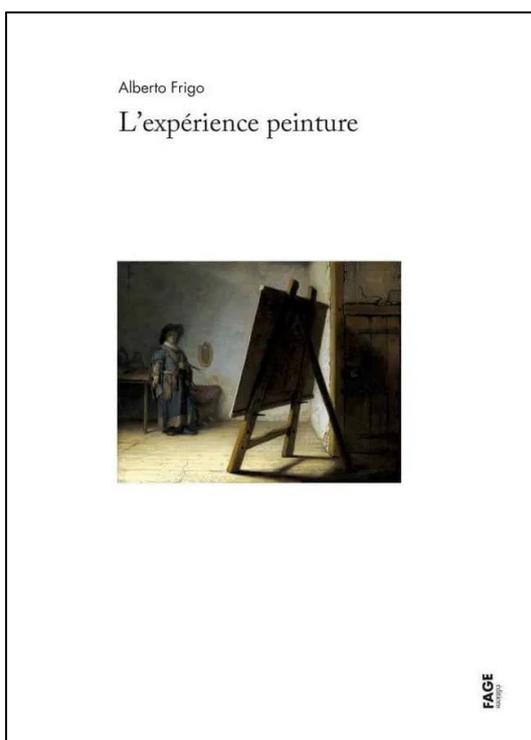


L'expérience peinture. Le temps, l'intérêt et le plaisir

Alberto Frigo, Fage éditions, 2018

Recensione di
Gianni Trimarchi



Questo libro è opera di Alberto Frigo, specialista del pensiero di Pascal. Egli è ricercatore presso il dipartimento di Filosofia dell'Università statale di Milano, dopo aver insegnato alla Sorbona. Il lavoro che qui prendiamo in esame è stato recentemente indicato dalla rivista *L'objet d'art* come *Il libro del mese*.

Il testo è dedicato al senso dell'esperienza del dipingere e insieme al fruitore, il cui sguardo esercita un'attività.

La tesi da negare in questo ambito è costituita da un romanzo di Thomas Bernhard (1931-1989) in cui si parla con ironia di uno spettatore che passò trentasei anni a guardare devotamente tutti i giorni *L'uomo con la barba bianca* di Tintoretto, nella speranza di cogliere, con sguardo critico, degli errori nella struttura del quadro. Egli osserva «avec sévérité, mais aussi avec l'espoir jamais brisé de se voir démenti dans son attente d'une erreur fatale». (Frigo, p. 41).

La lettura critica, però, non è l'unica possibile, anche se è quella che si esprime in vari saggi di Diderot, presi in esame da Frigo.

Il grande filosofo scrisse vari articoli sul *Salon* di Parigi che segnò il tramonto del *rococò*¹.

«Le Prince n'investit ni l'idéal, ni le faire». È in sostanza una sorta di rigattiere, che produce quadri dozzinali (p. 113). Boucher «est un faux bon peintre» (pp. 10, 115); egli possiede una buona tecnica, ma mostra nei suoi quadri degli oggetti ammuccati che non danno luogo a una vera e propria composizione (p. 70). La Grenée sacrifica tutto sull'altare della tecnica, «confesse Diderot de voir un si beau faire, un moyen aussi rare, aussi précieux, si propre à de grands effets et réduit à rien» (p. 116).



Fig. 1: F. Boucher, *La naissance de Vénus*, 1754

Frigo evidenzia come Diderot faccia invece un grande elogio a J. B. Greuze (p. 114) e soprattutto a J. B. Chardin (1699-1779), che gli sembra possedere uno stile impareggiabile. Questo stile però è dedicato a descrivere con naturalezza i momenti della vita quotidiana: una serva che lava i piatti (p. 118), una vecchia ubriaca (p. 117), o addirittura oggetti disgustosi, come *la*

¹ A Parigi fra il 1759 e il 1782 furono organizzati presso il Louvre vari *salons* di rilevanza internazionale, che espongono il meglio della pittura del tempo. Diderot pubblicò vari articoli sulla rivista *Correspondance Littéraire*, in cui esprimeva, a volte in modo aspro, il suo parere sulle opere esposte.

raille depouillée, che precede di ben ventisei anni *La naissance de Vénus* di Boucher ed esce completamente dal quadro retorico dei suoi antagonisti.



Fig. 2: J. B. Chardin, *La raille depouillée*, 1728

In questo caso «L'objet est dégoûtant», ma è possibile «sauver par le talent le dégoût de certaines natures» (p. 117).

Diderot fa poi l'elogio di C. Lebrun i cui lavori (p. 71) possiedono una sorta di baricentro su cui convergono gli sguardi di tutti i personaggi raffigurati. Questo stile risulta però discutibile, dal punto di vista di altri critici, in quanto porterebbe a invalidare ad esempio l'opera di Paolo Veronese, in cui le figure non concorrono all'azione principale e costituiscono in certo senso quadri diversi, non collegati fra loro. Ciò nonostante, secondo Delacroix e altri, Veronese «charme et séduit le spectateur, malgré les défauts qu'on peut y condamner» (p. 74) Nei suoi quadri «L'intérêt est dispersé, sans pour cela être dispersif». I suoi soggetti episodici «emposent de *mettre les jambes à ses yeux* pour les apprécier», dando luogo a «un acte d'attention, ou d'inattention» (p. 75).

Il baricentro del quadro viene quindi a spostarsi dall'oggettività della tela alla mente dello spettatore, in funzione del percorso seguito dai suoi occhi e della soggettività della sua percezione, a prescindere da uno sguardo critico sulla geometria dell'opera che si osserva.

Questo discorso acquista un preciso spessore a partire dal Settecento, quando le mostre condizionarono un grande flusso di spettatori ad una fruizione distratta. Questa era stata considerata poco apprezzabile, rispetto all'atteggiamento individuale, devoto e critico del vero intenditore, che però non poteva più trovare spazio nei saloni affollati delle mostre. Qui Frigo ci parla di Benjamin, il quale affronta il problema in forma inedita.

La société de masse a modifié les coordonnées de l'expérience esthétique. On évitera cependant de s'en tenir à la «vieille plainte» selon laquelle «les masses ne cherchent qu'à se distraire, alors que l'art exige le recueillement». Derrière ce lieu commun se cache en effet une mutation culturelle plus complexe... la masse, *de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein*, elle lui transmet son rythme de vie (pp. 80-81).

Questo discorso non è però nuovo; qui scopriamo che già Roger de Piles², nel 1708 si era posto il problema:

Peindre des tableaux déjà parfaitement faits pour l'organe de la vision ne revient-il pas à sous-estimer le libre pouvoir de l'œil de faire, par lui-même, l'image? (p. 92).

toujours au seuil entre indifférence et attention, *en examinateur distrait?* (p. 93).

Un tema analogo peraltro era già stato svolto molto prima anche da un autore fiorentino: Frigo ci parla di Vincenzo Borghini (1511-1580).

La peinture est éminemment agréable, car l'œil n'est pas toujours en arrêt sur la même chose, mais il vague sur la toile comme sur une place publique...en participant du spectacle d'une place fourmillante de gens, ou d'inattention. Elle oscille au contraire constamment entre l'attention et la distraction, dans un état d'attention diffuse active qui se rapproche de la Geistesgegenwart [présence d'esprit] *décrite par Walter Benjamin* (p. 94).

² Cfr. *Cours de peinture par principes* (1708), p. 87.

A una generazione di distanza da Borghini, N. Poussin (1594-1685) affrontava temi analoghi, parlando della pittura come di un'imitazione solo apparente. L'immaginazione del pittore è infatti capace di mostrare «un'esperienza nuova della cosa raffigurata» (p. 139) destinata non a replicare l'oggetto, ma a ricostruirlo, in una percezione, che accomuna l'autore col fruitore³ (p. 144). In questa prospettiva anche F. Suarez (1548-1617) dichiarava che un quadro ha la capacità di prendere elementi separati nel tempo e mostrarli come *inter sé collati* (p. 148), mettendo in atto quella che forse potremmo definire come «composizione di luogo e tempo» e non è circoscritta al solo autore.

Apprendiamo che su questi temi anche William Hogart (1697-1764) seppe dare un contributo significativo, parlando della fruizione artistica come dell'equilibrio paradossale fra un impegno libero e il sentimento del fruitore trascinato, malgrado se stesso, da energie psichiche. Queste si organizzano spontaneamente (p. 102), sotto forma di *wanton chase*, proprio per le componenti in certa misura incontrollabili, oggi freudianamente diremmo "inconsce", che caratterizzano l'attività di chi guarda.

Nelle ultime battute del libro, il discorso si concretizza in un esempio.

Frigo ci parla di un affresco di Giandomenico Tiepolo, intitolato *Dichiarazione d'amore* (1757).

Si tratta di una coppia, quindi dell'amore che unisce (p. 152). Facendo uno sforzo gestaltico suggerito dal pittore, chi guarda l'affresco può chiedersi: «A qui est ce bras tendu vers l'horizon? A elle ou à lui?» (p. 151). Lo spettatore può percepire in sostanza un corpo solo, in cui è eminente il volto femminile, mentre compare anche una testa maschile, ma ridotta a poco più di un'ombra.

In questo affresco non vediamo certo l'*uomo-palla* di Platone in senso fotografico, ma il pittore sembra invitarci a fare uno sforzo per immaginarlo,

³ Con un atteggiamento in certa misura analogo, a proposito della narrativa, Lev Vygotskij (1896-1934) parlava di «distruggere con la forma il contenuto». Con lui in generale i formalisti russi dichiaravano di non copiare la realtà, ma di inventarla.

in un attivo vagare dello sguardo in cui la percezione complessiva è suggerita, ma non determinata, dalla struttura del suo lavoro.



Fig. 3: G. Tiepolo, *Dichiarazione d'amore*, 1757

In conclusione, questo libro ha anzitutto il pregio di informarci su pittori e teorici dell'arte dell'età moderna, non sempre noti al grande pubblico. Le loro intuizioni non sono tuttavia solo circoscritte nel loro tempo e ci inducono a riflettere sull'apparente oggettività dell'opera d'arte, affacciandosi a teorie ben più recenti.

Partendo da questa prospettiva, si potrebbe peraltro ragionare sul fatto che Benjamin parla sì di percezione nella distrazione, ma la dichiara come un fatto legato alla dinamica della storia, non a un generico spettatore medio. Ad esempio egli scrive: «una rivoluzione modifica la percezione nella distrazione» (Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*). Sempre

Benjamin termina il suo famoso saggio sull'opera d'arte parlando di *estetizzazione della politica*, contrapposta alla *politicizzazione dell'arte*. Qui troviamo un nesso fra arte e storia, che potrebbe essere interessante esplorare, quanto meno a proposito di Diderot e del *Salon*. Un altro riferimento utile in questo contesto potrebbe essere costituito da un passo di E. Morin, il quale a sua volta afferma che il vagare dello sguardo non è mai del tutto esente da una sensibilità legata anche al luogo, oltre che al tempo:

L'universalizzazione dell'estetica occidentale fa sì che si ammiri la Gioconda a Tokyo, ma questa universalizzazione non ha annullato i generi propriamente giapponesi di bellezza, che peraltro hanno commosso anche molti occidentali⁴.

Si tratta ovviamente di spunti per una discussione suscitati dalla ricchezza di questo testo, al quale vanno riconosciuti la coerenza, il rigore ed un certo fascino narrativo.

⁴ E. Morin, *Sur l'Ésthetique*, trad. it. *Sull'Estetica*, Cortina, Milano 2016, p 24.