sarà mai come quello più limpido e stellato che la natura ci propone; è sapere che con l'arte qualche cosa si perde, ma anche qualche cosa si guadagna e la "grande magia" è far in modo che tutto, in proporzione, perda o guadagni; è rendersi conto che mai la natura può essere ridata così com'è, ma che l'artista ne può fornire solo una 'traduzione'.

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

5. *L'errore di valutazione*

Valutare, dare valore di artisticità o negarlo, è un esercizio difficile. A volte la 'macchina del giudizio' s'inceppa, proprio perché s'ingolfa; soffoca nella moltiplicazione delle sollecitazioni, nei dubbi generati da un'attribuzione, nella frammentazione della ricostruzione di un percorso critico. Il confronto fra le arti, dalla pittura al teatro e ritorno, dalla poesia alla pittura e ritorno, mentre feconda lo sguardo del filosofo, rischia di confondere il critico. Viene però in aiuto a quest'ultimo da un lato la sapiente disamina della tecnica e dall'altro la consapevolezza dei propri limiti: limiti di un uomo che ha le sue passioni, insondabili come il *je ne sais quoi*. L'errore è ammesso, perché l'uomo è per sua natura incostante.

Un giudizio avventato, fallace, verrà però smascherato dal tempo, elemento discriminante per giudicare effettivamente della bellezza di un'opera: se il giudizio su di essa non muta con il passare delle generazioni, allora siamo di fronte a un capolavoro. Da qui l'indubbio valore riconosciuto, dal Settecento, alle opere degli antichi.

Ora, il divorzio tra critico e uomo di gusto nasce proprio in questi anni. La parola del critico premia e punisce. Ma il critico può anche sbagliare e se l'errore del fruitore dilettante è ammesso e non crea alcun danno alla reputazione dell'artista, l'errore del critico non è emendabile.

Il critico dedicherà le sue analisi a singoli esempi nei quali le norme poetiche e le regole trovano applicazione, dando per sottinteso che esse dovranno rispettare i limiti ontologici tra le arti visive o spaziali e le arti letterarie o arti del tempo. Rispetto al critico, invece, lo spettatore è definito come un individuo dal gusto raffinato, sensibile all'effetto estetico e, pertanto, in grado di provare piacere attraverso la rappresentazione illusionistica. Ma è anche in grado di giudicare senza cadere in errore?

Lessing, come Du Bos prima di lui, afferma ad esempio che, mentre il critico deve far fronte al compito di una valutazione giusta adoperando una razionalità dimostrativa, e quindi cadendo in errore, il semplice appassionato difficilmente può ingannarsi, sia nelle sue sensazioni sia nel suo raziocinio. Queste brevi considerazioni sono di grande interesse: dal soggetto estetico e dallo spettatore ci si deve aspettare soltanto che rispondano all'azione che l'opera d'arte esercita su di loro nell'ambito della sentimentalità e delle deduzioni razionali che essi riescono a trarre. La reazione dello spettatore, esplicita o meno, verbalizzata o meno, è estranea alla possibilità di cadere in errore o di non poter essere razionalmente legittimata o autorizzata dalla ragione in un secondo tempo. Il sentimento estetico rimane infatti libero da criteri razionalizzanti, da fondamenti regolistici che dovrà invece elaborare il critico e ai quali si dovrà, appunto, attenere.

Il fruitore decreta quindi la riuscita sentimentale di un'opera: un giudizio soggettivo e insieme universale. Terminologia volutamente kantiana e al tempo stesso distante da Kant, per cui la "facoltà di giudicare" riconosce il bello e non ciò che 'funziona' sentimentalmente.

Il critico si trova in mezzo agli spettatori, ma non si confonde con essi. Il critico giudica e giudicando sbaglia; lo spettatore fa esperienza e si realizza in quello che sente e in quel che gli accade. Può avere pregiudizi e preconcetti, anche se dovrebbe liberarsene. Al contrario il critico dovrebbe dimenticare l'esperienza individuale aderendo a un giudizio auspicabilmente disinteressato e distaccato. Hume, parlando del critico,

afferma che dovrebbe dimenticare, se possibile, il suo essere individuale. Dovrebbe coltivare il buon gusto al fine di emettere un giudizio (Hume 1757). Spettatore e critico sono invitati a coltivare la delicatezza attraverso l'educazione della sensibilità, fermo restando che lo spettatore si concentrerà sull'effetto della finzione mentre il critico avrà il compito di educare il proprio gusto, ovvero la facoltà di elaborare un giudizio. "Sebbene i principi del gusto siano universali e a un dipresso, se non proprio del tutto, gli stessi in tutti gli uomini, pochi sono qualificati a esprimere un giudizio su qualsiasi opera d'arte o a imporre il loro sentimento come regola della bellezza" (Hume 1757: 54).

Apertamente ricettivo, lo spettatore allontana da sé qualunque ostacolo in grado di frapporre distanze o mediazioni. Vulnerabile e affascinato, desideroso di esserlo, lo spettatore deve possedere quell'entusiasmo che gli permetterà di venir assorbito nell'opera. Se così è, non gli si chiede di formulare un giudizio rigorosamente fondato. La valutazione dipenderà da come l'opera lo fa sentire: l'opera viene valutata – più che giudicata – in base all'efficacia dell'effetto.

Dall'*amateur*, sempre appassionato, al *connoisseur*, dedito alla formulazione del giudizio critico, assistiamo a un cambiamento che va dall'*ethos* del coinvolgimento all'*ethos* della contemplazione. Il critico si limita a giudicare il valore della rappresentazione e tralascia il suo effetto.

Questo è esattamente il motivo per cui, secondo Du Bos, i critici vanno banditi.

Ora, il sentimento mostra se l'opera colpisce e se produce in noi la giusta impressione assai meglio di tutte le dissertazioni fatte dai critici per spiegarne il merito e per valutarne pregi e difetti. La via della discussione e dell'analisi, di cui si servono questi signori, è valida, a dire il vero, quando si tratta di stabilire le cause per cui un'opera piace o non piace; ma questa strada non vale quanto quella del sentimento quando si tratta di decidere su quest'argomento. L'opera piace o non piace? L'opera è bella o è brutta in generale? È la stessa cosa. Il ragionamento deve dunque intervenire nel giudizio che diamo su un poema o su un quadro in generale solo per rendere ragione della decisione del sentimento, per spiegare quali errori gli impediscono di piacere e quali sono le attrattive che lo rendono avvincente. Mi si permetta di dire queste poche parole. La ragione non vuole riflettere su una simile questione, se non per giustificare il giudizio dato dal sentimento. Non spetta al ragionamento decidere sull'argomento. Esso deve sottomettersi al giudizio pronunciato dal sentimento, che è il giudice competente. (Du Bos 1719: 295)

Ma chi è allora Diderot critico dei *Salons*⁵? È un filosofo che si libera dai vincoli dell'ufficialità accademica e altera l'ordine gerarchico attribuito ai dipinti affissi alle pareti del Louvre, svincolandosi dal potere istituzionale. Diderot porta avanti una piccola rivoluzione, incarnando per certi versi il gusto borghese che s'imporrà sulle precettistiche accademiche. Perciò egli preferisce, tra tutti, Chardin e Greuze, pittori di genere; pittura di genere alla quale Diderot dà grande importanza, al di là della gerarchizzazione dell'Accademia che attribuisce alla pittura storica uno statuto più elevato⁶. Greuze si esprime all'interno di una morale familiare, di una piccola porzione di natura e di vita vissuta, già idealizzata. La morale sociale dei *Philosophes* valorizza la famiglia, intesa come l'incarnazione di un ordine naturale all'interno della quale il sentimento si accorda con la ragione e l'autorità è spontaneamente accettata (Ehrard 1986: 79-80). Greuze sa narrare storie comuni, di famiglia appunto, nella forma compiuta di una scena teatrale che si arresta in un'immagine. Con Diderot la critica acquista un valore testimoniale, espressione della sua sensibilità e del suo grado di formazione e raffinatezza. Un'educazione che sa mettere in evidenza l'errore.

6. *Un caso esemplare: in conclusione*

Lo abbiamo già visto con Du Bos e lo ritroviamo in Diderot critico dei *Salons*: un'opera ben composta, che segue le regole, potrebbe non emozionare. Una struttura troppo calibrata, troppo studiata è come la recitazione di un attore che svela l'artificio o come una dizione talmente perfetta da risultare falsa. La regola è accademismo, l'eccesso è smorfia. Una composizione accademica è l'equivalente di una recitazione senza passione e che si esprime in poche espressioni e posture fisse. Si tratta di un errore.

Un esempio dovrebbe riuscire a chiarire questo aspetto. Siamo al *Salon* 1765 e Diderot sta osservando e valutando una *Chaste Suzanne* di

⁵ È nel 1759, su sollecitazione del suo amico Friedrich Melchior von Grimm, che Diderot riceve l'incarico di redigere i resoconti delle esposizioni organizzate ogni due anni nel *Salon carré* del Louvre dall'*Académie royale de peinture et de sculpture*. I resoconti vengono pubblicati sulla *Correspondance littéraire*, un giornale manoscritto destinato, in abbonamento, a una clientela molto prestigiosa, aristocratica e internazionale che non avrebbe avuto l'opportunità di visitare i *Salons*, esposizioni d'arte contemporanea, il cui prestigio riecheggia in tutta Europa (Mazzocut-Mis 2018).

⁶ Non a caso il primo pittore del re, François Boucher, è severamente criticato.

Van Loo. Lo sguardo di Susanna è altamente evocativo: guarda il cielo in segno di aiuto. I due vegliardi, che la vorrebbero violentare, sono attratti dalla sua nudità. La loro postura in generale e le mani in particolare indicano chiaramente che stanno parlando, forse discutendo, probabilmente cercano di persuaderla insomma, stanno, potremmo dire, 'recitando' un ruolo in cui l'eloquio ha la sua parte. Il quadro di Van Loo è una rappresentazione teatrale che viene bloccata, fissata in un punto ben determinato e scelto consapevolmente. Oggi, noi diremmo, è un fotogramma. Ma che cosa si stanno dicendo i tre personaggi? Susanna chiede aiuto al cielo; la sua mimica si coglie immediatamente ed è nell'ordine dell'emozione, della richiesta di pietà. Il suo corpo si dibatte tra abbandono e resistenza. Secondo Diderot, in questa tensione c'è azione, c'è movimento. Al contrario, e qui sta l'errore, il fare dei vegliardi è all'interno di un discorso retorico. Talmente retorico, dirà Diderot, che si perde l'intento iniziale: la passione, l'ardore e soprattutto la voluttà. Sebbene quindi la scena blocchi in un punto determinato la narrazione e sebbene tale scelta sia ottimale, data la disposizione dell'insieme, la relazione tra i personaggi è molto difettosa. Entriamo nel dettaglio, nella sfumatura, attraverso le parole di Diderot:

Il vecchio che è a sinistra è visto di profilo. Ha la gamba sinistra piegata e con il suo ginocchio destro sembra premere la parte inferiore della coscia di Susanna. La mano sinistra tira il panno che copre le cosce, e la mano destra invita Susanna a cedere. Questo vecchio ricorda vagamente Enrico IV. L'aspetto della testa è scelto bene, ma bisognava aggiungervi più movimento, più azione, più desiderio, più espressione. È una figura fredda, pesante, e mostra solo un grande abito rigido, uniforme, senza pieghe, sotto cui non si disegna nulla. È un sacco da cui escono una testa e due braccia. Bisogna panneggiare in modo largo, probabilmente; ma non è così. L'altro vecchio è in piedi, e si vede quasi di faccia. Ha scartato con la sua mano sinistra tutti i veli che gli nascondevano Susanna dal suo lato. Tiene ancora questi veli scostati. La mano destra e il braccio distesi davanti alla donna hanno un gesto minaccioso. Questa è anche l'espressione della sua testa. Questo vecchio è ancora più freddo dell'altro. Coprite il resto della tela, e questa figura apparirà soltanto come un fariseo che pone dei problemi a Gesù Cristo. (Diderot 1765: 153)

Il linguaggio retorico dei vegliardi non soddisfa l'occhio. L'emozione non passa, non arriva al fruitore che, non conoscendo il soggetto rappresentato, potrebbe perfino 'mancare' l'argomento, non comprendere la scena o comprenderla in modo errato. Ma non solo:

Più calore, più violenza, un maggior trasporto nei vecchi avrebbero messo maggiormente in risalto questa donna innocente e bella, abbandonata alla mercé di due vecchi scellerati. Lei stessa avrebbe acquistato più terrore ed espressione; perché tutto si lega. Le passioni sulla tela si accordano e si scontrano come i colori. C'è nell'insieme un'armonia di sentimenti come di toni. Se i vecchi fossero stati più incalzanti, il pittore avrebbe sentito che la donna doveva essere più spaventata, e presto i suoi sguardi avrebbero rivolto al cielo una richiesta del tutto diversa. (Diderot 1765: 153)

La triangolazione tra i tre personaggi non funziona. O per lo meno funziona, potremmo dire, per una sorta di armonia geometrica che pone al centro Susanna. Tuttavia se Susanna 'tiene la scena' i due personaggi ai lati non interpretano a fondo il loro ruolo.

A ogni figura corrisponde un discorso. Quello di Susanna è prettamente gestuale, immediato, emotivo. Susanna è corpo che chiede aiuto. Diderot ha analizzato il corpo di Susanna "da tre punti di vista: forma geometrica, cieca, del corpo messo in posa; forma scopica, sfigurante, del corpo desiderabile; forma simbolica, o figurale, del corpo eloquente. La stilizzazione retorica del corpo riporta il resoconto al suo modello originario, il modello dell'*ekphrasis*: descrivere significa lodare"⁷. Al contrario, di fronte ai vecchioni, noi assistiamo all'aborto della cristallizzazione scopica. Se da un lato Diderot aveva messo in evidenza la possibilità di una persuasiva messa in scena della voluttà (la gamba del vegliardo posto alla destra che sembra premere contro Susanna, la mano sinistra che "tira il panno che copre le cosce" e la mano destra che "invita Susanna a cedere", ecc.) dall'altro ne sottolinea il completo fallimento. Il viso del vegliardo non corrisponde all'azione del corpo. Non c'è narrazione o, perlomeno, essa si blocca e costringe il fruitore a intervenire. Nemmeno i corpi tra loro si parlano. La mancanza dell'eccitazione, che dovrebbe trasparire sul volto dei vegliardi e che darebbe moto all'azione, è una pecca nella recitazione. Rompe il movimento, frena il racconto. Il tutto deve concorrere al grande insieme. Se i volti avessero espresso la muta passione al massimo grado, se perfino la natura fosse stata in sintonia con la forza del desiderio e della voluttà, allora il quadro avrebbe acquistato una potenza rappresentativa del tutto avvincente e convincente. Il pittore ha sbagliato.

L'effetto del quadro è un insieme di elementi, una stratificazione, che giunge a compimento nel 'fruitore Diderot', in grado di emettere un

⁷ S. Lojkine, *S'agit-il d'une scène ? La Chaste Suzanne de Vanloo*, <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Diderot/SalonsSuzanne1.php>

giudizio soggettivo che pretende l'universalità. Un'universalità che non è solo un retaggio legato a quella 'macchina umana' – avrebbe detto Hume – che accomuna tutti gli esseri dotati di sensazione, percezione, intelligenza e ragione. Un'universalità che è anche legata a un sapere esperienziale che Diderot, da filosofo e da artista, ha raffinato mettendosi in gioco direttamente nelle arti della letteratura e in quelle teatrali e che ha coltivato da fruitore e critico nella pittura, con l'aiuto degli amici artisti. Forse, se avesse preso un pennello in mano, sarebbe stato più accondiscendente, avrebbe talvolta tralasciato di sottolineare l'errore, come l'amico Chardin gli aveva chiesto più volte di fare.

Bibliografia

Lalo, Ch., *Notions d'esthétique*, Paris, Alcan, 1927.

Du Bos, J.-B., *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (1719), Prefazione di E. Franzini, a cura di M. Mazzocut-Mis, P. Vincenzi, Palermo, Aesthetica, 2005.

Châtelet, Mme du, *Discours sur le bonheur*, ed. R. Mauzi, Paris, Édition Les Belles lettres, 1961.

Diderot, D., *La passeggiata dello scettico* (1747), in D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili, V. Sperotto, Milano, Bompiani, 2019.

Diderot, D., *Lettera sui sordi e muti, a uso di coloro che intendono e parlano con aggiunte* (1751), in D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili, V. Sperotto, Milano, Bompiani, 2019.

Diderot, D., *Pensieri sull'interpretazione della natura*, § LVII, "Su certi pregiudizi" (1753-54), in D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili, V. Sperotto, Milano, Bompiani, 2019.

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

Diderot, D., *Salon 1765*, in *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, a cura di M. Mazzocut-Mis, con la collaborazione di M. Bertolini, R. Messori, C. Rozzoni, P. Vincenzi, Firenze, Le Monnier, 2012.

Diderot, D., *Salon 1767*, in D. Diderot, *Salons III*, ed. E.M. Bukdahl, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1984.

Diderot, D., *Confutazione dettagliata dell'opera di Helvétius intitolata "L'uomo"* (1773-75), in D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili, V. Sperotto, Milano, Bompiani, 2019.

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

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

Diderot, D., *Paradosso sull'attore*, a cura di R. Rossi, Milano, Abscondita, 2002.

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

Hume, D., *La norma del gusto* (1757), in *Saggi di estetica*, tr. it. I. Zaffagnini, Parma, Pratiche 1994.

Mazzocut-Mis, M., *L'Œdipe di Voltaire tra tragedia e dramma*, "Itinera", 7, 2014, pp. 113-48.

Mazzocut-Mis, M., *Philosophy of Picture. Denis Diderot's Salons*, Bern, ecc., Peter Lang, 2018.

Sadrin, P., *L'article 'Laideur' de l'Encyclopédie ou les certitudes du désarroi*, in *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, ed. S. Auroux, D. Bourel, C. Porsset, Paris, PUF, 1991.

Voltaire, *Lettre III, contenant la critique de l'Œdipe de Sophocle*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, Vol. 2, T. 1, Paris, Garnier, 1877a.

Voltaire, *Lettre V, qui contient la critique du nouvel Œdipe*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, Vol. 2, T. 1, Paris, Garnier, 1877b.