



Citation: M. Mazzocut-Mis (2018) *Tableaux vivants. Da Diderot a Jeff Wall*. *Aisthesis* 11(2): 101-113. doi: 10.13128/Aisthesis-23249

Copyright: © 2018 M. Mazzocut-Mis. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Tableaux vivants. Da Diderot a Jeff Wall

MADDALENA MAZZOCUT-MIS
(Università degli Studi di Milano)
maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

Abstract. From picture to photography and back. *Tableau vivants*, in their gestural synthetic dimension, represent for Diderot the apex of expression that the image can make explicit. Nothing closer to Wall's poetics. His works show outstanding attention to detail: from scenic design to protagonists' costumes, from light to actors' action. And the result is exactly what Diderot saw in the eyes of people observing Chardin's art: imagination at work.

Keywords. Aesthetics, tableaux vivants, photography, absorption.

DIDEROT E I TABLEAUX

Il teatro, con la sua dinamica espressiva e pantomimica, con la sua necessità di mettere in relazione personaggi principali e secondari, con il suo modo di utilizzare lo spazio, è per Diderot uno strumento di paragone con la pittura, duttile e fecondissimo, quando è chiamato a emettere giudizi sui quadri esposti nei Salons¹. Diderot non si lascia intimorire dal compito, anzi lo amplia, a volte a dismisura, andando a caccia di suggestioni nei risvolti del pensiero filosofico che si fa più efficace proprio quando rischia di sfrangiarsi nei rivoli di sottili analisi.

Nella ricerca di un metodo efficace per descrivere e giudicare i quadri esposti, Diderot incontra il teatro o meglio il «nuovo» teatro borghese che vede da un lato la rivalutazione del ruolo del gesto e della pantomima e dall'altro quella dei *tableaux vivants*, nei quali il valore comunicativo di un intero atto viene riassunto nella mimica e nella postura fissa degli attori. I *tableaux vivants* rappresentano, nel-

¹ È nel 1759, su sollecitazione del suo amico Friedrich Melchior von Grimm, che Diderot riceve l'incarico di redigere i resoconti delle esposizioni organizzate ogni due anni nel *Salon carré* del Louvre dall'*Académie royale de peinture et de sculpture*. I resoconti vengono pubblicati dal 1759 al 1781 ogni due anni, con l'eccezione del 1773, 1777 e 1779, sulla *Correspondance littéraire*.

la loro sintesi gestuale, la massima concentrazione espressiva che l'immagine può esplicitare. Perché in un quadro, come in una scena teatrale, ciò che viene chiamato in causa è una teoria degli affetti che si concretizza nel gesto patetico. Il *tableau* rappresenta la concentrazione di forze contrastanti e insieme il loro punto d'arrivo, dove la parola è sospesa per lasciare spazio a una visione che tutto dice. È il prodotto di una prassi figurativa sia consapevole – la disposizione degli attori sulla scena – sia inconsapevole, in quanto risultato di processi che hanno il loro fondamento in quel *je ne sais quoi* che guida la mano del genio e la sensibilità dell'attore. Lo sguardo del pubblico, poi, chiude il cerchio (Mazzocut-Mis [2016]: 68-80).

Il primo movimento di apertura in una qualsiasi tragedia, commedia o dramma sarà un gesto, una pantomima, sostiene Diderot: un moto di stupore, dolore, gioia, che dà colore al dramma e lo rende vivo. È «pittura in azione», perché tutto sulla scena colpisce più delle stesse parole (Diderot [1980]: 301). Quante volte, nel pensiero di Diderot, il ruolo del gesto, in pittura, si sovrappone al ruolo del gesto sulla scena! Il gesto, coreografia codificata, si fa descrittivo, intimamente connaturato al personaggio, comico, tragico, sublime. Quando Diderot descrive l'azione scenica, pensa da «regista», questo è certo, ma pensa anche da spettatore. Perché lo spettatore percepisce immediatamente se l'autore ha composto la drammaturgia tenendo presente la mimica, la postura, la disposizione dei personaggi nello spazio. Lo spettatore comprende, cioè, se l'immaginazione del poeta ha lavorato attraverso immagini, componendo un grande quadro.

Il *tableau* è la vera disposizione dei personaggi sulla scena, tanto naturale che è la stessa che il pittore sceglierebbe di dipingere. «Il *tableau* è un insieme sincronico che si manifesta nella diacronia necessaria della rappresentazione». È un «piano sequenza» e ogni dramma ne comprende un numero più o meno grande (Frantz [1998]: 157). «È uno strumento che deve permettere di passare dalla stasi al culmine, un “trasformatore d'intensità”. Perciò, che vi sia nel *tableau* una scena multipla o unica, è dall'energia che trae la sua vera unità» (Frantz [1998]: 167).

I *tableaux* sono amati da Diderot per la loro espressività e concisione, per la loro unicità, per il fatto che il ruolo dell'attore in essi è esplicitamente quello di recitare all'interno di una «tela», dentro una «cornice», al di fuori della quale il pubblico contempla, gioisce, piange, come di fronte a un quadro.

Negli *Entretiens*, al colpo di teatro, Dorval – personaggio di fantasia e protagonista della pièce *Le Fils naturel*² – oppone la naturalità compositiva dei *tableaux*.

Dorval propone un'accezione di «tableau», che corrisponde a un inizio di atto, che attribuisce un posto essenziale alla recitazione muta; il filosofo estende la definizione a un dispositivo ugualmente pittorico ma che interviene nel momento in cui l'intensità energetica dell'azione, l'emozione, deve di conseguenza raggiungere il culmine. [...] Si tratta di due forme limite tra le quali si succedono dei tableau che appartengono più o meno all'una o all'altra tipologia. Chiamerò la prima «tableau-stase» e la seconda «tableau-comble» (Frantz [1998]: 155).

Simmetricamente al «tableau-stase», che apre l'atto, il «tableau-comble» si situa alla fine e racchiude in una sola espressione parossistica lo stato d'animo dei personaggi principali, suscitando nello spettatore un apice melodrammatico o sublime. Attenzione a non pensare però che il «tableau-stase» indichi la fissità monolitica dell'insieme, anzi, all'inizio dell'atto, mette in scena quella che può essere definita «un'atmosfera generale», una «decorazione animata», come afferma Dorval, una carrellata di elementi simbolici, immediatamente presenti e sinteticamente riuniti per quel quadro d'insieme dal quale lo spettatore si sente attratto, fagocitato (Frantz [1998]: 157).

AVVICINANDOCI A OGGI

Il *tableau* è il risultato visivo di un'azione drammatica che ha nel gesto attoriale, che si

² *Dramma borghese* scritto in prosa in cinque atti. In riferimento a questa pièce, Diderot fu accusato da Fréron di plagio nei confronti di Goldoni.

dispiega nello spazio, e nella disposizione scenica i due elementi cardine. Tale definizione può essere attribuita tanto a Diderot quanto ad Ejzenštejn, che considera assolutamente attuali, nell'ambito della problematica cinematografica, gli studi diderotiani sul teatro (Ejzenštejn [2014]: 154). Ricostruendo il percorso di Ejzenštejn, se il gesto è l'esplicitarsi del sentimento dell'attore attraverso l'azione del corpo, e la messa in scena è il dispiegamento del gesto nello spazio, l'inquadratura, o meglio «la messa in inquadratura», è veramente lo stadio successivo e finale: il momento in cui tutti gli elementi, narrativi, scenici, gestuali convergono nell'esaltazione di una narratività che nella spazialità si fa temporale.

Ejzenštejn mette in rilievo due percorsi distinti nella riflessione di Diderot: il primo è interno alla composizione del quadro. In questo caso Ejzenštejn immagina una telecamera mobile che percorre in successione i vari piani di cui si compone il dipinto. Il secondo, invece, prende spunto da una tradizione settecentesca che vede la poesia, e a maggior ragione il teatro, tanto più efficaci per il fruitore quanto più ogni passaggio, all'interno della narrazione, è così intenso, così capace di impressionare il lettore o il pubblico, come un quadro ben riuscito. Tralasciando il secondo significato, mi soffermo sul primo.

Diderot non aveva in mente qualcosa come un montaggio dell'azione da diversi punti di vista, ma pensava a uno spostamento dell'intero ambiente tale da riprodurre, passo dopo passo e in modo, per così dire, inavvertito, le peripezie svolte nel dialogo (pensava, cioè, di fare quello che senza alcuno sforzo può essere ottenuto da una cinepresa collocata su rotaie – che, sia detto di passaggio, è una forma dissimulata di montaggio, apprezzata soprattutto da coloro che rifiutano l'uso dichiarato del montaggio nella costruzione di una scena o di un dialogo) (Ejzenštejn [2014]: 150).

L'istante pregnante, che Diderot individua come quel momento in cui tutto sta accadendo ma non è ancora accaduto, è un insieme coordinato dove ogni singolo evento è collocato in una posizione adeguata al tutto. Un montaggio, appunto, con una scena principale a cui tutte le altre

fanno riferimento o un districarsi delle azioni lungo una linea di congiunzione.

E questo costituisce già il fondamento del lavoro del regista cinematografico, il quale sceglie di volta in volta l'inquadratura più adeguata in rapporto al punto di vista da cui l'evento reale che si svolge verrà comunicato alla coscienza dello spettatore nel modo più efficace (Ejzenštejn [2014]: 151).

Secondo Ejzenštejn, proprio la valorizzazione del palcoscenico, di contro alla «sala», ha favorito il sorgere del gusto dell'inquadratura «intesa come “quadro scenico”, “boccascena”. Quasi dovunque, oggi, nella pratica come nell'insegnamento, trionfa il principio del riempimento della cornice dell'inquadratura» (Ejzenštejn [2014]: 152). E che cos'è allora una inquadratura se non un *tableau*?

Così, Diderot vede nel quadro (nell'inquadratura) un elemento costitutivo del dramma. Ma lo stesso vale per il sistema del montaggio – benché Diderot non usi questo termine – che è per lui la condizione necessaria per raggiungere quell'estrema «sublimazione» della tensione, quell'intensificazione del movimento drammatico (Ejzenštejn [2014]: 154).

Insomma Diderot ha parlato di cinema e, come vedremo, di fotografia.

DELIMITAZIONE DEL CAMPO

Congelati ma al contempo vivissimi, i tableaux vivants, appartengono alla prima categoria di quelle immagini che mediante i corpi vivi dimostrano il principio strutturale e performativo dell'atto iconico schematico, nella sua definizione platonica. Esseri umani immobili, elevati a opere d'arte, vengono percepiti come immagini ed esercitano un effetto esemplare (Bredenkamp [2015]: 81).

Nella tesi di Bredenkamp, appena citata, «l'atto iconico torna alla definizione originaria dell'atto linguistico» (Bredenkamp [2015]: 36). Egli estende al visuale, a partire dall'atto linguistico di Austin, l'effetto che un enunciato veicola nel momento

in cui viene pronunciato, e in particolare la sua capacità «di balzare, mediante una fruizione visiva o tattile, da uno stato di latenza all'efficacia esteriore» (Bredekamp [2015]: 36). L'atto iconico, che è appunto tale forza riconosciuta all'immagine, è distinto in tre categorie: schematico, sostitutivo e intrinseco, a cui corrispondono rispettivamente la vita, lo scambio e la forma. I *tableaux vivants* capaci di vitalità o intrinsecamente vitali appartengono all'atto iconico schematico, dove per «schema» s'intende un criterio formale che, trasmettendo un preciso contenuto secondo dei parametri dati, sortisce «un effetto esemplare agli occhi dell'osservatore» (Bredekamp [2015]: 77). I *tableaux vivants* elevano gli uomini in carne e ossa a «recipiente iconico» (Bredekamp [2015]: 92) e, dalle pitture murarie di Pompei alla riproduzione della *Deposizione* di Rosso Fiorentino nella *Ricotta* di Pasolini per approdare alle performance di Vanessa Beecroft, le repliche viventi si pongono come atto iconico di fondamentale importanza.

Vorrei ora analizzare due casi: i *tableaux vivants* di secondo livello, cioè le repliche vive che prendono a modello dipinti preesistenti, e l'autostilizzazione di artisti che si fanno quadri viventi. Nel primo caso siamo lontani dagli intenti diderotiani e da quanto vorrei esaminare in questo articolo. Molti sono gli esempi di immagini vive, immortalate o meno dalla fotografia, che prendono ad esempio dipinti preesistenti³. Vorrei qui ricordare, a titolo esemplificativo, solo due casi: *Diary of a Victorian Dandy* e *Thoughts of Life and Death*. Il primo è del fotografo Yinka Shonibare che ritrae cinque momenti della vita di un «dandy di colore» in epoca vittoriana (la provocazione è immediata, anche se gli astanti fingono di non notare il colore della pelle del protagonista). Shonibare si richiama esplicitamente a *La carriera di un libertino* di William Hogarth – serie incentrata sulla vita del furfante Tom Rockwell. Anche la

serie di Tom Hunter, *Thoughts of Life and Death*, è emblematica in questo senso: si tratta della rielaborazione contemporanea di quadri di epoca vittoriana e *The Way Home* è un rimando diretto all'*Ophelia* preraffaellita.

I *tableaux vivants* di secondo livello sono l'esatto contrario di ciò che Diderot auspica nel rapporto tra performance e immagine. L'immagine non deve mai essere la *mimesis* di una scena di teatro, così come una scena di teatro non dev'essere la copia di un quadro. Essendo la fotografia, nei casi prima menzionati, lo scatto di un *tableau vivant* che è, a sua volta, copia di un quadro, l'«allontanamento dalla verità», cioè il rischio di affettazione, si fa, «platonicamente», molto pressante. Per Diderot l'avvicinamento e a volte la sovrapposizione tra pittura e teatro, tanto fecondi a livello di comparazione e di giudizio, sono invece compromettenti e addirittura dannosi a livello di *mimesis*. Le arti hanno i loro confini che non possono essere in nessun modo valicati. Si può guardare un quadro con l'occhio del «regista», ma il pittore non può dipingere una scena di teatro effettivamente già inscenata. L'occhio «registico» è quello del grande pittore che ricomponde la natura per renderla arte. L'occhio del mediocre pittore, senza ispirazione, è quello del contraffattore.

Il termine «teatro», infatti, come ben fa notare Michael Fried (Fried [1980]), assume il significato di falsità, inganno e allontanamento dal vero, quando è impiegato per denunciare l'artificiosità e la freddezza di un dipinto, perché, parafrasando quanto Diderot scrive nei *Saggi sulla pittura*, non è mai stato dipinto un buon quadro, e nemmeno uno mediocre, a partire da una scena di teatro. Diderot consiglia allora al pittore e al commediante di andare per le strade, di tuffarsi tra la gente, di frequentare, se necessario, perfino i bassifondi; insomma di guardare la natura e cogliere i suoi lati oscuri, tragici, drammatici, comici e bellissimi.

Veniamo ora al secondo caso: l'autostilizzazione degli artisti. Bredekamp ricorda Gilbert & George che mettono in scena una rappresentazione di loro stessi come opera d'arte o meglio come un'unica «Living Sculpture». Il lavoro sul corpo degli anni Sessanta e Settanta, con happening e

³ Bredekamp ricorda come primo esempio, tra gli altri, il polittico di Gand di Jan e Hubert van Eyck del 1458 che «costituì lo spunto per un'immagine viva su tre piani che poteva esser mostrata tirando una tenda» (Bredekamp [2015]: 82).

performance, che sfocia nella Body Art ha come protagonisti anche Gilbert & George, che decidono di fare di loro stessi il centro della loro arte. Esordiscono come «Singing sculpture» e continuano con performance in cui le loro azioni sono ripetute meccanicamente per ore, accompagnate da canzoni di cui cantano le parole in una sorta di cabaret che lascia attoniti gli spettatori. In *The Red Sculpture* nel 1975, la coppia scultorea chiude il ciclo dal vivo e lo documenta con un album fotografico: *The Red Sculpture Album*. Secondo Bredekamp, i due artisti hanno rivoluzionato il genere dei *tableaux*, rendendo obsoleta

la questione della vitalità dell'opera mediante una sua conferma permanente. Le loro pose sempre nuove testimoniano il fatto che le persone rappresentano le sculture e, in risposta, le immagini si fanno vive. Gilbert e George sono l'opera [...], imitano se stessi in tempo reale, facendo scomparire la differenza tra immagine e copia, copia e vita. I due artisti si presentano come immagini, e in tal modo sono i simboli reali dell'atto iconico schematico (Bredekamp [2015]: 91-92).

In questo caso, dunque, l'immagine fotografica risulterebbe solo un documento della performance che ha valore per se stessa. Il superamento tra vita e arte, così si esprime Bredekamp, si effettua nella realtà di cui la foto è solo una documentazione. Si tratta di una forma di autorappresentazione in cui l'atto iconico schematico «si ripiega su se stesso per consentire la fusione di arte e vita in un modello comprensibile» (Bredekamp [2015]: 92). L'essenza dei loro *tableaux vivants* sta nel qui ed ora, «nell'annullamento tra artefatto e umanità» (Bredekamp [2015]: 92).

A Diderot non interessa affatto che il *tableau* possa effettivamente essere un modo per annullare lo spazio che separa vita e artefatto. Ciò che lo colpisce è la resa, il racconto, l'espressione patetica che i *tableaux* sanno esprimere. Un buon pittore, quello che coglie l'istante pregnante, non fa altro, allora, che produrre un *tableau vivant*. C'è un luogo invalicabile, una cornice (come quella del quadro), una quarta parete che proteggono l'attore. Questa separazione consente al commediante di

trasformare la realtà in finzione, al fine di farla percepire allo spettatore come «realtà nella finzione». Nessuno sconfinamento tra vita e opera è per Diderot consentito.

Inoltre, lo spettatore non deve entrare nella scena come un *voyeur*. Chi agisce non può confondersi con chi osserva. Questa sembra una regola inderogabile per Diderot, per la struttura della fruizione settecentesca e non solo.

L'ASSORBIMENTO

A metà degli anni 1750, in Francia, iniziò a uscire allo scoperto una nuova concezione di pittura che esigeva che i personaggi dipinti in una tela comparissero autenticamente assorti qualsiasi cosa stessero facendo, pensando e sentendo, il che anche significava che essi dovevano apparire totalmente inconsapevoli di qualsiasi cosa all'infuori degli oggetti del loro assorbimento, incluso – questo era il punto cruciale – lo spettatore in piedi davanti al quadro. Ogni fallimento nell'assorbimento – qualsiasi cosa facesse pensare che il personaggio stesse agendo per un pubblico – era considerato teatrale nel senso peggiorativo del termine ed era guardato come una grande colpa. Per la stessa ragione, la richiesta che il quadro sconfigga la teatralità – che stabilisce ciò che avevo chiamato la suprema finzione ontologica o l'illusione ontologica che lo spettatore non esistesse, che non ci fosse nessuno in piedi davanti alla tela – poneva l'arte pittorica sotto una terribile pressione per la semplice ragione che i dipinti, più intensamente e per così dire in modo più primordiale di ogni altra classe di artefatti, sono fatti per essere visti. (Fried [2008]: 26).

Fried definisce due tipi di rapporto fra opera e spettatore, quello teatrale e quello anti-teatrale o di assorbimento. Nel primo caso, egli intende il termine teatrale in senso peggiorativo riferendosi al momento in cui l'attore si rivolge direttamente allo spettatore chiamandolo in causa come uomo o come donna. Nel caso dell'assorbimento, invece, l'attore è totalmente assorto nel suo ruolo e «dimentica» lo spettatore, che viene coinvolto solo perché si indentifica con il personaggio che svolge l'azione. L'effetto di assorbimento o, come vuole Fried, d'illusione ontologica che lo spettato-

re non esista, è ricavato da un lato dalle osservazioni di Diderot sui quadri di Chardin e, dall'altro, da quanto Diderot afferma nel *Paradosso sull'attore*, dove la *tirade* viene considerata solo un modo facile per attirare l'attenzione di un pubblico distratto (Fried [1980]). L'assorbimento è la possibilità di entrare nel quadro non come spettatore che partecipa alla scena in veste di *voyeur*, ma perché empaticamente assorbito in ciò che gli attori stanno recitando nei loro ruoli. Se l'assorbimento è «centripeto», la teatralità è invece «centrifuga» e nega allo spettatore il mantenimento di quel ruolo distaccato e interessatamente disinteressato che è al centro dell'estetica del Settecento (Mazzocut-Mis [2009]). Infatti, il disinteresse estetico dello spettatore non è in Diderot mancanza di coinvolgimento, tutt'altro. È solo la corretta disposizione del fruitore, o meglio di quel fruitore che «corrisponde» in modo adeguato al soggetto rappresentato. L'assorbimento del personaggio nel ruolo che svolge nella scena e la sua totale concentrazione in ciò che sta rappresentando consentono allo spettatore una partecipazione che non lo distrae dal suo ruolo di fruitore, assorbito nella finzione che gli sta di fronte (nessuno scambio tra arte e vita, quindi). L'illusione dell'assenza dello spettatore rende possibile l'illusione drammatica dell'assorbimento e, allo stesso tempo, l'assorbimento nella finzione produce l'illusione ontologica dell'isolamento dell'opera rispetto allo spettatore.

Teatro e pittura agiscono, allora, in funzione di una *de-teatralizzazione* dello sguardo dello spettatore.

CHARDIN E JEFF WALL

È Fried a tessere una relazione tra Chardin e Jeff Wall. Negli anni Novanta, quest'ultimo stravolge alcune convenzioni della fotografia per inventarsi «regista» che, come vorrebbero il Diderot dei *Salons* e il suo lettore Fried, pianifica l'immagine nella sua mente, nelle sue forme, luci e colori per una resa fotografica che è un *tableau* (Fried [2007]: 495-526.). Quelle di Wall sono riprese curate nel dettaglio, dalla scenografia ai

costumi, dalla luce all'azione degli attori-protagonisti. E il risultato è esattamente quello che Diderot auspica per i fruitori di Chardin: uno stimolo dell'immaginazione.

La fotografia tableau vivant ha come precedente l'arte pre-fotografica e la pittura figurativa dei XVIII e XIX secolo e noi ci basiamo sulla medesima abilità culturale di riconoscere una combinazione di personaggi e oggetti come momento pregnante di una storia (Cotton [2010]: 53).

Per Charlotte Cotton, la vicinanza tra pittura e fotografia non si deve a un desiderio di rivalsa da parte della fotografia. Piuttosto quest'ultima dimostra di «condividere con la pittura la conoscenza di come si può coreografare una scena per lo spettatore così che egli sia in grado di comprendere che si sta raccontando una storia» (Cotton [2010]: 53). A Wall viene riconosciuta l'abilità di congegnare eventi che tuttavia sembrano scene del tutto casuali. Un modo di coniugare studio e immediatezza, tecnica e naturalezza, cioè quello che anche Diderot auspica si possa scorgere nei quadri dei *Salons*.

Veniamo ad alcuni esempi eclatanti. Si prenda *Passerby*: una foto in bianco e nero, con un preciso gioco di luci, in cui un uomo sembra fuggire, girandosi dalla parte opposta rispetto alla macchina fotografica e al fascio di luce che lo illumina. Una foto, che potrebbe essere una sorta di reportage notturno, si rivela una scena costruita *ad hoc*. Il momento di passaggio e di sospensione generato dal movimento, avrebbe detto anche Diderot, dà origine a un'attesa e a un'aspettativa che mettono in moto il racconto. Da dove viene, dove va, da chi scappa quell'uomo? La figura nascosta dietro l'albero, che si intravede appena, e che forse il fuggiasco ha scorto, moltiplica la statica tensione dell'immagine. L'istante pregnante è perfettamente rappresentato.

A proposito di *Restoration*, è Wall stesso a far notare come la sua fotografia si avvicini a «quei quadri del XVIII secolo che descrivono cosa accade in un edificio pubblico, come una chiesa, dove la gente attende alle proprie occupazioni, come in

un quadro di Hubert Robert, per esempio» (Wall [2001a]: 241). E non è un caso che Diderot definisca proprio Chardin e Robert pittori di magia dove tutto è connesso e si tiene e ogni cosa appare animata (Hobson [2007]: 29 e sgg.).

Insomnia, poi, è realizzato con accorgimenti compositivi è realizzato che sono «vicini a quelli della pittura rinascimentale» (Hobson [2007]: 29). Una pittura che interessa Wall, poiché le riconosce una sorta di «meccanizzazione intima», di artificiosità interiorizzata, se è vero che dal Rinascimento all'Ottocento dipingere non è altro che inscenare la prospettiva. Che cosa fa allora la fotografia? Mettendo allo scoperto attraverso la sua tecnica, quell'intimità ormai meccanizzata, cioè la rappresentazione prospettica, libera di fatto la pittura, la affranca dal suo stesso artificio (Wall [2013]: 133). Artificio che per la fotografia è, possiamo dire, parte del suo dispositivo, marchio di fabbrica.

Detto questo, ritorniamo a *Insomnia*: un uomo è disteso sotto il tavolo di una semplice e ordinaria cucina. Gli occhi spalancati e la testa appoggiata a un piccolo cuscino. Il racconto di quanto è appena accaduto è già iniziato nella nostra immaginazione.

L'impostazione dell'interno si comporta come una serie di indizi degli avvenimenti che possono aver condotto al momento raffigurato: i movimenti dell'uomo intorno alla cucina modesta nel suo stato di irrequietezza, insoddisfatto, rassegnato ad accasciarsi sul pavimento, disperato nel tentativo di raggiungere il sonno. L'assenza di particolari femminili in questa cucina è forse il riflesso dello stile di vita del personaggio, del suo stato di insonne come anche di uno scenario teatrale visto dal palcoscenico. La scena è abbastanza stilizzata da farci sospettare che essa sia un evento costruito per fungere da allegoria dello stress psicologico (Cotton [2010]: 54).

Come un pittore, che registicamente predispone i personaggi e gli oggetti di contorno per rappresentare l'istante pregnante, così Wall lavora alla realizzazione del suo *tableau*. Non si deve dimenticare che Wall non si rifà affatto a un rigido protocollo al quale gli attori devono adeguar-

si e che dà poi origine alla scena fotografata. Wall lavora piuttosto predisponendo oggetti e attori perché qualcosa accada, un qualcosa che in nessun modo poteva essere preventivato, ma che viene riconosciuto nel momento in cui accade. Ciò che differenzia allora il *tableau* di Wall da quello immaginato da Diderot è che in Wall non ci sono pose definite e non vi è un copione predeterminato. Eppure il risultato, senza forzare troppo i termini, è esattamente quello che Diderot avrebbe voluto. Ciò è possibile per il semplice motivo che è la macchina fotografica a fissare nell'istante immutabile la scena, o meglio le scene, di cui solo una si conserva. Nel processo di creazione del *tableau*, l'istante pregnante è scelto a posteriori, cosa che ovviamente Diderot non poteva nemmeno immaginare. Insomma, quelle pose fisse, che Diderot auspica essere le più evocative e insieme le più naturali possibili, sono esattamente quelle che la macchina fotografica sa cogliere, catturando quell'attimo di casualità.

Nell'opera di Wall

la manodopera e l'abilità necessarie per ricostruire tale scena sono senza dubbio equivalenti al tempo e alla perizia spese da un pittore nel proprio studio. Ciò che ancora è messo in discussione in tale pratica, in cui ogni cosa è messa insieme espressamente per la realizzazione della fotografia, è l'idea del fotografo che lavora da solo. L'uso di attori, assistenti e tecnici, necessari per creare un tableau vivant, ridefiniscono il fotografo come orchestratore di un cast e di un gruppo di lavoro, la chiave e non solamente il produttore. Egli assomiglia al regista cinematografico che ingegnosamente imbriglia fantasie collettive e realtà (Cotton [2010]: 54).

Cinema, teatro, fotografia si fondono nel suo lavoro. «Quando ho compreso che si poteva introdurre del teatro e dell'artificio nella fotografia, ho anche incominciato a comprendere come tale teatralità era compatibile con lo "stile documentario" della fotografia di strada» (Wall [2001b]: 355). Senza occuparci ora della produzione di *Reportage* di Wall, quello che interessa sottolineare è il suo debito con il teatro. L'elemento teatrale che introduce nelle sue fotografie è lontano da qual-

siasi elemento di «teatralizzazione» alla Fried. Si tratta piuttosto di un vero e proprio «gesto» alla Diderot. Un modo di ricercare l'istante pregnante, il momento dello scatto, reso poi perfetto in post-produzione. La sua idea di performance è direttamente connessa alla fascinazione per il teatro, mediata dalla sala cinematografica e dal film.

Quando andiamo al cinema, entriamo in un teatro (o in ciò che resta di un teatro) che è stato convertito in una macchina per la monumentalizzazione. Le immense figure frammentate, proiettate sullo schermo, sono detriti ingranditi di attori tragici di un'altra epoca. Ciò implica che anche lo spettatore del film è storicamente un frammento che acquisisce un'identità sociale attraverso un'accumulazione ripetitiva; in questo processo egli diventa «pubblico». Il pubblico non guarda il prodotto o l'azione di una macchina; è all'interno di una macchina e sperimenta la fantasmagoria di tale interno (Wall [2001c]: 355).

Questa idea teatrale porta a una «ridefinizione della composizione come messa in scena» (Chevrier [2013]: 69). La direzione degli attori è quella di un regista.

In *Picture for Women*, che Chevrier paragona a *Un bar aux Folies Bergère* di Manet, lo sguardo in macchina della donna, enigmatico e quasi assente, mette in luce una reinterpretazione di un *théâtre peint* (Chevrier [2013]: 69).

*Ora, Manet è l'artista che si suppone abbia sconfitto le convenzioni dell'illusionismo teatrale della pittura accademica, privilegiando i valori di superficie del quadro e gli effetti di frammentazione della figura. Che sia o no un'immagine di prostituzione, la barista di *Un bar aux Folies Bergère* è una figura esemplare della alienazione moderna (Chevrier [2013]: 69).*

È lo stesso Wall che interpreta l'opera di Manet come un «classico dell'alienazione» o della «estraniazione» (Chevrier [2013]: 69 e Wall [2013]: 136), capace di esaltare la sensualità tangibile di un corpo, seppur minato da un'azione consapevole di decostruzione prospettica, quella decostruzione che la pittura può attuare nel momento in cui la fotografia si è assunta il compito di rappre-

sentare prospetticamente. Wall, immortalando lo stesso soggetto, mostra allora come «la fotografia, accentuando la meccanica del quadro (la rappresentazione pittorica in prospettiva), produce un effetto di cattura ottica, al quale il modello femminile oppone una resistenza drammatica» (Chevrier [2013]: 70). L'alienazione non si gioca sul piano della decostruzione ma su quello della resistenza e contrasto tra la figura della donna e la prospettiva nella quale è immersa. In *Picture for Women* il gioco tra realismo e finzione è tutto lì: tra lo sguardo della donna, la prospettiva centrale del locale e il ragazzo, cioè lo stesso Wall che scatta la foto, in leggera penombra, incrociando lo sguardo della donna. La macchina fotografica, che svela il «gioco» dello specchio, è la vera «prostituta» che obbliga al voyeurismo: da lì la consapevolezza dell'essere visti e immortalati, la denuncia della depravazione dello sguardo in macchina. L'apparecchio fotografico al centro è allora un'Olympia (*Olympia* di Manet) che guarda direttamente verso lo spettatore e, ammiccando, lo attira. Un'Olympia con accanto il suo pittore-regista-voyeur. «C'è qualche cosa di acido nell'incongruità dell'Olympia» (Bataille [2000]: 39). Eppure nell'Olympia di Manet lo sguardo diretto non è ancora una *tirade*. La freddezza di quegli occhi e il loro modo di essere distaccati sono l'esplicita denuncia dell'oscenità dello sguardo esibito (Fried [2007]: 501-502). L'oggetto artistico è qui copia della realtà e non la nasconde, rendendola piuttosto evidente. Così la macchina fotografica!

Una *Olympia* più volte evocata da Wall. Si prenda *Stereo*: un autoritratto che si abbandona a un assorbimento narcisistico. L'artista è nudo su un divano rosso; nient'altro se non un muro, cioè una cornice grigia che sfuma in un nero che emblematicamente lascia sospesi. La posa del soggetto, la scelta di un suo totale assorbimento, il punto di vista da cui è ritratto, l'assenza di qualsiasi dettaglio, come in altri termini fa notare Chevrier, riducono *Olympia*, che tra le trame si legge, a una scena di genere (Chevrier [2013]: 84).

Nell'ambito di un *théâtre peint* risulta emblematico anche *No*. Rappresenta un uomo che, camminando per strada, è insensibile al fascino

sensuale di una bella donna. Nessun contatto tra i due. La predisposizione della scena, dettata dalla regia impeccabile, lo impone. I due personaggi giocano con l'elemento architettonico che si incunea tra loro, accennando all'impossibilità del contatto. Ciò non toglie l'evenienza, la chance, di uno sguardo fuggitivo e tardivo dell'uomo, mentre la donna lo sta guardando, anche se il passo spedito sembra tradire il contrario. In ogni caso la relazione tra i due viene colta nell'istante pregnante, quello che ancora libera l'azione dell'immaginazione. Se l'uomo avesse già superato la donna, tutto sarebbe ormai accaduto. Sono due figure di un *tableau vivant* preso nell'attimo più propizio.

APRIRSI AL NULLA

Il linguaggio utilizzato da Wall si approssima spesso a quello pubblicitario nell'uso del grande formato delle immagini. La loro presentazione all'interno di *light box*, cornici retroilluminate che danno alle fotografie una «spettacolare presenza fisica», rende il suo lavoro adatto a un pubblico curioso, attento, osservatore.

Un light box non è proprio una fotografia e non è nemmeno un quadro, ma evoca entrambe le esperienze. [...] Dal momento che le sue opere hanno bisogno del tempo di osservazione prolungato necessario per apprezzare l'arte, esse sono radicalmente diverse dall'impatto forte e immediato richiesto alle pubblicità in strada (Cotton [2010]: 55).

La fruizione si prolunga, i particolari emergono, l'attenzione non viene meno. Esemplicativo è *Untangling*: una medusa di fili intricati al centro; un uomo che sembrerebbe incapace di dominarla sulla sinistra e, sul lato destro in secondo piano, un altro uomo totalmente indifferente a quanto sta accadendo in primo piano. Il disinteresse del secondo personaggio rende ancora più solitaria e disperata l'impresa del primo; un'impresa che è solo accennata in un gesto al suo esordio. Sono i particolari a costruire la scena. La lieve tensione provata dallo spettatore, che non è determinata da nessuna forma di disagio, viene creata dalla sola

corrispondenza simultanea dei particolari.

In *A view from an apartment*, le attrici sono una giovane coppia che viene fotografata in un atteggiamento del tutto familiare, nel salotto di un appartamento, dove una delle due sta svolgendo delle faccende domestiche e la seconda è assorbita nella lettura. Wall racconta che è stata una delle due attrici ad arredare, per alcuni mesi, l'appartamento come se fosse il suo. L'ambiente è infatti saturo di oggetti domestici, di vita vissuta, di elementi che stanno per essere spostati o messi in un posto diverso da quello che ora occupano. Altri, come il tavolo, la televisione e il divano sono invece elementi permanenti nell'economia della stanza. L'insieme è estremamente vivo e in movimento, pur nella banalità dei gesti delle due attrici. Nel salotto si aprono due grandi finestre su un paesaggio suggestivo, che crea possibilità immaginative al di là delle pareti domestiche.

Ora, alcune opere di Wall, per sua stessa ammissione, si aprono sul nulla. Le possibilità immaginative sono molte ma l'intensità della rappresentazione dal punto di vista emotivo, nel caso ad esempio di *A view from an apartment*, è quasi nulla. Ecco che allora ritornano alla mente i quadri di Chardin: sia quelli presi in esame da Fried (*Jeune étudiante dessinant* o *Le château de cartes*) (Fried [2007]) sia quelli dove la quotidianità dell'azione è ancora più evidente. *Le Bénédicité* è, come afferma Diderot nel *Salon* del 1761, una descrizione fedele di una «natura domestica». È una tipica scena di genere in cui una madre mette sulla tavola delle pietanze, mentre le figlie si predispongono alla preghiera. Chardin non ha grandi storie da raccontare e tutto si esaurisce nella visione magica del risultato.

Non a caso Fried mette in correlazione *Adrian Walker* con *Jeune étudiante dessinant* di Chardin (Fried [2007]: 497 e sgg.). In *Adrian Walker*, un uomo è del tutto assorbito nel suo lavoro. Egli trascura qualsiasi altro elemento compreso il fatto che qualcuno lo sta fotografando. La foto non è uno scatto rubato ma una costruzione pittorica. Il soggetto ha appena finito il suo dipinto e ne sta osservando il risultato. Nella fotografia sono contemporaneamente presenti il modello e il dipin-

to, e l'occhio vaga dall'uno all'altro, tralasciando il soggetto che torna alla ribalta solo in un secondo tempo, imponendosi per la sua naturalezza. Nel quadro di Chardin, il giovane pittore è addirittura di spalle, come consentito dal teatro borghese immaginato da Diderot. Si perde l'elemento espressivo, ma si guadagna in «*mistero*». Anche questo giovane pittore è del tutto assorbito nel suo lavoro. Il parallelismo tra le due rappresentazioni è estremamente forte e convincente. Nessuna sorpresa per il fruitore che osserva due scene comuni e pacificanti. Eppure tutto colpisce perché la ricerca incessante di un senso, se non spalanca nessun abisso, apre al nulla.

LA RAZZA E AN OCTOPUS

Chardin, nel *Salon 1763*, è il pittore per eccellenza, è il colorista più abile ed efficace il cui lavoro si può godere con gli occhi disinteressati e ingenui di chi guarda una natura morta, pregustando i frutti maturi che in essa si scorgono. Plasmando la natura, Chardin può concedersi tutto e non deve rendere conto a nessuno se non alla sua stessa composizione che diventa modello. E così i colori sono i colori dei suoi quadri e non quelli della natura reale e il «tutto» regge e desta meraviglia. Si tratta della *manière large* che Diderot riferisce a Chardin, Louthembourg e Casanova: tecnica complessa che impone, a ogni tocco di pennello, che l'artista si allontani dalla tela per giudicarne l'effetto nell'insieme. Chardin traduce la natura sulla tela; traduce e, traducendo, interpreta. Egli ripropone nel quadro i rapporti percettivi per ridare, insieme alla frutta, la sensazione della frutta.

Anche in questo senso *La Razza* è un capolavoro. Il quadro rappresenta una razza sventrata appesa sopra un tavolo, dove sono disposti pesci, conchiglie, oggetti da cucina, compresi coltelli, un telo e, alla destra della razza, un gatto spaventato. Nel *Salon* del 1763 si legge:

Loggetto [la razza] è disgustoso ma è la carne stessa del pesce, è la sua pelle, è il suo sangue; l'aspetto stesso della cosa non colpirebbe in altro modo. Sig. Pierre [Jean-Baptiste Pierre], guardate bene questo pezzo

quando andrete all'Accademia, e imparate, se potete, il segreto di salvare, attraverso il talento, il disgusto di certe nature (Diderot [2012a]: 138).

L'arte non ci consente di superare la banalità del quotidiano se non ci apre alla possibilità di un nuovo sguardo sul reale. Fruire è cambiare pelle oppure non è nulla. Fruire non è guardare è saper guardare, guardare con occhio ricreato. Il percorso di iniziazione può cominciare dalla natura, come vuole Diderot, o da un museo, come vuole Proust, commentando lo stesso quadro di Chardin, ma solo se il gusto si attiva attraverso una capacità ricreativa. È Chardin il maestro della pittura della mediocrità. Citando Proust, ciò che appare bello sulla tela è tale «perché a Chardin [...appare] bello da dipingere» (Proust [2006]: 13).

La razza diventa protagonista di un quadro così come lo può diventare una tavola sparecchiata. Il mondo quotidiano viene visto attraverso un nuovo sguardo.

Da Chardin abbiamo imparato che una pera è altrettanto vivente di una donna, che un volgare recipiente è altrettanto bello di una pietra preziosa. Il pittore ha proclamato la divina eguaglianza di tutte le cose davanti allo spirito che le considera, davanti alla luce che le abbellisce (Proust [2006]: 25).

Perciò la razza diventa, con i suoi muscoli bianchi, il sangue rosso che cola e le nervature turchine, una struttura architettonica imponente e sublime. La possiamo gustare non solo apprezzandone la tecnica con cui è prodotta, ma guardando la sua composizione, le sue forme, i suoi colori, l'arte di distribuire luci ed ombre, quella meravigliosa fluidità e insieme la rottura dei toni. Una pennellata lenta, untuosa, granulosa, «pesante e leggera all'eccesso, sembra disporsi casualmente sulla tela», con la sontuosità «delle belle materie astratte» (Rosenberg [2010]: 29). Per Proust, la razza è una cattedrale, in un silenzio maestoso, rotto solo dalla presenza del gatto. Tutto è accaduto eppure tutto è sospeso, come in un momento di attesa. Crudeltà e raffinatezza portate al massimo livello da una tecnica che si nasconde e, nascondendosi, si disvela potentemente. Così la banalità

del quotidiano scompare nelle anatre dal collo verde appese al muro, nel bicchiere d'acqua, caffettiera e aglio, nelle pernici e pere.

Ma veniamo al dittico di Wall: *Some Beans e An Octopus*. Le fotografie rappresentano due nature morte: la prima con due tavoli affiancati dove dei fagioli sono posti sul tavolo di destra e la seconda che presenta gli stessi due tavoli senza i fagioli e con un polpo adagiato sul tavolo di sinistra. Lo spazio vuoto è ampio e non ricorda gli assemblaggi di oggetti tipici delle nature morte. L'artificio drammatico risulta tuttavia efficace. «Le ombre proiettate dai due tavoli sono molto pronunciate. Il genere della natura morta è dissociato dalla tradizione realista e dal pittoresco della vita domestica» (Chevrier [2013]: 61). Ciò che colpisce è proprio l'austerità

spogliata da ogni ornamento allegorico, svotata dai simboli tradizionali (teschio, clessidra, fiori sbiaditi, ecc.). Si potrebbe anche interpretare il dittico come la messa in scena di un incontro differito tra il polpo e i fagioli, tra l'animale (uscito dal mare) e i fagioli (estratti dal loro baccello), il polpo mentre occupa nella seconda immagine il tavolo vuoto nella prima (Chevrier [2013]: 62).

Nelle due nature morte di Wall non c'è gusto documentaristico, d'inventario, collezionistico, nessuna ossessione per la forma o per il «gioco» tra forma, colori e cornice. Ci sono i tavoli, il polpo, i fagioli, le ombre. C'è, potremmo dire, Chardin: l'aglio, la caffettiera, la trasparenza dell'acqua, le ombre. Nient'altro. Nessun aspetto celebrativo. «Amo il manifestarsi di un albero, di un viso, di un marciapiede, semplicemente mi piace il loro aspetto, provo piacere semplicemente nel vederli, magari in questa luce e poi in quella», afferma Wall. Insomma, continua, «sembra vero, e se non è vero ha perlomeno valore» (Wall [2015]).

Il polpo non è la razza, è vero. La razza rimanda a una cattedrale gotica. In qualche modo l'elemento celebrativo, monumentale, si fa strada. Ma nulla si insinua invece tra la pernice e la pera di Chardin. Nulla tranne l'aria, il silenzio e l'attesa. L'attesa di qualche cosa che sappiamo non dovrà e non potrà mai accadere. Un silenzio e una atte-

sa che si rinserrano dietro una *Blind Window*, che si depotenziano smarrendosi di fronte a *Peas and Sauce*, che rimbalzano in *Pipe opening* ed escono per strada in *Clipped Branches* di Wall. Quel polpo non puzza ancora, così come la razza. Sono «freschi» di una freschezza che è la velocità della loro presa diretta. Sappiamo che Chardin si rifiutava di continuare a dipingere quando la cacciagione veniva sostituita. La presa diretta è una forma di verità che è tutt'altra cosa rispetto al realismo o alla *mimesis*. La razza di Chardin è la razza di Chardin: è una cattedrale. Il polpo di Wall è il polpo di Wall: un corpo estraneo, afflosciato, isolato, dimenticato, forse insensato. E se il disgusto generato dalla razza, un disgusto da cui comunque possiamo prendere distacco, non traspare dal polpo, così piccolo, innocuo e lontano, rimbalza invece sul fruitore di *Blood Stained Garment* attraverso quello straccio insanguinato che è tutt'altro che innocente⁴.

QUOTIDIANITÀ: LINEE CONCLUSIVE

Ma c'è un altro aspetto che si può considerare prima di arrivare alle conclusioni. «Bisogna insegnare agli occhi a guardare la natura; e quanti non l'hanno mai vista e non la vedranno mai! È il tormento della nostra vita» (Diderot [2012b]: 150), afferma Diderot. Il pittore può lasciare il suo atelier solo per acutizzare i sensi sperando; l'attore può lasciare le prove solo per fare un «bagno di realtà»: entrambi devono immergersi nella vita. Solo così l'uva è veramente uva, solo così un personaggio non è artificiale. «Siate buoni osservatori nelle strade, ai giardini, nei mercati, nelle case, e vi farete un'idea giusta del vero movimento, delle azioni della vita» (Diderot [2004]: 42).

Così, osservando, il grande mago Chardin sapeva arrivare con la vista dove altri non giungevano. È uno sguardo capace di scorgere il vero. Diderot afferma che quando si osservano e si gustano i quadri di altri pittori è come se si avesse

⁴ In *Diagonal Composition n. 1, n. 2 e n. 3* il tema del disgusto riemerge ma messo a distanza da una asetticità dello scatto che protegge il fruitore.

bisogno di un altro sguardo, di nuovi occhi abituati a guardare l'arte; per vedere i quadri di Chardin, invece, non si ha bisogno d'altro che dei propri occhi, se e solo se siamo capaci di servircene bene; cioè, detto alla Diderot, se siamo capaci di fare esperienza. L'arte, d'altronde, non ci consente di superare la banalità del quotidiano se non ci apre alla possibilità di servirci bene dei nostri occhi. Fruire non è guardare è saper «ben» guardare, cioè guardare con occhio ricreato. Così è Chardin il maestro prescelto da Diderot e da Proust; maestro di «quella pittura opulenta» che non disdegna la «mediocrità». Chardin è il mago capace di dare sapore all'insipido della vita; capace di trasformare in arte una natura all'apparenza «meschina» (Proust [2006]: 12-13).

Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation, Barcelona si inserisce bene in questo contesto. «È un'opera di grande semplicità e immediatezza, ma anche di una ricchezza tematica considerevole» (Fried [2007]: 509); un *tableau*, curato nei minimi particolari, ritoccato a dovere, in cui la naturalezza di un'azione quotidiana diventa il soggetto per un occhio ricreato. Il punto di vista della macchina fotografica ma soprattutto l'azione dell'uomo inquadrato che, una mattina presto, pulisce la vetrata di una sala vuota della *Mies van der Rohe Foundation* potrebbero fare della foto uno scatto documentaristico. Invece l'impegno richiesto nella disamina di ogni particolare e il ritorno costante alla visione d'insieme fanno in modo che il nostro occhio si apra a un mondo di rimandi che non sono necessariamente tutti narrativi ma legati alle forme, ai colori, alla disposizione degli oggetti, alle ombre, alle opacità, ai dettagli e di nuovo a quell'insieme che comunque ci racconta di un mattino di lavoro in un edificio che porta già con sé una storia importante da raccontare. La neutralità della macchina fotografica e il qui ed ora sono solo apparenti, perché lo scatto ha immortalato un *tableau*.

Le fotografie di Wall ereditano e incarnano lo stesso fascino che trasuda dalle nature morte di Chardin. Diderot, da questo punto di vista, ha ancora molto da insegnarci.

BIBLIOGRAFIA

- Bataille, G., 2000: *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, Graphos, Genova.
- Bredenkamp, H., 2015: *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano.
- Chevrier, J.-F., 2013: *Jeff Wall*, Hazan, Paris.
- Cotton, C., 2010: *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- Diderot, D., 1980: *Sulla poesia drammatica*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 231-317.
- Diderot, D., 2004: *Saggi sulla pittura*, in Id., *Sulla pittura*, Aesthetica, Palermo, pp. 37-98.
- Diderot, D., 2012a: *Salon 1763*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, Le Monnier, Firenze.
- Diderot, D., 2012b: *Salon 1765*, in M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, Le Monnier, Firenze.
- Ejzenštejn, S.M., 2014: *Diderot ha scritto di cinema*, in Barthes, R., Ejzenštejn, S.M., Lyotard, J.-F., *Diderot e il demone dell'arte*, Mimesis, Milano, pp. 133-155.
- Frantz, P., 1988: *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, PUF, Paris.
- Fried, M., 1980: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- Fried, M., 2007: *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*, "Critical Inquiry" 33 (3), pp. 495-526.
- Fried, M., 2008: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven-London.
- Hobson, M., 2007: *L'Art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIIIe siècle*, Honoré Champion, Paris.
- Mazzocut-Mis, M., 2009: *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Firenze.
- Mazzocut-Mis, M., 2016: *Picture, poetry and theatricality. Writing the Salons Is «describing» the salons*, "Lebenswelt" 8, 2016, pp. 68-80.

- Proust, M., 2006: *Chardin e Rembrandt*, in Id., *Pittori*, Abscondita, Milano.
- Rosenberg, P., 2010: *Chardin*, Abscondita, Milano.
- Wall, J., 2001a: *Essais et entretiens 1984-2001*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.
- Wall, J., 2001b: *At home and elsewhere* (colloquio con J.F. Chevrier), in Id., *Essais et entretiens 1984-2001*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.
- Wall, J., 2001c: *Une note sur Movie Audience*, in Id., *Essais et entretiens 1984-2001*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.
- Wall, J., 2013: *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, Quodlibet, Macerata.
- Wall, J., 2015: *Picture like Poems* (Video-intervista di Marc-Christoph Wagner al Louisiana Museum of Modern Art, legata alla mostra *Jeff Wall: Tableaux Pictures Photographs - Works from 1996-2013*), <<http://channel.louisiana.dk/video/jeff-wall-pictures-poems>> (01/18).