

L'œil-araignée

Sistemi descrittivi come scatole ottiche nei Salons di Diderot Una lettura a partire dalle tesi di Hamon

L'œil-araignée

Descriptive systems like optical boxes in Diderot's Salons

A reading starting from Hamon's theses

Giuseppe Crivella

Université Paris-X Nanterre, Francia

Riassunto: Il testo si propone di analizzare le modalità di funzionamento dei sistemi descrittivi nei *Salons* di Diderot. Recuperando il fitto reticolo di definizioni operative messe a punto da Philippe Hamon nel noto testo *Du descriptif*, il nostro studio sviluppa una serie di analisi finalizzate a mettere in luce la distanza della prassi descrittiva di Diderot rispetto alle enunciazioni teoriche della trattatistica retorica a lui anteriore o coeva, puntando l'attenzione soprattutto su un uso assolutamente originale del pantonimo all'interno dei *Salons*.

Parole chiave: *Salons* di Diderot, Philippe Hamon, Visual Studies, descrizione/definizione, pantonimo.

Abstract: The text aims to analyse how the descriptive systems work in the *Salons* of Diderot. Retrieving the dense network of operational definitions developed by Philippe Hamon in the well-known text *Du descriptif*, our study develops a series of analyses aimed at highlighting the distance of Diderot's descriptive practice with respect to the theoretical statements of the rhetorical treatise before him or coeval, focusing above all on an absolutely original use of the pantonyme within the *Salons*.

Keywords: Diderot's *Salons*, Philippe Hamon, Visual Studies, description/definition, pantonyme.

« Entre la beauté d'une forme et sa difformité,
il n'y a que l'épaisseur d'un cheveu... »
(D. Diderot, *Salon de 1767*)

Introduzione

Grazie agli studi di Philippe Hamon oggi sappiamo che l'elaborazione di un enunciato descrittivo obbedisce ad una serie complessa e articolata di sistemi di configurazione, i quali consentono di vedere in azione un fascio di tratti distintivi altamente differenziati, tramite cui penetrare in un insieme stratificato e sfaccettato

di regimi testuali in cui ciò che Hamon denomina *regard descripteur* (Hamon, 1981: 172-184) occupa sicuramente un posto centrale.

E, sebbene Hamon nei passaggi dedicati a questi aspetti non citi mai Diderot, ci sembra che numerosi fattori afferenti alla definizione operativa messa a punto dal linguista francese possano essere utilizzati per analizzare in maniera capillare alcuni caratteri del vasto ventaglio di scritture reperibili nei *Salons*. In particolare, ciò che vorremmo evidenziare nel corso di questo scritto è la pluralità aperta di soluzioni stilistiche, di direzioni interpretative e di piani cognitivi, tanto differenziati tra loro quanto interagenti gli uni con gli altri, messi in campo dal filosofo francese in relazione ai sistemi descrittivi che egli fa entrare in gioco di volta in volta nella stesura dei *comptes-rendus* dedicati alle opere d'arte prese in esame.

In relazione a tali osservazioni è necessario ricordare ciò che Diderot scriveva nel *Prologo del Salon del 1765*, *Salon* notoriamente chiuso da quel folgorante *Traité de la peinture* che rappresenta una sorta di possente e provvisorio manifesto teorico dell'estetica diderotiana:

Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile; afin qu'on juge du fond qu'on peut faire sur ma censure ou mon éloge, je finirai le *Salon* par quelques réflexions sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture (Diderot, 2008: 225).

Siamo dinanzi ad un programma molto preciso e piuttosto ambizioso. Esso sembra svilupparsi secondo due direzioni differenti ma incrociate:

A. Innanzitutto si tratta di proporre una serie di letture in cui la percezione immediata del dato figurativo elaborato dall'autore del quadro e le capacità descrittive di Diderot si sovrappongono secondo una molteplicità di soluzioni declinate a partire da un flessibile principio di interferenza (Diderot, 1995: 21).

B. In secondo luogo, come lo stesso Diderot nota, bisognerà formulare una sorta di riflessione generale sulle arti, colte nella loro mobile e sfumata globalità (Diderot, 1995: 23-24).

Ecco quindi il progetto del filosofo dispiegato secondo la sua articolazione precisa:

1. Descrizione delle opere, inizialmente sulla base delle indicazioni date a Diderot da Melchior Grimm e, in seguito, sviluppata a partire dalle nuove acquisizioni metodologiche legate all'esperienza quasi decennale dei *Salons* (Lojkine, 2007: 53-72).

2. Giudizi portati sulle opere muovendo da una serie di rilievi teorici che Diderot di volta in volta finirà col mettere in discussione fino ad arrivare ad una sorta di rarefazione linguistica tipica degli ultimi *comptes-rendus* (Lojkine, 2007: 60-67).

3. Considerazioni finali sulle arti. Come nota Michel Delon nel saggio introduttivo all'edizione Gallimard dei *Salons*, si tratta di un'infaticabile e indefessa ripresa variata delle tesi che il filosofo francese aveva esposto in relazione alla voce /Beau/ redatta per l'*Encyclopédie* (Diderot, 2008: 10-13).

Come è possibile vedere già da questi pochi cenni, siamo dinanzi a tre operazioni distinte ma strettamente connesse. La descrizione si impone per prima dal momento che essa costituisce l'approccio preliminare al quadro (Cohen, 1991: 25-31). Questa diviene poi traduzione e trascrizione, ricostruzione e evocazione della scena rappresentata *in absentia* e dipende dalla tripla immaginazione: del pittore, remota e originaria; dello scrittore, cioè di Diderot, parassitaria rispetto alla prima e veicolata da un medio difforme da quello scelto dall'autore del quadro; del lettore, affine ad una delicatissima cera vergine ove le immagini richiamate dalle ricostruzioni di Diderot si imprimono e hanno presa in forza dell'estinzione definitiva del referente originario (Ibrahim, 1995: 17-36 e 61-104).

Ma come funziona la descrizione di un quadro nei *Salons* di Diderot? Quali sono le strategie testuali che egli mette in opera di volta in volta per rendere presente ciò che solo lui ha visto e spesso, ha quasi dimenticato, nel momento in cui redige i testi (Cohen, 1991: 34-35)? Che cos'è la descrizione di un quadro per Diderot?

Muovendo da tali questioni noi proporremo alcuni esempi di sistemi descrittivi (Hamon, 1981: 41) al fine di mostrare il vasto spettro di oscillazioni all'interno del quale il *regard descripteur* di Diderot si agita e si dispiega nervosamente, pervenendo a creare dei punti di condensazione a partire dai quali il quadro sembra esibire il suo dinamismo nascosto, moltiplicandosi e trasformandosi, attraverso la messa in opera di una reticolazione – più o meno afferrabile sulla superficie dell'immagine – del tracciato rivelatore delle forze specifiche che scandiscono, solcano e attraversano la rappresentazione.

Potremo così valutare in maniera piuttosto precisa quale sia la fenomenologia sepolta che Diderot coltiva e mette a punto nel corso dei suoi scritti sull'arte, mostrando in tal modo come di fatto suddetta fenomenologia occulta operi in maniera massiccia nella scrittura del filosofo francese, costituendo così il vero punto di confluenza in cui la pratica arditamente letteraria e la profondità della speculazione finiscono con il dare luogo ad un connubio estremamente originale e fecondo.

1. La ligne de liaison. L'immagine come epicentro di geometrie erranti

A tal proposito bisogna innanzitutto sottolineare che è Diderot stesso a suggerirci questo tipo di indagine: è infatti l'autore stesso dei *Salons* che in un passaggio forse troppo trascurato dalla letteratura critica dedicata alla sua produzione estetica, scrive:

Il y a dans toute composition un chemin, une ligne qui passe par les sommités des masses ou des groupes, traversant différents plans, s'enfonçant ici dans la profondeur du tableau, là s'avancant sur le devant. Si cette ligne que j'appellerai ligne de liaison, se plie, se replie, se tortille, se tourmente ; si ses circonvolutions sont petites, multipliées, rectilinéaires, anguleuses, la composition sera louche, obscure ; l'œil irrégulièrement promené, égaré dans un labyrinthe saisira difficilement la liaison. Si au contraire elle ne serpente pas assez, si elle parcourt un long espace sans trouver aucun objet qui la rompt, la composition sera rare et décousue. Si elle s'arrête, la composition laissera un vide, un trou... (Diderot, 1995: 269; corsivi nostri).

Ciò che già qualche pagina prima era stata denominata *ligne de liaison* (Diderot, 1995: 95) qui innerva tutta la logica profonda della descrizione messa in campo dall'autore. Simile ad una sorta di invisibile trama di valori formali e di dimensioni plastiche abilmente insabbiate sotto le strutture di superficie dei quadri, vettore invisibile di tensioni grafiche e cromatiche le quali quanto più rimangono inapparenti e latenti tanto più lavorano in profondità il gioco delle configurazioni, la *ligne de liaison* percorre e seziona il quadro, permettendo la focalizzazione di un tessuto vasto e dinamico di componenti figurative, tramite l'individuazione delle quali Diderot mira a rintracciare e decifrare le sotterranee leggi di organizzazione delle immagini prese in esame.

Vista in questa prospettiva la matrice obliqua della prassi descrittiva che Diderot cerca di mettere a punto in tale estratto appare dinanzi a noi, esibendo i tratti specifici di una sorta di forma ibrida tra la pausa descrittiva (Genette, 1986: 148-155) e i caratteri propri delle dinamiche di narrazione. L'occhio di Diderot traccia una nebulosa aperta di spirali e di orbite percettive che la sua scrittura cerca di ordinare, di coordinare, di disciplinare e sistematizzare, di trasporre su un piano coerente di equivalenze formali e plastiche.

La descrizione si sposta sovente secondo un asse orizzontale, lungo il quale Diderot scaglionava in maniera progressiva i momenti specifici di identificazione degli oggetti o dei soggetti rappresentati. Ma a volte questa traiettoria impatta contro dei nuclei di indistinzione, dei poli mobili di indeterminazione figurale (Lyotard, 1992: 467-469), che tramutano il quadro in una sorta di superficie palpitante, al di sotto della quale è possibile sorprendere una sorta di affastellamento di immagini respinte verso il fondo che sommuovono la rappresentazione (Arasse, 1973: 144-148). È il caso di una tempesta di Louthembourg, che Diderot ci presenta in questo modo in una delle sezioni finali del *Salon* del 1767¹:

[...] à droite, roches formidables dont les proéminences s'élancent vers la mer et sont suspendues en voûte au-dessus de la surface des eaux. Sur ces roches plus sur le devant, autres roches moins considérables, mais plus avancées dans la mer. Dans une espèce de détroit ou d'anse formée par ces dernières, une mer qui s'y porte avec fureur. Sur leur penchant, dans la demi-teinte, homme assis soutenant par la tête une femme noyée qu'un autre sur la pente en dessous, porte par les pieds. Sur l'extrémité d'une de ces roches cintrées, du fond, la plus isolée, la plus loin jetée sur les flots, un spectateur, les bras étendus, effrayé, stupéfait et regardant les flots en un endroit où vraisemblablement des malheureux viennent d'être brisés, submergés. Autour de ces masses escarpées, hérissées, inégales, sur le devant et dans le lointain, des flots soulevés et écumeux. Vers le fond, sur la gauche, un vaisseau battu par la tempête. Toute cette scène obscure ne reçoit du jour que d'un endroit du ciel à gauche où les nuées sont moins épaisses. De là, ces nuées vont en se condensant, en s'obscurcissant sur toute l'étendue des eaux. Elles sont comme palpables vers la gauche (Diderot, 1995: 394-395).

Qui la *ligne de liaison* si sgrana a poco a poco, ma in maniera irreversibile. Essa diventa flebile e intermittente, simile alla permanenza evanescente di un tragitto ottico prossimo a cancellarsi o, piuttosto, destinato a manifestare lungo i propri bordi

¹ Si tratta dell'opera *Une tempête* (1767), conservata all'Oldenburg-Schloss, Landesmuseum.

i segni di uno leggero sfaldamento, che lo porta così a propagarsi in maniera ramificata sui molteplici centri di strutturazione dell'opera in questione. L'atto di visione prevale sul sapere: l'imperativo della descrizione diventa allora non più quello di mostrare, ma di lasciare vedere.

Tutti ricordano il quadro di Giorgione ove la tempesta è evocata unicamente dalla saetta che squarcia il cielo al centro della tela. Presso Loutherbouogh la situazione muta radicalmente. La tempesta appare ora mettendo in connessione diretta tutti gli elementi che, in maniera diversa gli uni dagli altri, illustrano ed esprimono la rapinosa violenza dei singoli movimenti, i quali non cessano di avvolgere e di scuotere gli scogli, i flutti, le figure umane, il vascello in secondo piano, fino ad arrivare alla palpebrante luce nel cielo.

La descrizione perde in continuità, ciò che guadagna in propulsione: sotto il profilo linguistico la frase si segmenta sempre di più, si fraziona e si frattura; l'espressione (Cartwright, 1969: 13-40) incaricata di veicolare l'emersione dell'immagine si trova ad essere invasa da una percussività sempre più marcata e serrata di elementi aggettivali e participiali («*roches suspendues en voûte*») o «*plus avancées dans la mer, roches cintrées*»; «*masses escarpées, hérissées, inégales, sur le devant et dans le lointain, des flots soulevés et écumeux*»), i quali punteggiano con forza le stazioni di uno sguardo aspirato in un turbinio lieve e segreto, fitto e incessante di forze pittoriche allo stato liquido.

La tempesta non rappresenta più qui il referente diretto a cui si rivolge buona parte dello sforzo di restituzione descrittiva; essa diventa in effetti la matrice mobile di uno spazio di vertigini, di spasmi, di contrazioni ed espansioni figurative, che si ribaltano sulla scrittura, sprovvista ormai di linearità ed esposta quindi ad una moltiplicazione aperta di focalizzazioni discontinue (Ibrahim, 1995: 40-51) ove l'occhio si trova attratto e invischiato. Nasce così il concetto di *ordonnance* percettiva che Diderot stesso tenta di definire nel modo seguente:

[...] ce faire de Loutherbouogh, de Casanova, de Chardin et de quelques autres, tant anciens que modernes, est long et pénible. Il faut à chaque coup de pinceau ou plutôt de brosse, ou de pouce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. *De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées.* Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément tout est perdu [...]. *Quelle multitude de dissonances visuelles à préparer et à adoucir* (Diderot, 2008: 85; corsivi nostri).

La descrizione (Hamon, 1981: 140-164) deve essere gestita in modo tale da riuscire ad insinuarsi nel moto continuo da cui si genera senza sosta l'affioramento progressivo e incerto di queste instabili *ordonnances* percettive, di questa moltitudine di dissonanze visive che rendono opaca la superficie dell'opera *in fieri*, spingendo così il pittore ad un continuo movimento pendolare di distanziamento e di riavvicinamento rispetto alla tela; a seconda del posizionamento dell'artista, la figura riprodotta ora si compagina gradualmente in una fisionomia precisa, ora si sgrana in una dispersione di valori tonali, grafici e coloristici refrattari ad ogni

coordinazione, proprio come accade, ad esempio, dinanzi alla *Raie dépouillée* di Chardin², in merito alla quale Diderot scrive:

[...] l'objet est dégoûtant ; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement [...]. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs une écume légère qu'on y a jetée [...]. Approchez-vous [de la toile], tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit (Diderot, 2007: 220).

Diderot lascia che la descrizione trascorra in maniera molto libera da un elemento della rappresentazione all'altro, in modo da spingere la *ligne de liaison* qui intercettata verso quella «dimension post-scénique de la peinture» (Lojkin, 2007: 451), la quale mira a porre in essere un circuito di effrazioni ottico-percettive al fine di rendere sempre più precario l'assetto complessivo del dispositivo scenico classico man mano che Diderot si addentra nel quadro.

Dalla carne del pesce alla pelle – esibita indugiando sulla cruda materialità della sua consistenza – fino all'evocazione del sangue che si afferma in un'improvvisa evidenza cromatica, la descrizione allestisce un agile campo di manifestazioni, all'interno del quale dispiegare le potenzialità di una leggibilità dell'immagine che contesta e infrange ogni organizzazione dettata dalla semplice esposizione del dato visivo qui riprodotto. L'immagine è portatrice di una topologia erratica ed instabile, a partire dalla quale prende corpo ciò che Hamon definisce «description ambulatoire» (Hamon, 1981: 175).

Sequenze di accumulazioni paratattiche di componenti plastiche più o meno equivalenti tra di loro si allineano secondo assi di distribuzione che non smettono di concentrarsi attorno ad un dettaglio spesso inclassificabile. Il rilievo cromatico, portato ad emersione improvvisa e dunque accentuato in maniera significativa in tutta la sua incontrollata gravidanza figurale, diventa così il punto d'innesto di una disgiunzione tassonomica (Hamon, 1981: 213) reiterata: la sua apparizione, immediata e quasi traumatica, ovvero non preannunciata o preparata da nessun indice di raccordo, mette in scacco ogni sapere preliminare, neutralizzandone ogni capacità di contestualizzazione.

Diderot può così proporre una lettura che punta a privilegiare una sorta di para-competenza puramente ottica, la quale penetra nell'articolazione capillare della scrittura attraverso un sistema di scelte lessicali che mirano a confondere e a riscrivere i rapporti profondi tra *Mathésis*, *Sémiosis*, *Mimésis* (Barthes 2005: 433-445): quest'ultima infatti non ha più lo scopo di rappresentare il reale raffigurato tramite il ricorso puntuale alla sedimentazione di nozioni inscritte nella *Mathésis* attraverso una sorta di sorvegliata e calcolata elaborazione della *Sémiosis*.

Dinanzi alla *Raie dépouillée* dobbiamo quindi registrare un'inversione radicale delle relazioni di derivazione intercorrenti tra questi tre poli concettuali: ora è proprio la *Sémiosis* a rappresentare e ad instaurare una sorta di reticolare e inarginabile *schematismo bianco* tra *Mathésis* e *Mimésis*, dal momento che è proprio essa ad

² Si tratta de *La Raie* (prima del 1728), conservata al Louvre.

occupare, quasi in modo esclusivo, il centro della scena riportata da Diderot, senza cercare degli agganci di natura cognitiva e senza trovare dei referenti effettivi di natura analogica a cui ancorare la descrizione. Né saperi pregressi, né principi mimetici entrano qui in gioco per offrire un ben assestato piano di senso alla vibrante concatenazione di nudi segni plastici e grafici dinanzi a cui si trova chi osserva questa formidabile opera di Chardin.

In tal modo le numerose pratiche di descrizione chiamate in causa vengono ad occupare lo spazio vuoto in cui l'occhio diventa il veicolo privilegiato tramite cui mettere in campo una sintassi scopica sottilmente composta di elementi eterogenei, caratterizzata dalla profusione di traiettorie percettive e dalla distribuzione di campi semantici che trasformano la placidità della scrittura enciclopedica e protocollare di Diderot in un congegno iperbolico di registri descrittivi.

2. Descrizione versus definizione

Proprio all'interno di questa folta messe di questioni irrompe la metafora del ragno (Diderot, 2008: 30-31; Diderot, 1995: 512-513). Diderot trasforma quest'ultimo in una sorta di cervello ridotto alle uniche funzioni ottiche, puro sguardo, puro *porte-regard* (Hamon, 1981: 175) il quale tesse le sue tele all'interno dei quadri, come discernendo in essi una specie di sottilissimo ma tenace sistema nervoso in grado di animare tutta la scena dipinta.

Diderot entra nei quadri, li trasforma in spazi dalle geometrie incongrue ove il suo *œil microscopique* (Diderot, 1995: 65) deambula fino a perdere cognizione dell'insieme dell'opera (Chouillet, 1973: 310-318). Questa non deve più riprodurre l'aspetto esterno di un referente facilmente identificabile, ma piuttosto deve seguire in maniera ravvicinata gli accidenti che scandiscono il tracciato morfologico dell'oggetto ritratto, sagomandosi su di esso anche a costo di compromettere la riconoscibilità immediata di quanto raffigurato dall'artista. A tal proposito nota giustamente Michel Delon nell'introduzione al *Salon* del 1767:

L'art ne doit pas reproduire quelque chose de préexistant, mais capter un mouvement, exprimer une énergie, se substituer à la nature pour produire un effet sur le spectateur. La même logique engage la critique à ne pas décrire les œuvres accrochées au Salon, mais en à suggérer la force esthétique par ses propres moyens d'écrivain [...]. Seul le peintre génial traduit le beauté de la nature par l'invention de sites qu'il imagine, seul le poète génial rend compte de la beauté de la peinture par l'invention des tableaux qu'il recrée. La démarche du salonnier est ici inséparable de celle du philosophe (Diderot, 1995: 21).

Il filosofo quindi scopre che nell'insieme organico del quadro il dettaglio arriva a dispiegare un immaginario proprio, il quale è passibile di decifrazione solo smontando la rappresentazione, mettendone in crisi le logiche di coordinazione e di assestamento interne. La descrizione non ha più lo scopo di inquadrare gli oggetti, ma di accerchiarli dall'interno stesso della scena in cui essi appaiono.

Essa prolifera su se stessa, diventa una scrittura plurale, alla luce della quale i *Salons* stessi si trasformano in un cantiere aperto di soluzioni stilistiche ove troviamo allineati l'affondo filosofico, gli esercizi brillanti di una prosa d'arte che in Francia non aveva ancora una fisionomia precisa (Chouillet, 1973: 33-63), il dialogo simulato (quasi una parodia molto cerebrale e corrosiva dei dialoghi platonici), fino ad una

forma raffinatissima di *pastiche* in grado di mescolare gli stili propri delle cronache giornalistiche con le impennate critiche del pensatore epigrafico e asistemico, autore di una sorprendente *esthétique sans concepts* (Diderot; 2008: 26) ove proprio la descrizione occupa il posto della concettualizzazione.

Ma qual era allora lo statuto della pratica della descrizione alla metà del Settecento? In che misura Diderot la recupera, la rinnova e la modifica radicalmente trasformandola in uno sperimentale dispositivo stilistico ad altissimo contenuto speculativo?

È necessario scomodare qui la grande enciclopedia redatta da Beauzée, Marmontel, l'abate Mallet e il cavaliere di Jaucourt. Alla voce /description/ troviamo la definizione seguente:

[...] la description est une figure de pensée par *développement*, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des circonstances les plus intéressantes (Hamon, 1981: 10).

La formulazione fa riferimento esplicito a quel principio d'organizzazione e di sviluppo che già presso la trattatistica antica era stato definito *ipotiposi* (Hamon, 1981: 73). La descrizione costituisce un *morceau* testuale in cui vengono enunciati caratteri, proprietà e circostanze a partire dai quali individuare con particolare precisione un determinato oggetto, una persona, un luogo, una situazione o un evento.

Ciò significa che la descrizione deve strutturarsi secondo un certo numero di traiettorie di predicabilità del referente preso in esame (Hamon, 1981: 11). Tali tipologie sono le seguenti:

- *cronografia*: descrizione dei tempi effettivi in cui si verifica un evento;
- *topografia*: descrizione degli spazi specifici in cui si realizza un evento;
- *prosopografia*: descrizione dell'apparenza esteriore, fisica di un personaggio;
- *etopea*: descrizione morale dei personaggi;
- *prosopopea*: descrizione di un personaggio immaginario o di fantasia;
- *ritratto*: descrizione fisica e morale di un personaggio con corrispondenze esplicite (o anche soltanto alluse) tra i due piani;
- *parallelo*: forma mista di descrizione che può implicare tutte le tipologie precedenti mettendole però a contrasto o in continuità tra due o più referenti chiamati in causa.

È possibile aggiungere un'ottava tipologia, particolarmente frequente ma di difficile collocabilità all'interno dello schema proposto da Hamon, che è l'*enumerazione di parti* (Hamon, 1981: 12).

Si tratta di una classificazione passibile di numerose critiche. Essa presenta numerosi difetti anche solo a livello intuitivo dal momento che, ad esempio, cronografia e prosopografia spesso si accavallano in un medesimo brano descrittivo (Hamon, 1981: 11). Ma al momento tali questioni concernenti i criteri di categorizzazione non ci interessano.

Come vedremo, la microstoria della descrizione che qui cerchiamo di prospettare altro non è che la storia notturna di una domesticazione impossibile e di una legittimazione sempre più difficile all'interno di determinati quadri stilistici, retorici e cognitivi di un procedimento che di fatto non tollera alcuna classificazione definitiva o rigida.

Nelle intenzioni degli enciclopedisti quindi il ricorso alla descrizione risultava valido, attendibile e legittimo unicamente quando essa si trovava inserita – forse sarebbe meglio dire imbrigliata – in un quadro testuale che ad essa facesse da cornice e da limite. La descrizione quindi deve avere una finalità specifica – esibire i tratti salienti del referente – e una collocazione tale da renderla sempre ben identificabile per quanto riguarda la sua presenza all'interno dello scritto. La descrizione, in base a quanto appena affermato, deve essere funzionale ad una strategia testuale più ampia e gerarchicamente sovraordinata ad essa. Suddetta strategia quindi deve essere al servizio della composizione e della leggibilità del carattere di una scena specifica avente un chiaro punto di riferimento a cui agganciare la pausa descrittiva (Genette, 1986: 151-152).

Quest'ultima rischia sempre di abbandonarsi ad una sorta di deriva illimitata. Leggiamo allora ancora un estratto desunto dalla *Grande Enciclopedia*:

[...] *une définition imparfaite et peu exacte, dans laquelle on tâche de faire connaître une chose par quelques propriétés et circonstances particulières, suffisantes pour en donner une idée et la faire distinguer des autres, mais qui ne développe point sa nature ou son essence. Les grammairiens se contentent de descriptions. Les philosophes veulent des définitions [...]. Une description au premier coup d'œil a l'air d'une définition, elle est même convertible avec la chose décrite ; mais elle ne la fait pas connaître à fond, parce qu'elle n'en renferme pas ou n'en expose pas les attributs essentiels [...]. Le génie, le goût, une passion dirigent le pinceau pour une description ; la raison seule et la réflexion décident les traits qui doivent entrer dans une définition* (Hamon, 1981: 25).

È chiaro: chi ha redatto la voce /description/ ha optato per un preciso principio di opposizione: la definizione implica e richiede l'ottemperanza piena a dei criteri di ricognizione razionale dei caratteri salienti dell'oggetto descritto. La descrizione fa capo ad un'estetica. I due criteri non possono che collidere senza possibilità di soluzione del conflitto, così che la seconda deve essere per forza di cose riassorbita e legittimata dalla prima, la quale permette di valutare la misura esatta di pertinenza e di coerenza della descrizione.

La definizione inoltre ha una logica intestina che non può essere smentita o messa in dubbio da nulla, almeno secondo le categorie critiche e cognitive del '700 e dell'800. Essa si baserebbe su una *Mathesis* enciclopedicamente dispiegata in tutte le sue articolazioni, così che la definizione non può mai degenerare in una proliferazione ingestibile di dettagli corollari, i quali nella descrizione rischiano invece di infrangere la leggibilità e la perspicuità del referente.

È Buffon colui che illustra in maniera magistrale questo stato di cose, allorché nel *Premier Discours* della sua ciclopica *Histoire Naturelle* (1749-1804) osserva con un certo rigore accademico e un'invidiabile lucidità tardo-cartesiana che

[...] la description exacte et l'histoire fidèle de chaque chose est, comme nous l'avons dit, le seul but qu'on doit se proposer d'abord. Dans la description, l'on doit faire entrer la forme, la grandeur, le poids, les couleurs, les situations de repos et de mouvements, le position des parties, leur rapport, leur figure, leur action et toutes les fonctions extérieures; si l'on peut joindre à tout cela l'exposition des parties intérieures, la description n'en sera que plus complète; seulement on doit prendre garde de tomber dans de trop petits détails ou de s'appesantir sur la description de quelque partie peu importante et de traiter trop légèrement les choses essentielles ou principales. L'histoire doit suivre la description et doit uniquement rouler sur les rapports que les choses naturelles ont entre elles et avec nous (Hamon, 1981: 27).

L'histoire deve seguire la descrizione. Questa a sua volta deve essere sagomata unicamente sulle strutture reali dei rapporti e delle proprietà essenziali reperibili presso i referenti che saranno oggetto delle analisi di Buffon. È solo con quest'ultimo che la formulazione riportata poco sopra prende un senso preciso, perché è solo quando viene imbrigliata negli enunciati di un sapere specifico che la descrizione può funzionare come *développement*. Ma perché ciò sia possibile è necessario espungere dalla pragmatica dell'enunciato descrittivo due fattori aberranti: l'ingestibilità del dettaglio e la capacità di generare immagini propria della descrizione (Grenard, 2007: 144).

In Buffon questo accade con una precisione estrema, a tal punto che la descrizione non è altro che un referto seccamente protocollare di un'osservazione analitica che sa benissimo in che modo segmentare il dato reale sul quale si concentra (Roger, 1963: 221-236). Non è allora un caso che Buffon enunci a chiare lettere l'espulsione del dettaglio incongruo e passi sotto silenzio la dimensione immaginifica della descrizione che proprio il redattore della voce della Grande Enciclopedia aveva invece palesato come dato inestirpabile.

Tuttavia nel 1845, cioè meno di un secolo dopo Buffon, la situazione è già mutata radicalmente. Francis Wey, un acuto storico della letteratura francese, scrive un testo intitolato *Remarques sur la langue française au XIX^e siècle, sur le style et la composition littéraire*, nel quale egli recupera proprio la prima parte della definizione degli enciclopedisti richiamata poco sopra e afferma con estrema sicurezza:

[...] presque toutes les figures sont des descriptions déguisées; toute allégorie, toute métaphore même, est une brève description; qui ne sait décrire ne sait écrire. L'imagination poétique se manifeste par la multiplication des images; décrire, c'est peindre, et peindre, c'est former des images (Hamon, 1981: 29).

È a questo punto che la descrizione inizia a muoversi su un doppio registro teorico: quello delle scienze – ove proliferazione del dettaglio e *Bildlichkeit* (Schiller, 1997: 120- 122) sono assolutamente negati e rimossi – e quello della creatività poetica; presso quest'ultimo la descrizione diventa l'elemento rivelatore stesso del talento poetico. Se presso gli enciclopedisti la biforcazione era tra una logica e un'estetica, ora la scissione taglia longitudinalmente la seconda facendo in modo che l'estetica, intesa come stile di scrittura, si divarichi in una *Ratiocinativa* sobria e controllata, misurata e protocollare, e una *Immaginativa* aperta a tutti i venti tempestosi della creazione poetica più sfrenata.

Tralasciando il prosieguo della ricostruzione che per il momento qui non ci interessa, è bene fare a questo punto un passo indietro e soffermarci ancora un po' sulle definizioni degli enciclopedisti. Sulla base di quanto detto finora possiamo osservare che, almeno fino al 1845, la descrizione va sempre pensata come incardinata all'interno di una dimensione narrativa più ampia, inglobante e tassativamente prioritaria rispetto ad essa. E ciò è possibile perché i trattati di retorica avevano messo a punto in maniera più o meno consapevole, ma di certo in maniera vincolante per molti autori che si formavano su di essi, una competenza specifica presso il lettore.

3. Il *pantonimo* come ordigno linguistico-cognitivo

La descrizione per gli enciclopedisti sollecita sempre un sapere, inteso come evocazione di *topoi* i quali fungono da sostegni mnemonici istituzionalizzati. Si tratta di una memoria specifica focalizzata prevalentemente sui livelli lessicali del testo in questione. I *topoi* hanno quindi la funzione precisa di organizzare la descrizione conformemente alla sua pertinenza pragmatica prevista e sancita dai trattati di retorica.

Ma la descrizione sollecita anche e soprattutto la coscienza lessicografica depositata nell'enunciato: il fatto che essa possa prendere senza problemi la forma del catalogo e dell'inventario – ovvero forme paratattiche più o meno lunghe e espandibili a volontà – dimostra la sua indipendenza rispetto ad ogni sintassi sovraordinata in seno alla quale essa si trova incassata.

Ciò comporta un altro contraccolpo alquanto rilevante: la confusione sempre più marcata di lessico e di nomenclatura, il richiamo ad una competenza lessicale, ad una conoscenza dei termini che slitta però pericolosamente verso un richiamo esplicito alla conoscenza del mondo. Una descrizione rischia sempre di essere il luogo elettivo di quello sdoppiamento di competenze ove *savoir des mots* e *savoir des choses* non solo trascolorano l'uno nell'altro ma finiscono anche con il sovrapporsi.

Presso il lettore il testo descrittivo chiama in causa un'ulteriore competenza: si tratta di un'operazione particolare che fa capo alla gerarchizzazione di sistemi diversi messi in campo dalle strategie testuali scelte dall'autore. Per esempio, nel sistema descrittivo /casa/ i termini /caminetto/, /tetto/, /scalino/ saranno – indipendentemente dal loro ordine di apparizione e dalle loro funzioni specifiche – avvertiti come unità integrate all'interno del termine più generico, ad esso quindi subordinati. La descrizione obbedisce quindi ad un principio distribuzionale (Hamon, 1981: 211) dei fattori afferenti ad uno stesso referente-nucleo dal quale si libera come una sorta di attrazione centripeta che le competenze cognitive del lettore non devono mai trascurare.

Come la definizione del dizionario enciclopedico – che è inscatolamento di classi e di inclusioni (figure, famiglie, specie, classi, ecc.) – come l'albero genealogico o l'albero-diagramma del linguista, ogni sistema descrittivo – rinviante ad una reticolazione di campi lessicali intricati (Hamon, 1981: 215) – fa appello a due principali nozioni semantiche, ovvero la gerarchia e l'equivalenza: *gerarchia* tra un termine integrante e dei termini integrati, *equivalenza* tra un termine sovraordinato globale e una serie di termini analitici, i quali possono in misura variabile intrattenere

dei rapporti di sostituzione reciproca o addirittura subentrare al lemma integrante e, in casi estremi, provocarne l'espunzione.

Ogni descrizione fa dunque appello alla naturale competenza che ha il lettore nel classificare, nel riconoscere, nel gerarchizzare e nell'attualizzare determinati *stocks* di indici lessicali: in tal modo essa equivale alla messa in campo della capacità che scrivente e lettore hanno di declinare sotto forma di paradigmi latenti delle liste di oggetti o di proprietà di certi oggetti, della capacità di operare delle sintesi coerenti o di sciogliere in serie concatenate le logiche di organizzazione semantica proprie dei termini sussuntivi.

Lasciando un attimo la parola a Hamon possiamo chiosare tutto questo dicendo che, prima di rinviare in modo diretto ad un referente, la descrizione rimanda sempre a

[...] un système de « mise en ordre » et de « mise en classement » sémiologiques, à d'autres systèmes de « mise en ordre » ou de « mise en classement ». Avant de classer le monde, d'être écriture du monde, la description classe d'autres systèmes de classement, est réécriture d'autres systèmes de classement. Réticulation textuelle, réticulation du lexique, la description est d'abord réticulation d'un extra-texte (classifications, discours encyclopédiques, vocabulaires spécialisés, textes divers du savoir officiel sur le monde, catégories idéologiques) déjà réticulé et organisé. La description est donc le lieu d'embranchement de deux (ou plusieurs) systèmes de classification, le texte et d'autres textes, ce qui la distinguerait de la taxinomie scientifique, qui est réticulation, par le langage, les modèles ou les symboles, d'une empiricité confuse non linguistique (Hamon, 1981 : 60).

Dove inizia questa empiricità confusa? E in che modo la descrizione può renderne conto? È in relazione a questo tipo di domande che la riflessione di Diderot consegnata nei *Salons* sembra diventare qui centrale. Se quanto detto finora è corretto, dobbiamo osservare che il primo espediente per disciplinare la descrizione consiste nel fare in modo che essa orbiti attorno ad uno o più pantomimi (Hamon, 1981: 127-130). Hamon insiste a lungo su questo aspetto, dal momento che è proprio analizzando la natura del pantonimo che è possibile valutare la generatività più o meno sorvegliata delle strategie descrittive.

Ma che cos'è un /pantonimo/? Nel *Cours* di Saussure esso viene definito come «le centre d'une constellation, le point où convergent des termes ou d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie» (Saussure, 1965: 174). Solo in base ad esso diventa possibile sviluppare uno studio dettagliato dei vari sistemi descrittivi scandito secondo quattro grandi categorie:

- quantità: relativa alla lunghezza del sistema descrittivo³.
- completezza o esaustività: relativa alla norma paradigmatica in base alla quale misurare le informazioni da offrire nel corso dell'enunciato descrittivo⁴.

³ Bisogna notare che la tipologia della *quantità* è la prima ad essere sottoposta a disciplinamento dal momento che, se è vero che la descrizione rappresenta una struttura subordinata rispetto ad un quadro testuale più ampio e prioritario, la descrizione deve per forza di cose avere una misura ben circoscritta. La *quantità* del testo descrittivo permette già di valutare se la sua presenza e le sue dimensioni siano legittime o meno.

– omogeneità: tra i termini specifici e i sotto-insiemi convocati sulla base di equivalenze, analogie, comparazioni – più o meno intuitive o celate – che vengono a suffragare (o anche a contestare) i sistemi di classificazione messi in campo⁵.

– modellizzazione: relativa all'indole della descrizione che può essere risolutamente assertiva, ipotetica o interrogativa, e soprattutto *deceptive*, allorché essa rende opaco il referente in questione scombinando i saperi messi in gioco⁶.

A questo punto sorge quello che potremmo chiamare il *paradoxe du descripteur*. In Diderot tutti gli sforzi fatti dai *rhétoriciens* per imbrigliare la descrizione in una cornice di fruizione e di utilizzo altamente codificati vengono puntualmente delusi e disattesi.

Il pantonimo, che dovrebbe essere l'elemento generatore da cui far discendere per via derivativa e quasi deduttiva tutta la descrizione, a volte diventa difficilmente individuabile, o meglio, prolifera in maniera quasi incontrollata: Diderot cioè fa in modo che la *quantità* della descrizione ne fagociti l'*esaustività*, la quale viene così rinviaata *ad infinitum*, in un continuo rincorrersi e accavallarsi di notazioni circostanziate, che tuttavia non riescono mai ad offrire un quadro completo del referente ritratto, come nel caso di Louthembourg.

Nel passo riportato poco sopra infatti abbiamo potuto vedere come Diderot pluralizzi in modo iperbolico i punti di vista in relazione ai quali la tempesta viene colta e raffigurata: essa ora è espressa tramite il rimando insistito all'irruenza inarginabile dei flutti, ora è resa presente mediante l'evocazione della situazione di notevole precarietà in cui versa il vascello, ora invece nasce dall'intersezione mobile e piuttosto sfumata di due distinti piani di descrizione, i quali si concentrano parallelamente sulle scogliere assalite dalle onde e su di un cielo solcato da globuli di nubi trascinate e come lacerate dall'impetuosità del vento.

Se invece il pantonimo rimane centrale e coordinante, garantendo una certa *omogeneità*, esso resiste solo nel titolo dell'opera, come nel caso della *Raie dépouillée*, ove di fatto esso serve solo a designare il nome del quadro più che la presenza effettiva della cosa ritratta. I procedimenti di *amplificatio*, più o meno estesi, a poco a poco rendono impossibile individuare l'oggetto a cui Diderot si sta

⁴ Strettamente connessa alla prima, l'*esaustività* misura l'aderenza del plesso descrittivo ai parametri e ai codici messi a punto dai trattati di retorica. La *quantità* è «giusta» nella misura in cui l'*esaustività* rispetta in maniera capillare le linee di sviluppo della descrizione codificate dai trattatisti. Inutile dire che nell'attrito teorico tra descrizione e definizione è proprio questa seconda tipologia a giocare un ruolo assolutamente dirimente a favore della seconda.

⁵ Derivata in maniera quasi deduttiva dalle prime due, l'*omogeneità* dovrebbe assicurare al sistema descrittivo un certo ordine di sviluppo e di strutturazione. Il ritratto, ad esempio, dovrebbe prima soffermarsi sui caratteri fisici partendo dal volto, per poi penetrare nella dimensione morale. Di fatto, come vedremo tra poco con Diderot, sarà proprio facendo saltare questi vincoli così asfittici che la descrizione diventerà a poco a poco una forma di approccio fenomenologico diretto alla cosa ritratta, in grado di creare ogni volta da capo un parametro specifico e circoscritto di *omogeneità*.

⁶ Vista per tutto l'arco del tardo Seicento e del Settecento come una tipologia secondaria, dal momento che la descrizione non poteva che essere strenuamente asseverativa, a partire dall'Ottocento la *modellizzazione* diventa senza dubbio la tipologia più rilevante. Si pensi, per prendere un esempio novecentesco, alle descrizioni di Robbe-Grillet che servono unicamente a confondere le idee del lettore, facendo sovrapporre senza possibilità di distinzione i piani descrittivi – e quindi cognitivi – messi in gioco.

riferendo: qui l'omogeneità del sistema descrittivo è ottenuta solo tramite una modellizzazione puntualmente *deceptive*.

Il pantonimo allora si fraziona in una disseminazione lessicale, riverberandosi su altri sub-pantonimi, che rinviano certo direttamente al pesce, esplicitamente evocato, presentandolo però come sotto lo sguardo impietoso di un anatomista che ne seziona il corpo mostrandone l'architettura interna, esibendone le carni prossime alla decomposizione, la pelle ormai livida e dura, il sangue ancora in parte liquido, il quale imprime una spinta cromatica piuttosto accesa ad una scena che non smette di palpitare, quasi di respirare o di ansimare nell'immaginazione di Diderot, ove essa per un attimo sembra essere stata dipinta con lo stesso materiale biologico dell'animale ritratto.

Ecco allora che il pantonimo nel caso della *Raie dépouillée* è quasi totalmente svuotato del suo ruolo di *designans* iniziale e prioritario. Il rilievo principale transita tutto sulla notazione veicolata dal participio che funziona come enunciazione esplicita del programma pragmatico che Diderot dispiega dinanzi a noi: carne, sangue, pelle si presentano nella loro raccapricciante riconoscibilità unicamente per rendere opaco e iriconoscibile ciò che li conteneva e li rendeva inavvertibili, ovvero il pesce stesso, ora designato da Diderot stesso col termine iper-generico di /chose/ (Diderot, 2008: 83).

Il pantonimo introduce una descrizione che d'improvviso viola le griglie tassonomiche tradizionalmente legate ad esso, così che questa dà luogo ad una profusione di notazioni lessicali al tempo stesso icastiche e sfuggenti, ingenerando una sorta di diffuso e sfrangiato *papillotement* (Diderot, 2008: 60. Hamon, 1981: 74) di immagini corollarie chiaramente afferenti all'oggetto in questione, ma decisamente periferiche, improbabili e piuttosto improprie, se si vuole intendere la descrizione nell'accezione datane nel primo estratto della Grande Enciclopedia.

La descrizione qui non sviluppa i caratteri salienti dell'animale, non esplicita i presupposti celati di una definizione, non mostra il referente sulla base delle sue proprietà essenziali ed elettive. Iper-denotazione e ipo-denotazione (Segre, 1999: 51-52) contestano ogni logica prescrittivamente mimetica della descrizione, trasformandola in una strategia testuale ad alto tasso di elusione referenziale, la quale viene attenuata proprio grazie all'indicazione contenuta nel titolo del quadro (Arasse, 1973: 148-149).

Ma qualcosa di simile accade anche per la tempesta di Louthembourg. Nel presentare questo dipinto il filosofo espande gli spazi interni della rappresentazione, sviluppando un diagramma di forze foronomiche, le quali spazzano capillarmente tutta la tela, trasformandola così in una turbolenta costellazione di epicentri figurativi che la scrittura riesce a registrare e seguire solo tramutandosi in una vorticoso linea serpentinata (Diderot, 2008: 133 e 148) lungo la quale inanellare un ricco plesso di isotopie tutte rinvianti in maniera esplicita al fenomeno descritto.

Come visto poco sopra, Diderot struttura la descrizione attraverso un duplice impulso, che la porta non solo ad oscillare senza tregua tra i numerosi punti nodali su cui si appunta l'occhio spostandosi orizzontalmente da destra a sinistra, ma a svolgersi anche secondo un chiaro vettore sagittale orientato verso la profondità della scena, ove appare il profilo dell'imbarcazione, quasi prossima al naufragio, su cui infuria la tempesta.

Ma più che essere il punto di condensazione originaria della descrizione, il pantonimo qui si frantuma in una raggiera di angolatissimi scorci prospettici a partire dai quali tentare di ricostruire la scena evocata da Diderot, la quale prende indubbiamente il suo incontenibile slancio a partire dalla menzione iniziale di quelle *proéminences* da cui si irraggia tutto l'avviluppante flusso policentrico di riferimenti incrociati su cui si incardina la lettura. Il pantonimo non funziona come un iperonimo, ma piuttosto esso è ciò che in maniera puntuale mette in scacco le logiche di organizzazione gerarchizzata degli *stocks* lessicali a cui agganciare la delineazione dei quadri cognitivi messi in opera.

Il pantonimo funziona quindi come un versatile catalizzatore di forze in espansione e di forme in disgregazione, in grado di attrarre nella sua orbita vibratoria sequenze molteplici ed eterogenee di traiettorie descrittive che non devono per forza di cose esibire un grado di coerenza e di coesione troppo elevato. Si potrebbe arrivare anche a dire che è proprio partendo dal disordine causato dalla combinazione aperta tra queste linee descrittive che Diderot fa sorgere una nuova immagine dell'oggetto ritratto, come accade per la *Raie* di Chardin, o ancora, un'immagine convulsamente plurale del referente a cui rimanda il titolo, come accade per la tempesta di Louthembourg.

Conclusioni

Dinanzi ai *Salons* è difficile far coincidere la scrittura dell'enciclopedista con quella del critico d'arte. A nostro avviso, più che un Illuminista, in queste prose Diderot sfodera il suo talento barocco, ma di un Barocco leibniziano (Chouillet, 1973, 110-118 e 214-215), di quel Barocco magistralmente ricostruito da Michel Serres nella sua poderosa opera del 1968, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. E, proprio facendo riferimento a due saggi di Michel Serres, ci sembra di poter individuare, in sede di conclusioni, due definizioni della descrizione in Diderot:

I. Essa è innanzitutto «une machine à mouvement perpétuel» (Serres, 1979: 220), dal momento che essa non si arresta mai: Diderot potrebbe prostrarla all'infinito, penetrando illimitatamente in quell'universo microscopico che caratterizza tanto Leibniz quanto l'autore dei *Salons*.

II. Essa è la risultante di una «topologie combinatoire» (Serres, 1974: 28) in grado di far collimare piani di realtà diversi e forme di spazialità altamente differenziate: i vari sistemi descrittivi messi a punto da Diderot equivalgono ad altrettante scatole ottiche posizionate nel reale a livelli prospettici differenti, in base a cui offrire piani d'inquadramento difforni del medesimo oggetto.

Per l'autore dei *Salons* la descrizione non è una definizione lacunosa. È piuttosto l'esatto contrario di una definizione, dal momento che essa non deve elencare i connotati noti dell'oggetto, ma scorgerne sempre di nuovi, di inaspettati, di inediti, fungendo quasi da terminale gnoseologico di ciò che a distanza di qualche decennio Kant chiamerà *giudizio sintetico a priori*, rispetto al quale però, presso Diderot, esso si presenta senza dubbio con un baricentro fortemente spostato verso la dimensione prettamente sensibile (Chouillet, 1973: 215-216).

Alla luce di ciò il pantonimo diventa una sorta di *hiéroglyphe prismatique* (Serres, 1980: 179) a partire dal quale la *ligne de liaison* arriva a raccordare altri pantonimi del tutto depotenziati rispetto alla loro vincolante forza di coordinazione. Nel caso

della tempesta di Louthembourg, ad esempio, la descrizione avrebbe potuto anche soffermarsi più a lungo sul nucleo di fattori riferibili alle figure umane, orientando così la decifrazione dell'opera in un senso decisamente diverso rispetto a quello poi effettivamente selezionato e perseguito da Diderot.

Quest'ultimo però decide di evocare solo in maniera incidentale i personaggi, facendo in modo che tali pantonimi non funzionino tanto come centri connettivi a raggio più o meno lungo, ma vi appaiano in qualità di ponti mobili in seno ad un *espace interféré* (Serres, 1979: 228) ove rimane irriducibile il polimorfismo delle rocce frastagliate a strapiombo sul mare, delle onde crestate di spuma che si sollevano all'improvviso e delle dense nuvole trascorrenti nel cielo in un caotico turbinio di foschi profili cangianti.

La scrittura di Diderot penetra nella vicissitudine informe delle cose ritratte, cogliendole come dall'interno, sorprendendole nel loro farsi e disfarsi, ricorrendo ad una molteplicità di sistemi descrittivi che fanno sorgere e muovere l'*œil-araignée* del filosofo dai penetranti stessi della scena che cerca di rappresentare. Scrittura *engrammatica* direbbe forse Bachelard (Bachelard, 1943: 163-164)⁷, scrittura mimetica non della cosa, ma delle energie (Chatouillet, 1973: 10-27; Grenand, 2007: 148) che innervano e agitano la cosa, trasversale nucleo generativo e plurimo punto di convergenza a partire dal quale e verso il quale un vasto circuito di trasformazioni e spostamenti inizia ad aprirsi dando luogo ad una delicatissima geologia figurale che Diderot non ha mai smesso d'interrogare e decifrare.

In questo scritto abbiamo cercato di vedere come di fatto nei *Salons* di Diderot interferiscano i tre piani di riflessione su cui il filosofo francese ha sempre lavorato: quello proprio della scrittura letteraria, quello della prosa d'arte e quello della pura speculazione. Il termine chiave scelto per condurre questa sorta di triangolazione tra i tre domini è quello della descrizione. La scelta, come visto, non è né causale né forzata, ma piuttosto dettata proprio da una serie di esigenze interne alla riflessione di Diderot e soprattutto da una sistema di richiami e di rimandi incrociati tra le tre dimensioni di pensiero qui chiamate in causa.

Sulla base di questa mobile prospettiva abbiamo potuto mettere in risalto da un lato la divergenza piena tra la definizione di /description/ fornita dalla stessa *Encyclopédie* e la pragmatica obliqua che invece Diderot riserva ad essa nel corso dei *Salons*; dall'altro abbiamo potuto esaminare nel dettaglio la ricca pregnanza speculativa che il terminale euristico rappresentato della descrizione assume allorché questa viene calata in un discorso di natura teorica in cui filosofia e letteratura vengono fatte giocare di concerto, al fine di vedere quanto i due terreni non smettano mai di sovrapporsi, facendo in modo che gli apporti dell'una possano sempre scivolare verso l'altra.

In particolare, è stato il contributo di Hamon che ci ha permesso questo movimento continuo e fecondo tra i tre ambiti di riflessione. Mettendo alla prova le tesi del linguista francese, ci è sembrato che, proprio attraverso i problemi lasciati

⁷ Bachelard parla di «engramme dynamique [...] des images» per indicare quelle forme elettive dell'immaginazione materiale che sono in grado di esprimere gli spostamenti e le trasmutazioni delle forze elementari e primordiali. L'*engramme* diventa a tal proposito un'immagine specifica capace di «incarnare» quasi, di portare iscritte in esse, le trasformazioni profonde della materia ritratta. Va detto che Bachelard non evoca mai in questi passaggi – dedicati a Nietzsche – il nome di Diderot.

aperti dai tentativi di definizione della descrizione, quest'ultima potesse diventare una sorta di perno multiplo sul quale far ruotare le nostre considerazioni, mettendole a punto proprio a partire dalle intersezioni plurali tra le varie dimensioni di riflessione.

Abbiamo ottenuto allora un quadro d'analisi piuttosto sfaccettato, ma senza dubbio coerente e coeso: la nozione saussuriana di *pantonimo* è stata quella che ci ha dato la possibilità di trovare un preciso ganglio tematico e teorico intorno al quale riorganizzare in maniera più ordinata e lineare le nostre osservazioni, così che proprio il pantonimo ci ha consentito di vedere quanto i tre domini chiamati in causa in questo testo celassero una sotterranea e tenace complicità, che proprio le questioni afferenti in maniera più o meno diretta ad un certo utilizzo della descrizione ci hanno permesso di portare in superficie.

Va detto comunque che molti aspetti in questo nostro scritto rimangono del tutto inesplorati. Basti dire, ad esempio, che non abbiamo potuto prendere in esame quella frattura che si consuma nel passaggio dal *Salon* del 1765 a quello successivo (Cartwright, 1969: 129-218). Nelle prime quattro raccolte di *comptes-rendus*, come è noto, Diderot entrava nei quadri, scivolava tra volti e corpetti, nuvole e mele, accarezzava gli occhi senza sguardo di qualche busto in marmo collocato nella quieta penombra di un sottoscala polveroso oppure sfiorava le carni rosee e calde di floride dame parigine ritratte con taglio pigramente accademico da qualche oscuro pittore di corte. Nel 1767 con la possente *Promenade Vernet* la situazione si rovescia radicalmente: Diderot porta fuori dal quadro – e dagli ambienti del museo – le immagini, dando loro una misura, o meglio, una dismisura cosmica (Diderot, 1995: 179-181), facendo diventare i quadri stessi di Vernet le scenografie a grandezza naturale con cui allestire gli sfondi della sua passeggiata campestre in compagnia dell'abate e di due scolaretti.

L'immagine stessa diventa luogo. I codici iconografici che Diderot fino ad allora si era divertito a smontare e a rimontare seguendo spesso procedure di assemblaggio del tutto arbitrarie e perversamente errate, si trasformano in porzioni di paesaggio che i personaggi attraversano e visitano, osservano e commentano tra discorsi interrotti, sonnolenze mal celate e sbuffi di metafisica.

La descrizione diventa ora definitivamente una sorta di instabile e congetturale metalinguaggio tramite cui amplificare il procedimento stesso dell'*amplificatio* conducendolo a livelli esorbitanti. Incastonata in uno dei *Salon* più ricchi e più complessi, più originali e più sfaccettati, la *Promenade Vernet* assomiglia ad un tentacolare ed avvolgente metadiscorso critico sulla possibilità di sviluppare un discorso critico sulle arti (Cohen, 1991: 41-44), partendo dal problema metodologico che pone per forza di cose l'identificazione dello statuto della descrizione.

Questa ormai sembra aver sorpassato tutte le incertezze legate all'esigenza di rendere conto della corrispondenza tra cosa e segno, tra figura e parola, tra oggetto e rappresentazione, diventando essa stessa produzione libera di immagini, deflagrazione sotterranea e inesauribile di quadri erranti, di paesaggi congetturali generati da quella *machine à tableaux* (Diderot, 1995: 180) che sottopone l'io narrante ad un decentramento generalizzato e continuo, ad uno spossamento inarrestabile e insistito, e mediante la quale la natura viene contemplata come attraverso un sistema di scomposizioni prismatiche in grado di mettere in luce la ricca eterogeneità delle sue materie.

A tutto ciò naturalmente non può non fare da contraltare la mossa molteplicità dei linguaggi, dei segni, dei codici e delle varie soluzioni linguistiche dinanzi alle quali all'œil-araignée non resta che sprofondare immobile con un moto a spirale nella densa notte della lingua.

Bibliografia

- ARASSE, D. (1973). L'image et son discours: deux descriptions de Diderot. *Scolies: Cahiers de Recherches de l'ENS*, 3-4, pp. 131-160.
- BACHELARD, G. (1943). *L'air et les songes*. Paris: José Corti.
- BARTHES, R. (2005). *Leçon 1977*, in *Œuvres complètes V*. Paris: Seuil.
- CARTWRIGHT, M. T. (1969). Diderot critique d'art et le problème de l'expression, *Diderot Studies*, 13, pp. 1-267.
- CHOUILLET, J. (1973). *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Armand Colin.
- COHEN, H. (1991). Diderot et les limites de la littérature dans les Salons. *Diderot Studies*, 24, pp. 25-31.
- DE SAUSSURE, F. (1965). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- DIDEROT, D. (1995). *Ruines et paysages. Salon de 1767*. Paris: Hermann.
- (2007). *Essais sur la peinture. Salon de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann.
- (2008). *Salons*. Paris: Gallimard.
- GENETTE, G. (1986). *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- GRENAND, S. (2007). L'œil ravi. Violences du regard dans les premiers Salons de Diderot. *Diderot Studies*, 30, pp. 143-154.
- HAMON, P. (1981). *Du descriptif*. Paris: Hachette.
- IBRAHIM, A. (1995). *Diderot et la question de la forme*. Paris: PUF.
- LOJKINE, S. (2007). Le problème de la description dans les Salons de Diderot. *Diderot Studies*, 30, pp. 53-72.
- LYOTARD, J-F. (1985). La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation. In CAZENAVE, A & LYOTARD, J-F. (ed.), *L'art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*. Paris: PUF, pp. 465-477.
- ROGER, J. (1963). Diderot et Buffon en 1749. *Diderot Studies*, 4, pp. 221-236.
- SCHILLER, F. (1997). *Sul Sublime*, Milano: SE.
- SEGRE, C. (1999). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- SERRES, M. (1974). *La traduction. Hermès III*. Paris: Minuit.
- (1979). *La distribution. Hermès IV*. Paris: Minuit.
- (1980). *Le passage de Nord-Ouest. Hermès V*. Paris: Minuit.