

## **How Macbeth Washes Her Hands.**

### **Diderot's Conception of Movement, between His First Writings on Theatre Aesthetics and the *Salons***

Caterina Piccione

caterina.piccione@hotmail.it

In the pages of Diderot, theatre is able to enclose a precise sense of movement. By distancing itself from conventions, poses, mannerisms, and affectations, the stage gesture can embody a fundamental dynamism and vitalism. Such a gesture should be read in the light of Diderot's materialistic conception of nature. The centrality of body language and of pantomime is a *leitmotiv* of the art of the French eighteenth-century actor. However, in Diderot's formulation of a dramaturgy of space and motion, as well as in the theorization of the aesthetic relationship between actor and spectator, we find a peculiar synthesis of the dichotomies illusion / fiction and sensitivity / detachment, which emerge with regard to the fictional status of theatre in the Enlightenment environment. In this sense, the analogy with the pictorial sphere turns out to be a fundamental resource. There is a sort of circular reasoning that induces in Diderot the desire of reforming theatre on the basis of painting: a painting which is however conceived in a radically dramatic way. Concepts such as absorption, theatricalization, decisive moment, unity of action, and fourth wall are applied to theatre as well as to painting. Therefore, they can be included within a more general interpretation of the sense of movement, according to the principles of fluidity, harmony, and transformation that regulate both nature and the work of art.

Keywords: Theater, Body, Aesthetic experience, Fiction, Actor, Diderot.

## **Come Macbeth si lava le mani.**

### **La concezione diderotiana del movimento fra i primi scritti di estetica teatrale e i *Salons***

Caterina Piccione

caterina.piccione@hotmail.it

#### **Il movimento nel teatro dell'esperienza**

Nella *Lettera sui sordi e muti, a uso di coloro che intendono e parlano* Denis Diderot evoca l'immagine della sonnambula Macbeth che avanza in scena a occhi chiusi e in silenzio «imitando l'azione di una persona che si lava le mani, come se le sue fossero ancora sporche del sangue del suo re che aveva pugnalato (...) Non conosco niente di altrettanto patetico in un discorso quanto il silenzio e il movimento delle mani di questa donna»<sup>1</sup>. Diderot sceglie l'azione di Macbeth come esempio perfetto di un movimento che non ha una traduzione discorsiva possibile. Le mani di Macbeth, con il loro «gesto sublime», indicano il limite del linguaggio verbale. Questo è un senso possibile in cui si declina l'idea di movimento nella concezione teatrale di Diderot. Tuttavia, per restar fedeli alla complessità del pensatore, occorre fare attenzione a non semplificare i termini del discorso archiviando il movimento come ciò che si oppone alla parola o come semplice complemento motorio del linguaggio in scena. Peraltro, la riflessione di Diderot sul movimento teatrale si ritrova anche in opere che non sono legate immediatamente al teatro, in particolare nei *Salons*, laddove il giudizio sul movimento teatrale oscilla da paradigma positivo a modello denigratorio. Per comprenderne i motivi, si propone una chiave di lettura possibile: il teatro per Diderot deve racchiudere un preciso senso del movimento, cioè deve scartarsi dalle convenzioni e dalle pose per incarnare invece un dinamismo e un vitalismo fondamentali, da leggere alla luce della sua concezione materialistica della natura.

---

<sup>1</sup> D. Diderot, *Lettera sui sordi e muti, a uso di coloro che intendono e parlano* (1751), trad. it. di V. Sperotto, in P. Quintili, V. Sperotto (a cura di) *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Bompiani, Milano 2019, p. 309.

I primi lineamenti di questa visione della natura si ritrovano già nel 1749, nella *Lettera sui ciechi a uso di coloro che vedono*, quando, indagando i modi con cui si forma la conoscenza, Diderot sottolinea il portato gnoseologico dell'esperienza e della sua processualità. Il materialismo qui consiste nell'idea che «la nostra morale e la nostra metafisica non dipendono da principi trascendenti, ma sono strettamente connesse con la nostra organizzazione»<sup>2</sup>. L'abbondanza di dati sperimentali e descrizioni concrete in queste pagine sottolinea la necessità di conoscere la realtà non soltanto attraverso rapporti matematici astratti. La natura è concepita come universo in concatenamento e costante trasformazione, in consonanza con l'idea di movimento che si intende tratteggiare a proposito del teatro. La già citata *Lettera sui sordi e muti*, pubblicata due anni dopo, presenta una continuità di stile e contenuti rispetto alla *Lettera sui ciechi*, pur virando su tematiche più squisitamente estetiche. Viene infatti posto il problema della formazione del linguaggio verbale, del presunto ordine naturale delle parole e della presenza delle inversioni. Se la filosofia sostiene la priorità dei sostantivi, che deriva dal presupposto metafisico della precedenza della sostanza sugli accidenti, Diderot invece difende il primato dell'aggettivo: «gli aggettivi che rappresentano, di solito, le qualità sensibili, sono i primi nell'ordine naturale delle idee; ma per un filosofo, o piuttosto per molti filosofi che si sono abituati a considerare i sostantivi astratti come a degli esseri reali, questi sostantivi vanno per primi nell'ordine scientifico»<sup>3</sup>. In una prospettiva materialistica, l'aggettivo rappresenta la qualità, il particolare, il reale senza cui l'ideale e il generale perdono qualsiasi consistenza. Inoltre, in questa *Lettera*, il valore fondativo dell'esperienza e della sensazione viene contrapposto alla posizione estetica di Batteux che assume un punto di vista astratto a proposito di *bella natura*: «la bella natura non è dunque unica per il pittore e per il poeta»<sup>4</sup> scrive Diderot, nella convinzione che ciascuna arte abbia un linguaggio specifico e particolare. Proprio nella cornice della distinzione dei vari registri propri alle varie forme d'arte, è significativo il fatto che si sottolineino i momenti in cui linguaggio tocca il suo limite: da una parte viene introdotta l'idea di geroglifico come espressione artistica di cui si ha «la conoscenza, o

---

<sup>2</sup> V. Sperotto, *Nota introduttiva a Lettera sui ciechi a uso di coloro che vedono*, in P. Quintili, V. Sperotto (a cura di) *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, cit., p. 204.

<sup>3</sup> D. Diderot, *Lettera sui sordi e muti, a uso di coloro che intendono e parlano*, cit., p. 305.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 345.

piuttosto il sentimento vivo»<sup>5</sup>, ricettacolo della potenza metaforica del linguaggio il cui fondo d'enigma resiste ad ogni tentativo ermeneutico; d'altra parte, viene riservata grande importanza alla pantomima come linguaggio del corpo, paradigma universalmente comprensibile al di là del referente verbale. A proposito dell'universalità del linguaggio del corpo, Cahusac ha scritto nella voce *Gesto* dell'*Encyclopédie* «Movimento esteriore del corpo e del volto, il gesto è una delle prime espressioni del sentimento date all'uomo dalla natura. L'uomo ha sentito da quando ha respirato e i suoni della sua voce, i diversi movimenti del viso e del corpo, sono state le espressioni di ciò che ha sentito, essi furono la lingua primitiva dell'universo alla sua origine»<sup>6</sup>.

Il riferimento al modello teatrale nella *Lettera sui sordi e muti* è esplicito e viene svolto in due immagini che sono, in qualche modo, l'una lo specchio dell'altra. La prima paragona una passeggiata in una galleria di quadri all'esperienza di un sordo che guarda dei muti parlare fra loro, mentre la seconda descrive l'abitudine di Diderot come spettatore a teatro di tapparsi le orecchie e guardare solo i gesti degli attori. Per sostenere la tesi secondo cui il movimento non è da intendersi semplicemente come trascrizione fisica del verbale, l'analogia con la sfera pittorica costituisce la risorsa che Diderot predilige sin da questa *Lettera*, e che poi verrà svolta nelle opere dedicate all'arte drammatica e nei *Salons*. Il cuore degli sviluppi successivi può già intravedersi nell'enunciazione «la nostra anima è un quadro mobile (*tableau mouvant*) che dipingiamo continuamente»<sup>7</sup>, dove si congiungono l'azione del dipingere e l'azione interna al dipinto stesso: l'anima è pittura e dramma insieme, proprio in virtù del movimento da cui è animata. In un altro passaggio emblematico Diderot descrive l'uomo come un automa, un orologio ambulante il cui sistema percettivo è un insieme di corde vibranti. Oltre a richiamare l'immagine del ragno e della sua tela che si ritrova del *Sogno di D'Alembert*<sup>8</sup>, quest'uomo-automata ha forti risonanze teatrali dal momento che anticipa l'idea di attore-marionetta che poi sarà ripresa nel *Paradosso*. La descrizione

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 335.

<sup>6</sup> L. De Chausac, art. «Geste» in J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751-1780)*, Le Breton-Briasson-David-Durand, vol. VII, 1757, p. 651.

<sup>7</sup> D. Diderot, *Lettera sui sordi e muti, a uso di coloro che intendono e parlano*, cit., p. 325.

<sup>8</sup> Cfr. D. Diderot, *Il sogno di D'Alembert*, in P. Quintili, V. Sperotto (a cura di) *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, cit., p. 569.

della percezione in termini di movimento interno (corde più o meno tese che generano suoni, durata, accordi e dissonanze) pone anche le basi per una trasposizione in termini teatrali della possibilità di commuovere lo spettatore «muovendo alcune corde», come si suol dire anche nel linguaggio ordinario.

### **L'arte dell'attore come arte del movimento**

Per comprendere le implicazioni dei testi di estetica teatrale di Diderot, è opportuno avere un'idea della temperie culturale in cui essi vengono composti. Ad un secolo di straordinaria produzione drammatica come il Seicento francese ha fatto seguito nel Settecento una grande fioritura di trattati di attori professionisti, letterati e *philosophes*. Questi testi hanno posto le basi per una riflessione che ancora oggi trova eco sullo statuto finzionale del teatro, sul lavoro d'attore e sulla relazione con lo spettatore. L'idea di movimento gioca un ruolo fondamentale in questo contesto, basti pensare alla differenza tra attore e oratore che viene definita proprio sulla base della corporeità della recitazione.

Jean-Baptiste Du Bos, nelle sue *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, evidenzia il portato polisensoriale dello spettacolo e la centralità del gesto: «la recitazione dava ai versi una forza ch'essi non hanno quando si leggono direttamente sul foglio su cui sono scritti»<sup>9</sup>. La forza dell'azione teatrale è direttamente legata alla qualità del movimento scenico, per cui secondo Du Bos vi è un'espressione e un gesto che naturalmente corrispondono a ogni passione. L'attore deve quindi commuovere se stesso, in accordo con la massima di Orazio *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*. La difesa della sensibilità non va però confusa con la perorazione dell'illusione<sup>10</sup>: il movimento di com-mozione suscitato nello spettatore non nega lo statuto finzionale dell'opera e il sistema di convenzioni che ne è alla base. La sensibilità è quindi lo strumento attraverso cui, per un fondamento simpatetico, vengono trasmesse le emozioni, pur nella consapevolezza dell'artificio scenico. La consapevolezza

---

<sup>9</sup> J.B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, trad. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005, p. 166.

<sup>10</sup> Tale è invece il regime estetico ideale per Luigi Riccoboni nei *Pensées sur la déclamation*, in *Réflexion historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Aux Dépens de la Compagnie, Amsterdam 1740.

dell'artificio, così come l'idea di uno spettacolo polisensoriale, sono tratti che ritornano nella concezione teatrale di Diderot.

Il primato della sensibilità viene difeso con particolare radicalità da Pierre Rémond de Sainte-Albine, che è in parte influenzato da Du Bos (da cui riprende la massima di Orazio e l'ideale simpatetico) pur giungendo a conclusioni del tutto opposte. Infatti, se Du Bos nella terza parte delle *Riflessioni critiche* traccia un complesso sistema di convenzioni retoriche, Sainte-Albine contrappone nettamente la strada dell'interiorità e del sentimento alle tecniche e agli artifici. Gli attori sono chiamati ad «essere effettivamente ciò che rappresentano» dal momento che «sulla scena si esprime in modo imperfetto una passione se non la si prova realmente»<sup>11</sup>. Così, l'allegria è necessaria per i comici, la nobiltà d'animo per i tragici, l'attitudine all'amore per chi impersona un innamorato in scena. Sainte-Albine sostiene l'impossibilità di una codificazione del movimento teatrale, poiché non si dà una corrispondenza binaria tra espressione e sentimento, ma sono infinite le intonazioni e le variazioni possibili. Prendendo le distanze da manuali pratici e breviari metodici, l'obiettivo polemico di Sainte-Albine è quella declinazione meccanica della fisiologia delle passioni che pretende di trattare l'espressione come oggetto di scienza e metodo e che pensa l'attore come un virtuoso esecutore. In questa direzione, è interessante intravedere consonanze inattese con Diderot. Al di là dell'idea per cui un attore dovrebbe essere innanzitutto dotato di sentimento, tesi rispetto alla quale Diderot apparentemente cambia idea nel corso degli anni, la sua concezione del movimento teatrale somiglia a quella di Sainte-Albine per lo meno nella misura in cui l'impossibilità di una codificazione rigida prescrive all'attore la massima fluidità. La verità del movimento risulta dall'accordo armonico e dinamico fra le parti: «Il fuoco in un uomo di teatro non è altro che la rapidità e la vivacità con cui tutte le parti che costituiscono l'attore concorrono a dare un aspetto di verità alla sua azione»<sup>12</sup>. Inoltre, la ricerca di un movimento naturale in Sainte-Albine non è da confondere con l'equivoco personalistico per cui l'attore dovrebbe sovrapporre le sue emozioni a quelle del personaggio. Vi è certamente una distanza di gusto, dal momento che i modelli di riferimento per Diderot non sono più i personaggi di Racine o

---

<sup>11</sup> R. de De Sainte-Albine, *L'Attore* (1747), trad. it. di M. Bertolini in Accornero, M., Angioletti, K., Bertolini, M., Guaita, C., Oggioni, E. (a cura di), *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei lumi*, LED, Milano 2010, pp. 146-152.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 147.

Corneille, nondimeno egli non è così lontano dall'idea di attore di Sainte-Albine che deve collaborare alla creazione del personaggio e non limitarsi a trascrivere scenicamente il testo.

Corrispondenze certamente più esplicite sono quelle che legano Diderot all'opera di François Riccoboni: anche da quest'ultimo viene sottolineata la centralità del gesto, dell'azione muta e della pantomima di contro alla pura narrazione, ma vi sono poi aspetti del tutto nuovi e decisivi, come l'idea (fondamentale nel *Paradosso*) per cui «il primo talento dell'attore è l'intelligenza»<sup>13</sup>. Di contro all'apologia della sensibilità e del sentimento in Sainte-Albine, la qualità fondamentale dell'attore per Riccoboni è l'osservazione delle passioni che deve imparare a fingere: «se un attore avesse la sventura di provare realmente ciò che deve esprimere, non sarebbe in grado di recitare (...) è necessario conoscere perfettamente i movimenti della natura negli altri e rimanere sempre abbastanza padroni (*maître*) della propria anima per farla rassomigliare, a piacere, a quella degli altri»<sup>14</sup>. Alla base di questa tesi sta un'argomentazione decisiva e molto sottile, che si riferisce all'effetto della rappresentazione sul pubblico, ossia sul rischio che l'attore, lasciandosi trasportare da passioni provate in prima persona, generi confusione e non risulti efficace. Questa consapevolezza rivela la presenza di una riflessione sulla relazione estetica fra attore e spettatore e sui rispettivi ruoli: «non basta recitare per sé, ma bisogna sempre recitare per gli altri»<sup>15</sup>. Perciò, sebbene il tipo di recitazione si avvicini all'ideale propugnato dal padre Luigi nei *Pensées*, che mette in guardia contro la declamazione enfatica in favore di una naturalezza, il figlio dimostra di possedere un'idea più complessa e stratificata della scena come intreccio di dinamiche e linee forza. Vero è che, nonostante le numerose assonanze con Diderot, l'opera di Riccoboni non ha avuto grande successo, anzi è stata per lo più giudicata come una sorta di manuale contenente indicazioni empiriche ad uso degli attori, sorpassato dallo spirito dell'epoca, eco della trattatistica di fine Seicento (benché il contenuto sia molto sfaccettato, non accetti la ripartizione fra gesto e voce, né l'automatismo della recitazione senza conoscenza). Lo sguardo del nuovo spettatore critico, prevalente nel pubblico dei lumi, è meglio incarnato dall'opera di Sainte-Albine.

---

<sup>13</sup> A. F. Riccoboni, *L'art du théâtre, suivi d'une lettre de M. Riccoboni à M\*\*\* au sujet de L'Art du théâtre*, Slatkine, Ginevra 1971, trad. it. di M. Bertolini, *Teorie dell'attore nella Francia del Settecento*, cit., p. 177.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 178-179.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 181.

Nonostante le numerose controversie intorno all'arte dell'attore che percorrono il secolo dei lumi, la grande importanza del movimento scenico è un leitmotiv che ritorna molte volte: dalle voci *Acteur* e *Comédien* dell'*Encyclopédie* fino alle *Osservazioni sull'arte dell'attore* di Servandoni, che pure riflettono l'attenzione di un impresario agli interessi concreti del fenomeno teatrale e raccomandano «l'arte del vero attore consiste nel conoscere perfettamente i movimenti della natura negli altri, e rimanere sempre padrone della propria anima quel che basta per farla rassomigliare a suo piacimento all'anima degli altri»<sup>16</sup>, così come Hogarth sostiene che un attore non sarebbe ripetitivo se «possedesse principi generali tali da includere una conoscenza degli effetti di tutti i movimenti di cui il corpo è capace»<sup>17</sup>. Come si vedrà nelle prossime pagine, di tutte queste riflessioni estetiche Diderot fa tesoro e spinge alle estreme conseguenze i discorsi che attraversano il suo secolo.

### **Per una drammaturgia del movimento**

Malgrado alcuni punti di sintonia, le opere di estetica teatrale di Diderot presentano uno scarto fondamentale rispetto alle posizioni appena prese in considerazione: egli non pensa l'attore come una figura isolata e solitaria, ma in relazione attiva con il testo, con lo spettatore, con gli elementi della scena e con la dimensione sociale e politica della vita collettiva. Già in un excursus dei *Gioielli indiscreti* Mirzoza discute con gli intellettuali di corte e vengono passati in rassegna i difetti della scena francese del tempo, ma è nei *Colloqui sul figlio naturale* (1757) che la riflessione di Diderot trova una prima trattazione compiuta, benché non sistematica. Nonostante i principi rivoluzionari dichiarati da Diderot, *Il figlio naturale* è una pièce dalla trama piuttosto tradizionale<sup>18</sup>, la cui eccezionalità riguarda la struttura dell'intera opera: essa è composta nella sua parte finale da tre *Colloqui* che hanno un contenuto squisitamente teorico eppure sono inseriti nella pièce senza soluzione di continuità. La finzione e la realtà, la pratica teatrale e la teoria, sono legati da spirali di senso:

---

<sup>16</sup> J.N. Servandoni, dit D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien* (1775), in J.M. Piemme, *L'Invention de la Mise en scène. Dix textes sur la représentation théâtrale*, Édition Labor, Bruxelles 1989, p. 79.

<sup>17</sup> W. Hogarth, *Analisi della bellezza* (1753), Aesthetica, Palermo 2001, p. 133.

<sup>18</sup> Alcuni precedenti che hanno un intreccio molto simile sono *Un Fido amico* di Flaminio Scala (1611), *La force de l'amitié* di Luigi Riccoboni (1717) e *Il vero amico* di Carlo Goldoni (1750), ai danni del quale Diderot venne addirittura accusato di aver perpetrato un plagio da Fréron (*Année littéraire*, 1757, IV, p. 288).



Diderot organizza il materiale in fasce concentriche di finzione via via più complessa. All'inizio usa la forma narrativa, partendo addirittura da un dato reale (il periodo di riposo da lui realmente trascorso a Saint-Germain-en-Laye), quindi attraverso una sezione dialogica (i colloqui con Dorval) arriva al centro della composizione (la commedia) che ha forma drammatica. E in tutta l'opera sono frequenti i salti di livello: dalla realtà alla finzione, da un tipo di finzione all'altra, mediante passaggi spesso sfuggenti ed oscillazioni spiazzanti che lasciano trapelare quanto complesso, e forse irrisolto, fosse per Diderot (...) il rapporto tra creazione drammatica e realtà<sup>19</sup>.

Le tesi avanzate da Diderot sull'estetica teatrale nei *Colloqui* vengono riprese un anno dopo, nonché ampliate e sistematizzate, nel trattato *Sulla poesia drammatica*, il quale viene pubblicato in concomitanza con una pièce drammatica, *Il padre di famiglia*, anche se in questo caso le due opere non hanno rapporti strutturali, ma solo idealmente la pièce si presenta come la messa in pratica dei principi teorici del trattato. Va precisato che nessuno dei due drammi ebbe il successo sperato da Diderot, anzi furono accolti da numerose critiche. Poco importa che la ragione della freddezza del pubblico fosse legata ai temi d'attualità affrontati, all'ispirazione autobiografica delle vicende o alla mancanza di originalità nelle trame, fatto sta che dopo queste opere Diderot non scrisse più di teatro per almeno una decina d'anni, con la coscienza di non aver provocato la rivoluzione del genere drammatico che avrebbe auspicato<sup>20</sup>. Eppure, le opere teoriche hanno un valore fondativo dell'estetica illuminista e dimostrano una visione del teatro solida e complessa, in cui Diderot si fa portavoce, ben al di là di Sainte-Albine, dello sguardo rivoluzionario dello spettatore critico dei lumi. Come si evince nella *Lettera a M.me Riccoboni* (1758), tale sguardo è in grado di vincere il confronto con il punto di vista di un'attrice professionista essenzialmente legata alla tradizione.

---

<sup>19</sup> M. Grilli, *Introduzione a D. Diderot, Teatro e scritti sul teatro*, la Nuova Italia, Firenze 1980, p. 15. In questa preziosa introduzione viene sottolineato il fatto che ad incarnare la stratificazione dell'opera è soprattutto il personaggio di Dorval, il quale da una parte è portavoce di istanze tipicamente illuministe; d'altra parte, è dipinto con tratti romantici (si abbandona allo spettacolo della natura selvaggia, solitario e preso da rapimenti estatici e sublimi); e ancora da un punto di vista formale è una figura estremamente contemporanea, quasi pirandelliana, autore e personaggio insieme dell'opera di cui discute anche da critico. Basti citare la seguente affermazione di Dorval, che potrebbe esser quasi tratta dai *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Quando la commedia fu terminata, la feci vedere a tutti i personaggi perché ciascuno aggiungesse o togliesse qualcosa alla sua parte, e si ritraesse in modo ancor più vero» D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, trad. it. di M. Grilli, in *Teatro e scritti sul teatro*, cit., pp. 90-91.

<sup>20</sup> Cfr. A. M. Wilson, *Diderot, sa vie et son œuvre*, Laffont Bouquins, Paris 1972, capp. XXXI e XXXII.

Un possibile punto di partenza per l'esplorazione degli snodi teorici che Diderot espone in queste opere, riguarda proprio la qualità del movimento attoriale, che è anche un'importante chiave di lettura del confronto con M.me Riccoboni. Particolarmente eloquenti sono le motivazioni alla base della feroce critica diderotiana delle «tirate», attraverso cui l'attore si rivolge direttamente al pubblico: l'affermazione della distanza fra arte drammatica e oratoria; il rimprovero di tutte le forme di narcisismo, autocompiacimento e autoreferenzialità dell'attore che vuol essere applaudito; l'interruzione del flusso dell'azione («bisogna che, quando il movimento in scena cessa, continui altrove. Né pausa, né sospensione»<sup>21</sup>). Le tirate rendono le opere «meschine», dure, pedanti, inamidate, gli attori «compassati, rigidi, torpidi»<sup>22</sup>. La falsità della posa impedisce la fluidità del movimento. Madame Riccoboni obietta che gli attori sono costretti a recitare frontalmente per esser visti e sentiti, adattandosi alle esigenze della sala, e rimprovera a Diderot: «non conoscete i dettagli di un'arte che come tutte ha il suo artigianato»<sup>23</sup>. Tuttavia, lungi da qualsiasi idealismo o intellettualismo, l'estetica diderotiana rifiuta i modi agghindati delle convenienze teatrali facendo grande attenzione alle condizioni concrete della scena<sup>24</sup>. Egli auspica sale più grandi, in grado di ospitare un maggior numero di spettatori per aumentare l'effetto patetico<sup>25</sup>, sostiene il valore della scenografia per l'immaginazione del pubblico e la necessità di sgomberare il palcoscenico dalle sedute degli spettatori, in accordo con la riforma dello spazio scenico (sostenuta anche da Voltaire e Sainte-Albine) per cui il conte Lauragais, nell'aprile 1759, offre alla Comédie Française una somma in denaro purché si bandisca il pubblico dalla scena e venga trasferito in sala. La concezione del teatro di Diderot si

---

<sup>21</sup> D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, trad. it. di M. Grilli, in *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 281.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>23</sup> M.me Riccoboni, *Lettera a Diderot* (18 novembre 1758), trad. it. di M. Grilli, in *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 317.

<sup>24</sup> Si osservino tutti quei passaggi del *Paradosso* in cui gli attori vengono descritti nella loro condizione reale, con particolare riferimento alla «scena bassa che passava insospettata» fra due attori amanti (D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. di A. Varaldo, La Vita Felice, Milano 2009, p. 77) o ancora allo splendido esempio di Lekain-Ninias che spinge un orecchino in quinta con il piede. La sensibilità materialista di Diderot è decisiva nel considerare il teatro come un'esperienza concreta, un vero e proprio lavoro, lungi da qualsiasi idealizzazione: «è il lavoro di tutta una vita» (D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 102); «a forza di lavoro riuscì a fare un corpo che non era più naturale» (D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 101).

<sup>25</sup> L'idea per cui la partecipazione di un gran numero di persone all'evento teatrale intensificherebbe l'emozione dello spettatore e dell'attore è condivisa da Diderot con L.S. Mercier, per il quale il portato sociale e politico dell'opera drammatica è in primissimo piano.

articola a partire dal luogo, dai corpi che si muovono e prendono posizione. La drammaturgia della parola lascia il posto ad una drammaturgia del movimento.

«È la pittura dei movimenti che affascina»<sup>26</sup>: la pantomima assume un ruolo preminente in scena. Il movimento dell'attore non è solo l'interpretazione di un testo scritto, bensì un registro espressivo a sé stante, con un contenuto intrinsecamente eterogeneo: «Nei nostri drammi parliamo troppo; e perciò i nostri attori non recitano abbastanza. Abbiamo perduto un'arte di cui gli antichi conoscevano bene le risorse. La pantomima una volta esprimeva tutte le condizioni (...) il mimo recita; e il filosofo entusiasta grida “Non ti vedo soltanto. Ti sento. Tu mi parli dalle mani”»<sup>27</sup>. La didascalia è solo canovaccio, laddove la pienezza di senso viene realizzata nel gesto. Beninteso, tale gesto non è isolato dalla parola né astratto: Diderot dimostra una conoscenza raffinata dei vari linguaggi del teatro, distinguendo, ad esempio, un'azione semplice, che conviene direttamente mostrare, da un'azione complicata che è meglio rendere in forma di narrazione per catturare l'immaginazione e non restare intrappolati in un'imitazione poco efficace. La potenza del teatro consiste proprio nella combinazione di livelli differenti all'interno di un'unità sistematica in cui personaggi-attori sono elementi armonici<sup>28</sup>.

### **Il vitalismo tra scena e natura**

Il disprezzo nei confronti delle tirate e di altri dispositivi narcisistici, enfatici e declamatori conduce Diderot ad una concezione essenzialmente dinamica e vitale del movimento scenico. La genesi organica di tale movimento è evidente: «attori, se siete sangue e viscere tutto andrà bene»<sup>29</sup>. Diderot insiste sulla dimensione corporea e carnale dell'attore in scena, che deve essere assolutamente vivo e presente per suscitare il coinvolgimento del pubblico. Il vitalismo del movimento va infatti nella direzione di un'estetica della ricezione, che trova nella quarta parete il suo segreto. Diderot ha sempre presente la posizione dello spettatore, che in una nota biografica egli confessa di

---

<sup>26</sup> D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 301.

<sup>27</sup> D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 100.

<sup>28</sup> Il primato dell'intreccio sulle tirate è in accordo con i principi posti da Aristotele nel sesto capitolo della *Poetica*, dove l'“*ergon*” (azione) e il “*mythos*” (intreccio) sono essenziali per sortire l'effetto drammatico, di contro ai discorsi dei caratteri (paragonabili alle tirate tanto criticate da Diderot). Cfr. Aristotele, *Poetica*, 6, 1450a, 30-35.

<sup>29</sup> D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 307.

far fatica ad occupare in prima persona: «insomma, amica mia, non sono andato a teatro neppure dieci volte negli ultimi quindici anni. La falsità di tutto ciò che vi si fa mi uccide»<sup>30</sup>. L'enfasi e l'affettazione sono oggetto di critica in quanto impediscono l'esperienza estetica, anestetizzando e allontanando il sentimento di commozione nel pubblico.

La posizione dello spettatore dev'essere percorsa dal medesimo dinamismo che attraversa la scena, tanto che i teatri vengono descritti come luoghi di tumulto: «l'entusiasmo si trasmetteva dalla platea all'anfiteatro, e di lì ai palchi. Si era arrivati già eccitati, ci se n'andava completamente ebbri [...] era come un temporale che andava a sciogliersi lontano ed a rumoreggiare a distanza per molto tempo dopo che s'era allontanato. Ed era un gran bel godere. Oggi, si arriva freddi, si esce freddi e non so dove si va»<sup>31</sup>. Può sembrare paradossale che, per suscitare l'entusiasmo e la partecipazione del pubblico, Diderot proponga l'innalzamento di una barriera simbolica fra scena e platea, ossia la quarta parete. In realtà, questa parete che separa è precisamente ciò che unisce i due poli dell'esperienza estetica, dal momento che favorisce la naturalezza e il dinamismo dell'azione scenica in tutta la sua potenza. L'esperienza del teatro che si viene a delineare e che interessa senza soluzione di continuità attore e spettatore, si colora qui di toni pre-romantici: basti pensare all'affermazione per cui «la Poesia vuole qualcosa d'enorme, di barbaro e di selvaggio»<sup>32</sup> o al passaggio ancor più esplicito dei *Colloqui*

DORVAL: L'effetto sarà terribile? / IO: Anche troppo forse. Chi lo sa se andremo a cercare a teatro impressioni così forti? Si desidera essere inteneriti, commossi, spaventati; ma fino a un certo punto [...] / DORVAL: Allora, dire che bisogna commuoverli solo fino a un certo punto, significa pretendere che non bisogna che escano da uno spettacolo troppo presi da una virtù, troppo distolti dal vizio. Non ci sarebbe poetica per un popolo così pusillanime. Che cosa sarebbe il gusto, e che diventerebbe l'arte, se si resistesse alla sua energia, e si mettessero limiti ai suoi effetti?<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> D. Diderot, *Lettera a M.me Riccoboni*, trad. it. di M. Grilli, in *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 320.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 321.

<sup>32</sup> D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 294.

<sup>33</sup> D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., pp. 133-134.

Queste righe sono decisive nella misura in cui emerge la portata del legame inscindibile fra morale ed estetica in Diderot. Inoltre, l'idea della commozione come energia senza limiti, che sottintende un vitalismo e un dinamismo essenziale dell'evento scenico, viene avanzata da un personaggio come Dorval la cui caratterizzazione è di per sé molto eloquente. Spesso descritto in solitudine, perso in una contemplazione estatica e in un sentimento che potremmo identificare con il sublime, egli intesse una relazione particolare con la natura. Proprio il legame con la natura è fondamentale per cogliere alcuni aspetti del movimento dell'attore prospettato da Diderot.

L'idea di vitalismo, concatenamento, trasformazione e flusso che regolano i principi del movimento scenico hanno un rapporto mimetico con la logica produttiva della natura. Il nesso fra natura e arte in Diderot prende le distanze dal paradigma della copia platonica, lontana tre volte dal vero, ma al contrario si presenta in forma dialettica ed espressiva<sup>34</sup>. Il legame fra arte e natura non viene tematizzato in termini di maggiore o minore verità, dal momento che alla natura ci si ispira eppure è anche possibile abbellirla tramite il gesto artistico, nella consapevolezza che nella rappresentazione l'«estasi è dovuta alla perfezione di un artificio»<sup>35</sup>. In questa complessa dialettica, la mimesi non riguarda solo i contenuti ma anche la forma della *poiesis* naturale: «l'arte drammatica prepara gli avvenimenti solo per concatenarli; e li concatena nelle opere, solo perché così sono in natura. L'arte imita perfino la sottile maniera con cui la natura ci nasconde i legami dei suoi effetti»<sup>36</sup>. Vero è poi che alla natura si guarda come al ricettacolo dell'ispirazione per comporre intrecci semplici, solidi e coerenti, alla maniera degli antichi, nel rispetto delle tre unità drammatiche. In questi testi di Diderot «naturale» è l'attributo con cui viene connotata nella maniera migliore sia la recitazione<sup>37</sup> sia la materia drammatica. Proprio in questa dinamica generale si può

---

<sup>34</sup> Sull'articolazione morfologica, tipologica e geroglifica della teoria dell'arte di Diderot, si rimanda a E. Franzini, *Estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 2002.

<sup>35</sup> J. Starobinski, *Diderot e la pittura*, TEA, Milano 1995, p. 28.

<sup>36</sup> D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 119.

<sup>37</sup> È noto il fatto che in questi primi testi di estetica teatrale la sensibilità viene considerata una dote per l'attore, mentre poi nel *Paradosso* diviene oggetto di critica. In realtà, non si verifica tanto un cambio di paradigma, quanto l'evoluzione di una concezione per cui la sensibilità e la razionalità rimangono due poli di riferimento antitetici eppure complementari dell'arte drammatica. L'idea per cui l'attore deve essere tutto e nulla, aperto all'arte della variazione e delle molteplicità, oltre ad implicare la necessità di un primato della razionalità e del distacco, è altresì consonante con l'idea di movimento che in queste pagine si sta delineando, ossia ai principi di fluidità, elasticità, dinamismo, armonia, trasformazione, che regolano tanto la natura quanto l'arte teatrale. Come suggerisce Bertolini: «Diderot elabora prima *dalla parte del fruitore* quella relazione dialettica fra partecipazione e insensibilità, fra sapere e azione, che

leggere l'introduzione da parte di Diderot del genere serio, che si colloca in una posizione mediana tra commedia e tragedia, in grado di ritrarre gli avvenimenti quotidiani e concreti, le dinamiche delle condizioni anziché la rigidità dei caratteri<sup>38</sup>. Questo teatro è tutto vero perché tutto è naturale tanto che viene paragonato al nudo in pittura (arte rispetto alla quale, come si vedrà fra poco, il parallelo è costante) come base di qualsiasi tipo di disegno. Lungi da costumi fastosi e tirate pompose, la verità di questo teatro (con evidente eco materialista) è l'incontro naturale dell'idea<sup>39</sup> con il particolare concreto: «delle passioni (...) un uomo concepì delle idee astratte, e fu un filosofo. Un altro diede corpo e movimento all'idea, e fu un poeta»<sup>40</sup>. L'arte drammatica consiste proprio nella capacità di mettere le idee in movimento, facendole entrare nel mondo: «uomini di genio hanno ricondotto ai nostri giorni la filosofia del mondo intellegibile nel mondo reale. Non si troverà qualcuno che renda lo stesso servizio alla poesia lirica, e la faccia discendere dalle regioni incantate sulla terra che abitiamo?»<sup>41</sup>.

### **Teatro come *tableau* e *tableau* come teatro**

Nel capitolo dedicato alla pantomima del trattato *Sulla poesia drammatica*, l'organizzazione dello spazio e dell'azione vengono paragonati al lavoro di composizione di un quadro. Il parallelo viene svolto e approfondito anche nei *Colloqui* con la celebre contrapposizione tra «tableau» e «coup de théâtre»<sup>42</sup>, con cui Diderot

---

occuperà le pagine del *Paradosso dal punto di vista dell'attore* (un attore che deve farsi appunto "spettatore" delle passioni altrui)» M. Bertolini, *Teorie dell'attore nella Francia del Settecento*, cit., p. 105. Si tenga conto infine dei numerosi cenni biografici: se in questi testi Diderot confessa di aver voluto essere attore eppure di aver dovuto rinunciare per eccesso di riflessione, nel *Paradosso* affermerà di esser troppo sensibile per poter incarnare quella piena padronanza di sé che dev'essere incarnata dal buon attore.

<sup>38</sup> La difficoltà di questo compito viene sperimentata da Diderot stesso, quando si propone di ritrarre il protagonista de *Il padre di famiglia* esclusivamente alla luce della sua condizione sociale e confessa che non è possibile trovare un *pater familias* nel mondo che lo circonda senza attingere all'ideale.

<sup>39</sup> Qui si gioca la portata morale della concezione estetica di Diderot, che non si ha il tempo di affrontare in questa sede, eppure almeno si può ricordare l'idea per cui è possibile un riconoscimento da parte del pubblico del bello e del vero a teatro (sulla relazione fra giudizi di valore e giudizi di gusto e sui pericoli di un relativismo estetico si rimanda a M. Mazzocut-Mis, *Artisticità e valori etici. Diderot davanti a un quadro*, in "Studi di estetica", serie IV, 2, 2016). Anche se a teatro tutto è falso, è possibile incontrarvi il vero. D'altronde, l'immaginazione è parte integrante del processo conoscitivo per Diderot. Egli guarda al teatro come fosse parte integrante di un'ideale *paideia*, prendendo a modello la *polis* greca. Su questo punto la posizione di Diderot è in radicale contrasto con Rousseau.

<sup>40</sup> D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 138.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>42</sup> È interessante osservare che Diderot si dimostra pienamente consapevole di aver utilizzato un colpo di scena nella composizione de *Il figlio naturale*, che non rivendica affatto come procedimento formale. Con

intende smarcarsi da procedimenti forzati e convenzionali in vista di una scena in grado di offrire allo spettatore un vero e proprio quadro, ossia «una disposizione dei personaggi in scena, così naturale e vera, che, resa fedelmente da un pittore, mi piacerebbe sulla tela»<sup>43</sup>. Pensare la scena come un quadro è indice di un preciso statuto finzionale dell'opera drammatica, ossia di una particolare relazione che si stabilisce fra attore e spettatore: «gli spettatori sono solo testimoni ignorati di quanto accade»<sup>44</sup>. Diderot invita a badare solo ai personaggi e a non indirizzarsi mai al pubblico con smorfie, tirate, ammiccamenti che, come si è detto, rompono il movimento della finzione. Allo spettatore viene riservato un punto di vista esterno e assoluto, che non si identifica con quello dei personaggi, mentre per questi ultimi tutto resta ignoto, essi non possono dirigere gli eventi che vivono. La scena è chiusa in senso fisico e simbolico come un quadro dalla sua cornice: ecco la prima formulazione compiuta della quarta parete: «Immaginate, sul limite del palcoscenico, un gran muro che vi separi dalla platea; recitate come se il sipario non si fosse alzato»<sup>45</sup>. Lo scarto fra scena e platea viene istituito nel rifiuto della teatralizzazione e della confusione di ruoli fra lo spazio simbolico della scena e della platea, mondi da lasciare eterogenei per scongiurare rischi di carattere etico ed estetico. L'attore risulta così «assorbito», termine cruciale, oggetto inconsapevole e incosciente degli sguardi del pubblico.

Se negli scritti del 1757-58 la scena teatrale viene descritta prendendo a modello la scena dipinta, dal 1759 è a partire dal teatro che viene teorizzata la pittura. Vi è una sorta di circolo per cui Diderot desidera una riforma del teatro sulla base della pittura, ma di una pittura concepita in modo radicalmente drammatico. Questa dinamica emerge soprattutto nei *Salons*, ossia in quei testi scritti sulla *Correspondance littéraire* di Grimm per render conto delle opere esposte al Salon Carré del Louvre fra il 1759 e il 1767. Non si possono definire i *Salons* semplicemente testi di critica d'arte, dal momento che l'opinione che Diderot ha dei critici non è particolarmente edificante: l'ultimo capitolo del trattato *Sulla poesia drammatica* si apre paragonando i critici agli

---

un velo d'ironia, che è una *mise en abyme* della relazione fra realtà e finzione, l'autore/Dorval afferma di esser stato costretto a ricorrere al colpo di scena per riflettere l'andamento effettivo della vicenda reale. Il colpo di scena è necessitato da un fatto, anche se sarebbe stato meglio, dal punto di vista della narrazione drammatica, che non ci fosse stato. Cfr. D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 94.

<sup>43</sup> D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., pp. 92-93.

<sup>44</sup> D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 268.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 272.

uomini selvaggi che lanciano ai passanti aghi avvelenati. Inoltre, l'esperienza dell'esposizione al Salon Carré è distante dalla museografia moderna: i quadri non erano isolati per concentrare lo sguardo, ma messi fitti dal pavimento al soffitto, oltre che in mezzo al salone, spesso aggiunti all'ultimo minuto. Chi visitava l'esposizione, guidato da un libretto, viveva un momento pubblico di scambio e conversazione in cui spesso gli animi si scaldavano, addirittura si fischiava (come a teatro). Ebbene, nei suoi *Salons* Diderot utilizza spesso il modello teatrale per rendere conto dei quadri esposti, e lo fa in maniere molto diverse.

Vi è innanzitutto un senso dispregiativo in cui il paradigma teatrale viene evocato<sup>46</sup>. Ad esempio, nel *Salon del 1759*, a proposito di *Giasone e Medea* di Vanloo, Diderot scrive «è una decorazione teatrale con tutta la sua falsità; uno sfarzo di colore insopportabile (...) una Medea da palcoscenico (...) si guarda, si è abbagliati, si resta freddi»<sup>47</sup>. Paradossalmente paragonare un quadro a una decorazione teatrale significa denunciare l'assenza di gioco teatrale<sup>48</sup>. Allo stesso modo, nel *Salon del 1765*, criticando il quadro di Roslin dedicato alla famiglia La Rochefoucauld, Diderot denuncia l'effetto farsesco della composizione, che invece di celebrare la grandezza d'animo della famiglia ricorda «il teatro di Nicolet e la più bella parata che vi sia stata rappresentata»<sup>49</sup>. L'effetto prodotto da questi quadri è paragonabile a quello delle tirate a teatro: essi sono delle scene mancate, in cui viene meno qualsiasi movimento reale, qualsiasi naturalezza o slancio effusivo. In questo senso, Diderot sostiene la necessità di una de-teatralizzazione della relazione estetica. Lo stesso vale, in generale, per il Rococò, i cui manierismi vengono aspramente criticati non appena Diderot ne scorge un pallido riflesso fra i suoi contemporanei<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Il problema della teatralità intesa come falsità della posa e coscienza di esser visto del soggetto dipinto è un problema centrale per la pittura francese ben oltre il Settecento: Cfr. M. Fried, *Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19<sup>th</sup>-Century French Painting*, in "Artforum", VIII/10, 1970, pp. 42-46; Id., *The Beholder in Courbet: His Early Self-Portraits and Their Place in His Art*, in *Glyph 4: Johns Hopkins Textual Studies*, Baltimore 1978, pp. 85-129.

<sup>47</sup> D. Diderot, *Salons 1759*, in *I Salons. Edizione integrale con I saggi sulla pittura e I Pensieri sparsi*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Bompiani, Milano 2021, pp. 9-11.

<sup>48</sup> Già nel trattato *Sulla poesia drammatica*, l'autore sostiene che «il pittore di teatro è limitato dalle circostanze che favoriscono l'illusione (...) La più bella scenografia non sarà nient'altro che un quadro di second'ordine» D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 297.

<sup>49</sup> D. Diderot, *Salons 1765*, cit., p. 327.

<sup>50</sup> Si rimanda in proposito al capitolo *Sul naïf e l'affettazione*, in *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i Salons*, in *I Salons*, cit., p. 327.



D'altro canto, torna a più riprese nel corso dei *Salons* l'idea per cui un quadro deve presentarsi come una scena. L'estetica di Diderot invita a pensare al quadro come un'unità in grado di rappresentare un'azione su modello drammatico. Michael Fried e Stéphane Lojkine, anche se in modi un poco diversi, suggeriscono entrambi di leggere sulla scorta di questa tesi fondamentale la posizione di Diderot nei confronti della dottrina della gerarchia dei generi e della superiorità della pittura storica. L'autore non si pone passivamente dalla parte della politica ufficiale e della concezione umanista di Alberti che diviene il sistema classico di riferimento per l'Académie Royale. Infatti, Diderot non disdegna le pitture borghesi, pastorali e leggere, in gran voga all'epoca perché adatte alla decorazione di spazi privati, purché anch'esse si presentino come azioni, o meglio come scene: «a single basic opposition between works that imitated “la nature brute et morte” (coarse, dead nature), to be called genre painting, and works that imitated “la nature sensible et vivant” (sensitive living nature), to be called history painting»<sup>51</sup>. L'opposizione è basata su una concezione della vita della natura come movimento che deve essere riflesso nell'opera d'arte. A tal scopo, la composizione come distribuzione delle figure nello spazio guidata da principi geometrici viene progressivamente superata, nel corso degli anni di scrittura dei *Salons*, in favore di un ordinamento che deve racchiudere una temporalità vivente. Il primato passa dalle figure al momento: «le moment fait bouger les figures, déstabilise leur disposition. Le triomphe du moment sur la distribution des figures imposera la scène contre l'ordonnance comme nouvelle unité référentielle de la composition»<sup>52</sup>. Ecco allora le figure tendere alla defigurazione, al dislocamento, alla disarticolazione. Non si tratta più di sistemare dei soggetti, né di accordare eventi non concomitanti restando fedeli alle circostanze effettive dell'accadimento cui ci si ispira (tali erano, ad esempio, le questioni poste da Le Brun<sup>53</sup>), ma di cogliere sul vivo azioni e trasformazioni in movimento: «ce qui organise la peinture, ce n'est donc pas la ou les figure(s), c'est l'instant. Et l'instant coordonne, fédère, non des figures, mais des mouvements»<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago 1980, p. 75.

<sup>52</sup> S. Lojkine, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Actes Sud, Arles 2007, p. 130.

<sup>53</sup> A. Mérot, (éd. par), *Les Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVIIIe siècle*, Paris 1996, già cit. in S. Lojkine, *L'œil révolté*, cit., p. 195.

<sup>54</sup> S. Lojkine, *L'œil révolté*, cit., p. 205.

## Assorbimento, teatralità e rivolta

La caratteristica essenziale di un quadro che si presenta a mo' di scena teatrale, secondo l'analisi di Fried, riguarda l'assorbimento dei soggetti dipinti. Esistono moltissimi casi di assorbimento nella pittura francese settecentesca, fra i generi più diversi. Ad esempio, nel Salon del 1753 vengono esposte tre opere molto diverse fra loro eppure unite da quel tratto comune: *Un philosophe occupé de sa lecture* di Chardin, *St. Augustin disputant contre les Donatistes* di Van Loo, *Ermite endormi* di Vien. Apparentemente si tratta di soggetti distanti: il primo appartiene a un contesto borghese ed è impegnato in un'occupazione domestica, il secondo mostra una molteplicità ambiziosa di personaggi uniti da una forte attenzione rivolta all'oratore, il terzo ritrae il sonno di un eremita immerso nella natura. Eppure, tutte e tre questi quadri funzionano come scene nella misura in cui i soggetti vi sono dipinti assorti e dimentichi di tutto ciò che li circonda. Così accade nei divertissement di Chardin *The Card Castle* (1737) o *The Soap Bubble* (1733), in cui la carta sta in equilibrio precario e la bolla trema come nell'imminenza di una rottura dell'assorbimento. E così accade nella pittura di Greuze incontrata da Diderot: dalle figure femminili prese da un completo abbandono e *oubli de soi* come *Une jeune fille qui a cassé son miroir*, *Le Tendre Ressouvenir*, (Salon del 1763), *Une Jeune fille qui pleure son oiseau mort* (Salon del 1765) alla commovente scena familiare de *La Pitié filiale* (Salon del 1763), dove l'emozione si spande come un contagio, di corpo in corpo, in un solo atto collettivo, di contro a qualsivoglia meccanica struttura classica. Non è solo il carattere morale di questo dipinto a colpire Diderot, ma la disposizione che non è pensata come arrangiamento formale di figure in uno spazio atemporale, bensì come congiunzione di movimenti iscritti in una temporalità singolare, chiusa e assorbita in se stessa. Diderot scrive:

Tutto si riferisce al personaggio principale, sia quello che si sta svolgendo in quel momento sia ciò che si svolgeva precedentemente (...) Ognuno prende parte alla scena in modo adeguato all'età e al carattere (...) Si dice che tale attenzione, propria di tutti i personaggi, non sia naturale; bisognava che solo alcuni si occupassero del vecchio (...) si vorrebbe rappresentata una situazione normale e senza alcun interesse; quella che il pittore ha scelto è particolare (...) che (...) vadano al diavolo i critici e io per primo! Questo quadro è bello, è

molto bello e guai a chi lo giudica come se fosse dipinto senza passione (...) Greuze è il mio pittore<sup>55</sup>.

Fra le molteplici osservazioni di Diderot, si evince il legame fra assorbimento e concezione drammatica della pittura, da cui deriva un'unità pittorica di tempo, luogo e azione, ossia una necessità causale che esclude elementi di eventuale distrazione. Vi è un movimento che lega intimamente ogni elemento del quadro, garanzia di universale intelleggibilità e istantaneità dell'azione scelta, e che riflette il concatenamento della natura e il suo determinismo esattamente nello stesso modo in cui questo accade negli scritti teatrali di Diderot. In arte come in natura tutto è necessario. Nasce così l'idea di *tableau* come microcosmo, sistema drammatico di cause ed effetti.

Un'implicazione cruciale di questa concezione della pittura riguarda la relazione che si stabilisce con lo spettatore del quadro. Ripetendo letteralmente quanto scritto a proposito dello spettatore teatrale, Diderot scrive «Si quand on fait un tableau, on suppose des spectateurs, tout est perdu. Le peintre sort de sa toile, comme l'acteur qui parle au parterre sort de la scène»<sup>56</sup>. Vi è qui un paradosso dello spettatore: perché funzioni l'illusione, bisogna far finta che il quadro non sia guardato da nessuno, alla maniera di un attore che reciti senza la coscienza della presenza dello spettatore. Ciò che maggiormente attrae lo sguardo dello spettatore è ciò che neutralizza la sua presenza, ovvero quell'assorbimento del soggetto che stabilisce la finzione della sua assenza. Funziona in modo emblematico, in questo senso, la cecità come soggetto dei dipinti di Greuze e Chardin<sup>57</sup>. Nonostante in questo processo venga negato lo spettatore, l'accento del discorso estetico cade sul *côté* ricettivo: «in un quadro, come in una scena teatrale, ciò che viene chiamato in causa è una teoria degli affetti che si concretizza nel

---

<sup>55</sup> D. Diderot, *Salons 1763*, cit., pp. 167- 173.

<sup>56</sup> D. Diderot, *Lettera a Sophie Volland*, (18 Luglio 1762), in D. Diderot, *Correspondance*, IV, éd. par G. Roth, Éditions de Minuit, Paris, 1958, p. 57, già cit. in M. Fried, *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the Age of Diderot*, cit., p. 147.

<sup>57</sup> È manifesta la prossimità di tale situazione con quella descritta da Chiara Cappelletto a proposito del circuito chiasmatico che caratterizza l'esperienza attoriale: «se infatti l'attore da un lato è visibile, senza però vedere me, spettatore, che lo guardo, dall'altro egli agisce come se non fosse visto ma, se non fosse visto, non farebbe agire la sua maschera (...) Tale lavoro dell'attore su se stesso implica il lavoro per lo spettatore e non solo perché l'attore è anche sempre spettatore di se stesso, ma perché “un buon spettatore”, ovvero uno spettatore disposto a essere ingannato, va sì ingannato, e però occorre che creda che quanto egli vede fare in scena è veramente vissuto» C. Cappelletto, *L'attore: una figura chiasmatica*, in K. Angioletti (a cura di) *Filosofie sull'attore*, LED, Milano 2010, pp. 74-78.

gesto patetico»<sup>58</sup>. La dialettica fondamentale tra quadro e spettatore è un modo preciso di interpretare la pittura alla ricerca di un movimento che sia concatenamento naturale interno al quadro, scena assorbita in se stessa e dimentica di sguardi esteriori.

La complessa dinamica di sguardi fra pittore, soggetto e spettatore si rivela ancora più stratificata se si tiene conto della natura dei *Salons*, testi destinati a chi non ha visto l'originale del quadro. Si combinano così tre livelli di rappresentazione: lo spazio fisico del Salon Carré in cui si svolge l'esperienza sensibile e sociale di Diderot; la sua scrittura come discorso sulla pittura; la rappresentazione del lettore. Questi tre livelli si specchiano poi in un'ulteriore tripartizione immaginifica: la realizzazione del quadro, il progetto ideale del pittore e ciò che avrebbe progettato Diderot se fosse stato l'autore. Ecco di nuovo una *mise en abyme* in cui la circolazione dello sguardo è costantemente eterodiretta dalla finzione alla realtà e viceversa. A partire dal principio dell'*ut pictura poiesis* (il testo funziona come un'immagine e un'immagine funziona come un testo), la pagina di Diderot non è la trasposizione verbale di un'esperienza visuale, né commento né resoconto, né valutazione né descrizione, ma ri-creazione del referente, proprio come accade per il movimento teatrale rispetto al testo da mettere in scena. Perché avvenga questa ri-creazione è necessaria una collaborazione attiva del lettore, la cui immaginazione deve supplire alla mancanza fisica del quadro. L'occhio è qui convocato non solo per vedere ma anche per reagire, abitare l'opera, dialogare, divenendo un «*oeil en apprentissage de révolte*»<sup>59</sup>.

Per sollecitare l'occhio dell'immaginazione, è decisiva la scelta del momento da rappresentare. Già nella Lettera a Madame Riccoboni Diderot scrive «Sapete quali quadri mi attirano sempre? Quelli che offrono lo spettacolo di un gran movimento? Niente affatto: quelli in cui le figure tranquille mi sembrano sul punto di muoversi. Aspetto sempre qualcosa»<sup>60</sup>. Prendendo le distanze dall'istante parossistico, in cui l'intensità dell'effetto teatrale è massima, per Diderot l'istante decisivo è quello che sta prima della decisione, nella sospensione drammatica. In sé, è un momento insignificante, che però contiene tracce dell'azione che lo precede e di quella che lo segue. In questo modo, allo spettatore viene data un'immagine debole per rinviarlo all'immagine forte della sua immaginazione, a quel tempo nascosto, a quella proiezione

---

<sup>58</sup> M. Mazzocut-Mis, *Tableaux vivants. Da Diderot a Jeff Wall*, in "Aisthesis", 11/2, 2018, p. 102.

<sup>59</sup> S. Lojkine, *L'œil révolté.*, cit., p. 27.

<sup>60</sup> D. Diderot, *Lettera a M.me Riccoboni* (27 novembre 1758), cit., p. 325.

che non si può mostrare ma solo indovinare, come accadesse dietro le quinte. Lojkin distingue all'interno di una rappresentazione pittorica uno spazio vago e uno spazio ristretto, nella convinzione che sia l'articolazione fra queste due dimensioni l'espedito fondamentale della tensione drammatica. Anche la quarta parete a teatro si può interpretare in questo senso: l'oblio dello spettatore è una provocazione, non rivolgersi a lui significa porlo in una trasgressione, ossia nella dinamica interdetto/godimento. Emblematica è la scena di *Suzanne et les vieillards*: lo sguardo innocente dello spettatore esterno, che gode della nudità di Susanna, può condannare lo sguardo lubrico dei vecchi guardoni<sup>61</sup>. Il quadro, come la scena, fa finta di non indirizzarsi allo spettatore come se quest'ultimo la sorprendesse per effrazione, come fosse un angolo di invisibilità che si lascia sfuggire, quasi per sbaglio<sup>62</sup>.

### **Chiosa: natura morta e natura viva**

Infine, è opportuno segnalare che l'attenzione di Diderot non è rivolta solo alla pittura d'azione. Anzi, il suo trasporto per alcuni quadri che rappresentano la natura è tale da spingerlo talvolta ad immaginare di stare dentro dipinto e a fare in prima persona un'esperienza psico-fisica della natura rappresentata<sup>63</sup>. Questa dinamica non contraddice la de-teatralizzazione della relazione estetica, ossia l'esclusione in linea di principio dello spettatore operata dalla pittura drammatica, dal momento che non comporta la presenza di nessuno *di fronte* alla tela, avendo riassorbito lo sguardo dello spettatore dall'esterno all'interno<sup>64</sup>. Questo movimento è reso possibile, una volta di più, dalla complessità della relazione tra arte e natura: «il quadro diventa un sistema energetico di cause ed effetti, che imita, nell'atto di manifestarsi a un osservatore, la

---

<sup>61</sup> Diderot suggerisce esplicitamente: «Guardo la *Susanna*: invece di essere disgustato dai vecchi, forse avrei desiderato di trovarmi al loro posto» *Pensieri sparsi*, cit., p. 1605.

<sup>62</sup> Il modello teatrale per cui si identifica tela e scena drammatica, per cui lo spettatore vede senza esser visto e i protagonisti sono assorbiti nella loro occupazione grazie alla quarta parete, certamente è un punto di riferimento importante per l'estetica dei *Salons*, eppure non è il solo. Il modello teatrale è spesso ripreso per essere svalutato. Infatti, secondo Lojkin, prevale un'altra idea di circolazione di ruoli fra soggetto e oggetto, che non accetta la dissimmetria ma addirittura pratica un'inversione. Lo spazio di invisibilità, fuori scena, cui rimanda il quadro stesso, corrisponde all'esteriorità rispetto al campo del discorso: il momento di suspense è momento di rivolta, da cui deriva un'immagine che si sviluppa nello spazio retorico disseminandosi, arricchendosi e disfacendo il modello ideale.

<sup>63</sup> Emblematica è la *Promenade Vernet* del Salon del 1767.

<sup>64</sup> Cfr. «according to that fiction the beholder is removed from in front of the painting» M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, cit., p. 131.

performatività delle leggi naturali»<sup>65</sup>. L'opera d'arte è un microcosmo in cui si riflette una concezione dinamica della *natura naturans*, energia vivente ed espressiva. Questa vita del mondo è talmente onnicomprensiva da arrivare a toccare anche ciò che più radicalmente sembra escluso dalla vita, ossia alcune nature morte. Benché apparentemente esse dovrebbero restare escluse dal movimento vitale secondo quella «single basic opposition» di Fried citata in precedenza, vi possono essere nature morte in cui far funzionare l'illusione drammatica, laddove gli oggetti che le compongono «bisognerebbe pensarli dotati di vita e distribuirli come se si fossero disposti da sé»<sup>66</sup>. È forse questo l'estremo segreto del movimento, che ritorna alla vita della natura anche laddove la natura è sistemata ad arte.

---

<sup>65</sup> M. Bertolini, *Un'archeologia della modernità in pittura: la relazione quadro – spettatore fra Diderot e Michael Fried*, in M. Mazzocut-mis (a cura di) *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Lupetti, Milano 2008, p. 131.

<sup>66</sup> D. Diderot, *Pensieri sparsi*, cit., p. 1623.