

Recensioni



Citation: G. Quinzi (2020) Michele Bertolini, *Quadri di un'esposizione. I Salons di Diderot. Diciottesimo Secolo* Vol. 5: 153-156. doi: 10.13128/ds-12128

Copyright: © 2020 G. Quinzi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.net/index.php/ds>) 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 Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Michele Bertolini, *Quadri di un'esposizione. I Salons di Diderot*, Aracnee, Roma 2018, 253 pp.

Il saggio *Quadri di un'esposizione* guida il lettore attraverso un'approfondita analisi della questione estetica in Diderot la cui incidenza acquista autonomia all'interno dell'ambito filosofico proprio a partire dal diciottesimo secolo. Per questo saggio, ultimo di una lunga serie di pubblicazioni dedicate a Diderot, l'obiettivo dell'autore è quello di analizzare la teoria estetica che emerge all'interno dei *Salons*, opera le cui finalità eccedono l'ambito teorico per concentrarsi pragmaticamente sull'analisi delle opere d'arte esposte al *Salon Carré*; i *Salons*, infatti, costituiscono uno dei primi manifesti della nascente critica d'arte, la quale prende le mosse proprio a partire dal Settecento con il fenomeno di democratizzazione della pittura e della scultura e con la formazione di un pubblico vasto e variegato; fenomeno in parte causato dall'istituzione di esposizioni pubbliche promosse dall'Accademia Nazionale Francese di Belle Arti. In questo contesto Bertolini sottolinea la funzione strategica del critico d'arte come perno decisivo all'interno della triangolazione fra gli artisti e il pubblico di amatori, di uomini di gusto e di semplici curiosi che affollano le esposizioni pubbliche.

Il critico, infatti, come spiega bene Bertolini, forte della conoscenza iconografica delle opere del passato, che gli permette di maturare un gusto educato e raffinato, è in grado di esprimere un giudizio estetico maturo e consapevole che non si lascia passivamente sedurre e influenzare dalla forza patetica ed emotiva delle immagini. Il sapere storico-artistico e il confronto con l'arte passata assumono perciò, all'interno dei *Salons*, una funzione critica, consentendo di giudicare più consapevolmente le opere contemporanee sulla scorta dei modelli offerti dalla storia dell'arte, ma anche pedagogica e creativa, considerando la rielaborazione dei dipinti a cui spesso Diderot si lascia andare attraverso la scrittura letteraria. Questa riflessione sul valore della conoscenza iconografica e teorica della storia dell'arte e sulla professionalità e competenza del giudizio del critico, in contrapposizione alla ricezione spesso ingenua operata dal pubblico di massa, appare molto rilevante in un'epoca come la nostra. Oggi, infatti, che il processo di democratizzazione artistica iniziato a partire dal diciottesimo secolo ha raggiunto uno sviluppo massiccio, insieme al fenomeno di estetizzazione diffusa della vita, perciò appare quanto mai impellente recuperare uno sguardo competente e critico nei confronti dell'arte, sguardo del quale Michele Bertolini tematizza l'importanza.

Proprio riconoscendo la rilevanza che le nuove dinamiche sociali assumono all'interno dell'estetica diderotiana, il capitolo II del saggio *Il Salon come dispositivo*, pp. 39-52, è dedicato all'aspetto letterario dei *Salons*: essi permettono di mettere in scena testualmente la figura del critico, la quale viene incarnata personalmente da Diderot che racconta la sua esperienza

concreta e performativa di attraversamento della galleria. In questo modo, egli diventa come un attore teatrale all'interno del gioco del mondo dell'arte, interpretando il doppio ruolo di spettatore e narratore; ciò gli permette, da un lato, di dar voce, come spettatore incarnato, alla figura virtuale del pubblico collettivo; dall'altro, di superare la distanza tra parola e immagine per mezzo della descrizione, che spesso diventa vera e propria narrativizzazione, drammatizzazione delle opere pittoriche per il pubblico di assenti a cui si rivolgono i *Salons*. L'attenzione di Bertolini è rivolta all'azione della *promenade*, metafora che attraversa i *Salons* secondo più livelli; la passeggiata costituisce, come nota l'autore, un espediente utilizzato da Diderot per mettere in moto lo sguardo, trovando un equilibrio tra visione orientata e incontri casuali, osservazione intenzionale e *rêverie*, con l'adozione di una serie di punti di vista mobili che offrono prospettive diverse e mai definitive, tanto sull'arte quanto sulla natura. Come osserva tuttavia Bertolini, il pensiero incarnato tipico del filosofo francese fa sì che anche le *ekfraseis* e le recensioni che egli scrive sulle opere osservate non possano prescindere da riferimenti di teoria estetica e da divagazioni filosofiche di natura antropologica, epistemologica, morale e sociopolitica. I *Salons* costituiscono allora quell'opera della maturità filosofica che consente di vagliare le teorie espresse nelle opere giovanili, alla luce e per mezzo della prassi, del contatto diretto con l'esperienza concreta.

La struttura della ricerca di Bertolini è divisa in due parti; nella prima *Temî*, pp. 21-128, l'autore affronta quei temi e quei problemi generali dell'estetica che emergono dalla lettura dei *Salons*, instaurando un confronto sistematico e fecondo con i *Saggi sulla pittura*. In questa prima sezione le questioni affrontate sono quelle che interessano vivamente il pensiero estetico di Diderot e che riguardano classicamente la teoria delle arti: il problema della creazione artistica, la centralità del gesto espressivo in pittura e nelle diverse espressioni artistiche, il confronto fra le arti, il ruolo dello spettatore rispetto al quadro ed infine la questione della descrizione delle immagini. Ogni capitolo ha il pregio di contestualizzare ogni tema all'interno del quadro culturale, artistico e filosofico di riferimento, dando un prospetto ampio tanto diacronico quanto sincronico della questione affrontata, che contribuisce a comprendere l'importanza e la portata dello stesso in riferimento alla storia del pensiero estetico e, più in generale, all'evoluzione della filosofia stessa di Diderot. Bertolini affronta l'analisi delle questioni estetiche con sguardo critico, mettendo in luce cause, conseguenze e condizionamenti di natura sociale; d'altronde egli dimostra di aver fatto propria la stessa lezione diderotiana, il cui sguardo sulle immagini non è

mai ingenuo, ma sempre volto a svelarne i presupposti impliciti connessi con l'orizzonte sociale e culturale di riferimento. Accurata, inoltre, è la lettura sinottica che l'autore offre delle diverse forme d'arte; esse sono interpretate secondo una prospettiva che tende a sottolineare le reciproche influenze e contaminazioni alla luce di un'origine comune, affermata sul piano ontologico prima ancora che su quello temporale. Il fondamento originario che le accumuna, sebbene non minacci la peculiare autonomia che appartiene a ciascuna manifestazione, ha il pregio di avvalorare, come dimostra Bertolini, la possibilità di un reciproco e fecondo attraversamento, che permette di estendere la soglia della dimensione estetica, e di arricchirla di significati ulteriori, svelandone il valore epistemologico e pedagogico che Diderot le attribuisce all'interno dell'esperienza umana.

Nella seconda parte del saggio *Quadri e autori*, pp. 129-233, infine, l'autore approfondisce nuovamente le tematiche della teoria estetica diderotiana, questa volta, tuttavia, per mezzo del confronto diretto con i pittori e gli artisti protagonisti delle pagine dei *Salons*. L'analisi effettiva delle opere e dello stile peculiare di Deshayes, Greuze, Chardin, Vernet, Robert, Fragonard, La Tour e Falconet, con i quali Diderot stesso si confronta opponendo spesso alle opere effettive delle opere possibili dipinte virtualmente prima nella sua mente e poi tra le pagine scritte, ciò permette a Bertolini di mettere a fuoco alcune questioni nodali che attraversano la storia della pittura e che riguardano la natura dell'immagine. Il punto di vista di Diderot diventa allora, per l'autore, lo spunto per affrontare problematicamente diverse tematiche come quella della forza patetica della pittura, la densità temporale delle immagini, il valore di verità delle rappresentazioni artistiche e l'animazione delle sculture; tematiche che hanno costituito nodi importanti all'interno della storia delle immagini e della teoria delle arti visive, e che Bertolini sceglie di affrontare non in via teorica, ma, seguendo la strada aperta dal filosofo francese, per mezzo del confronto diretto ed effettivo con le opere, le quali permettono di vagliare criticamente la validità delle soluzioni teorizzate. Proprio il confronto con un lavoro così concreto, ricco e vario quali sono i *Salons*, pieno di stimoli diversi e caratterizzato da uno stile multiforme, più attribuibile all'ambito della letteratura che a quello della filosofia, attribuisce a questo saggio di teoria estetica e di storia della filosofia dell'arte un valore aggiunto; la lezione che traspare dalle pagine, infatti, non appare concettuale e disincarnata; viceversa, ogni argomentazione fornisce delle prove concrete, degli esempi storici e culturali a suo sostegno. *Quadri di un'esposizione* costituisce, pertanto, un «piacevole naufragio» (p. 15), prendendo in prestito l'espressione di Diderot

stesso, tra diverse immagini, le quali si animano e diventano delle soglie per vivere un'esperienza ibrida, di natura artistica e filosofica allo stesso tempo; ogni quadro costituisce uno spunto per divagazioni, all'interno delle quali prende vita quel pensiero incarnato che Diderot ci ha lasciato in eredità, e che non deve smettere di viaggiare.

Ritessendo il filo della trama del libro nel primo capitolo della trattazione *La cultura visuale nel Settecento francese*, pp. 21-28, l'autore dà avvio al suo studio inserendo, alla luce dei più recenti studi di cultura visuale, il pensiero diderotiano e lo stesso contesto culturale settecentesco sulle soglie di una svolta decisiva che interessa le forme storiche di visualità. Bertolini infatti individua, a partire dalla metà del Settecento, un cambio di paradigma critico che riguarda non solo il modo di fruizione delle immagini, ma anche il rapporto tra immagine e linguaggio verbale, conseguente al mutamento delle condizioni storiche e sociali. Questa svolta iconica è ben rappresentata dai *Salons* di Diderot, all'interno dei quali le questioni del rapporto tra opera e spettatore, il confronto dell'arte con il gusto accademicamente e pubblicamente sancito e la relazione tra parola e immagine vengono affrontate problematicamente e ridefinite secondo prospettive innovative. Tra le pagine di Diderot viene infatti sancita una modalità di sguardo antiteatrale, la quale caratterizza il regime scopic della modernità. Si afferma così nell'opera diderotiana, che rispecchia il modo di approccio del pubblico alle immagini tipico del diciottesimo secolo, una modalità di sguardo nascosto, implicito, in bilico tra distanza e *voyeurismo*, che risulterà fecondo per tutta la produzione artistica e gli studi estetici successivi. Tale modalità di fruizione comporta un processo di assorbimento dello spettatore all'interno dello spazio virtuale aperto dall'opera. Questa condizione non solo implica modalità di fruizione e di creazione artistica più autentiche, attraverso cui è possibile ignorare le convenzioni e gli schemi imposti dall'accademia e dal gusto culturalmente sancito; in questo modo l'arte recupera la sua purezza evitando l'atteggiamento basso di connivenza ammiccante verso il pubblico. Soprattutto, però, la modalità di fruizione assorta permette all'autore di interpretare fenomenologicamente lo sguardo come possibilità di stabilire una relazione tra la persona e l'opera in cui il dualismo soggetto e oggetto è superato, ed il valore conoscitivo è affidato alla facoltà del sentimento, piuttosto che alla ragione. In questo modo lo spettatore è chiamato ad entrare nell'intimità della scena rappresentata, trovandosi coinvolto empaticamente all'interno del dramma che in essa ha luogo. In questo genere di relazione tra opera e pubblico, Bertolini sottolinea brillantemente come intervengano i

sentimenti ambivalenti di pudore e desiderio reciproci, i quali attraggono e respingono lo spettatore verso l'opera e viceversa, istaurando un rapporto egualitario, libero e dialogico che va ben oltre la pura dimensione di contemplazione.

Nel terzo capitolo *La logica della creazione artistica*, pp. 53-66, invece, Michele Bertolini analizza la logica della creazione artistica. L'autore sottolinea l'importanza del modello di comparazione ideale; esso, da un lato, guida l'artista nella realizzazione dell'opera, dall'altro fonda la possibilità di un gusto estetico condiviso intersoggettivamente. Come egli osserva acutamente, il modello ideale non è un'ipotesi definita aprioristicamente, ma un canone che si sviluppa lentamente a partire dall'esperienza concreta, per mezzo di molteplici tentativi e prove brancolanti e attraverso la rielaborazione immaginativa delle percezioni immagazzinate nella memoria. Tale canone ideale perciò è costituito da un repertorio di forme e idee impresse inconsciamente nella memoria culturale collettiva e tramandate per generazioni, a cui sempre ci si riferisce per un nuovo *processo* di creazione artistica. Per Bertolini, tale processo può essere rappresentato in modo paradigmatico per mezzo della figura dell'attore teatrale. Egli, durante la *performance*, non si limita ad imitare meramente la natura, ma cerca di rappresentare quel modello ideale che ha trovato con fatica per mezzo di osservazione, memoria e immaginazione, facendo ricorso agli schemi espressivi, iconici e corporei depositati nella memoria collettiva. Inseguendo questo modello l'attore realizza, di volta in volta, una nuova rappresentazione, sempre diversa dalla precedente. Tale raffigurazione costituisce un universale concreto che mette in scena in maniera mai definitiva il fantasma ideale inseguito, e a sua volta va ad arricchire di nuove forme espressive il dizionario iconografico del pubblico. L'imitazione, secondo questa prospettiva, non è copia passiva del mondo, ma sua reinterpretazione personale e creativa, ottenuta per mezzo dell'esperienza diretta con la natura e della conoscenza delle regole e dei canoni culturali. Il lavoro dell'attore diventa, in quest'ottica, metafora dello stesso processo di creazione artistica, unico e trasversale per ogni forma d'arte. Il rinvenimento di una radice comune per tutte le arti, l'unicità del processo creativo, rappresenta un importante e riuscito tentativo da parte dell'autore di istaurare la possibilità di un confronto tra le diverse espressioni artistiche, che vada oltre le differenze legate all'autonomia peculiare di ciascuna disciplina. Inoltre, è molto interessante il fatto di porre l'attenzione su un repertorio iconografico condiviso involontariamente nella memoria collettiva di un determinato contesto culturale, costituito attraverso la mediazione inconsapevole tra dati naturali e convenzio-

ni culturali, poli tra i quali l'arte si trova sempre inevitabilmente in bilico.

All'interno della teoria del modello ideale, per Michele Bertolini acquisisce importanza centrale il gesto espressivo (Capitolo IV: *Un'estetica del corpo e del gesto*, pp. 67-86), linguaggio immediato e universale che parla direttamente agli occhi senza necessità di mediazione verbale. Esso rappresenta un codice simbolico naturale che consente una modalità di espressione alternativa rispetto alla codificazione linguistica; pertanto acquisisce un ruolo chiave all'interno del rapporto tra arte e natura, rappresentando proprio il veicolo e lo strumento espressivo e semantico comune alle varie arti, dal teatro alla pittura alla letteratura. In Diderot, infatti, riprendendo la definizione di Elio Franzini in *Arte e mondi possibili* (Milano, 1994), è possibile definire l'arte come una «interpretazione gestuale della natura che conduce a geroglifici espressivi, che suscitano in noi quei sentimenti che nel giudizio raccogliamo intorno all'idea di bellezza» (p. 68). Il gesto diventa, perciò, quel linguaggio universale dei sentimenti fondato su segni naturali e sulla muta eloquenza dei suoi messaggi, attraverso il quale poter esprimere la ricchezza qualitativa della natura in un modo autentico e denso di valori, alternativo rispetto al codice verbale. Tuttavia, Bertolini, sulla scorta di Diderot, avvisa della portata anche culturale del gesto espressivo, nel teatro come in pittura: esso possiede comunque una dimensione convenzionale, legata ai rapporti di natura sociale. La teoria del gesto espressivo viene pertanto posta dall'autore del saggio in stretta connessione con quella del modello ideale, modello che oltrepassa la natura e che trova la sua radice nell'esperienza, nella memoria, nell'immaginazione e nel lavoro degli artisti. Il gesto espressivo, infatti, si pone al centro dell'intersezione fra l'osservazione dei gesti naturali e la codificazione di gesti che obbediscono ad una serie di convenzioni sociali e culturali, come è esemplificato chiaramente dai quadri di Greuze, in cui natura e convenienze legate alla situazione e alla condizione dei personaggi contribuiscono a creare dei *tableaux* incentrati su gesti pittorici la cui verità ed intensità espressiva è particolarmente apprezzata da Diderot. Inoltre Bertolini, particolarmente attento alla possibilità di scambio ed intersezione tra le forme artistiche, nota come in particolare pittura e teatro abbiano una dimensione comune nella matrice del gesto espressivo che fonda la possibilità di un loro scambio chiasmatico. Scena teatrale e quadro pittorico, infatti, sono caratterizzate da una reversibilità reciproca, dettata proprio dal fatto che il gesto teatrale e quello pittorico attingono dallo stesso repertorio antropologico derivante da una forma espressiva originaria dell'uomo che Condillac chiama *langage d'action* nell'*Es-*

sai sur l'origine des connaissances humaines (1746) e che Diderot considera molto vicina alla pantomima. Questa riflessione sulla semanticità del gesto, come orizzonte espressivo fondamentale all'interno della dimensione artistica, costituisce il nodo teorico fondamentale e di maggior valore del saggio, in quanto consente all'autore di legare insieme le diverse riflessioni estetiche diderotiane che traspaiono dalla lettura dei *Salons* e dei *Saggi sulla pittura* in una teoria dell'arte coerente e complessa. In sintesi, un unico filo conduttore lega la trattazione dei capitoli, che dimostra come il gesto espressivo, il modello ideale, la performance attoriale e il *tableau* pittorico siano tasselli fondamentali di un'estetica filosofica che considera l'arte come un'euristica feconda e alternativa, attraverso cui conoscere ed esprimere la ricchezza qualitativa del mondo.

Infine, l'ultima parte del volume *Quadri e autori*, pp. 129-133 è anche destinata al confronto diretto con i quadri di cui racconta Diderot all'interno dei *Salons*. In questa, Bertolini dismette i panni di ricercatore di filosofia per procedere ad un'analisi effettiva ed accurata delle opere più importanti presentate da Diderot, e degli stessi commenti che egli ne scrisse. Questo accostamento fa sì che nuove tematiche affiorino all'interno della trattazione, arricchendo di considerazioni concrete la riflessione avviata nella prima parte del libro. Ogni capitolo è dedicato ad un diverso pittore tra quelli a cui il filosofo francese, all'interno delle pagine dei vari *Salons*, attribuisce maggior peso. In questa sezione, perciò, vengono passate in rassegna le loro opere più rilevanti dal punto di vista estetico, insieme ad un'analisi accurata delle tematiche care ad ogni artista e che più profondamente hanno segnato il gusto culturale del diciottesimo secolo. Così, il pensiero teorico cede il passo alla filosofia applicata, coronando le aspettative diderotiane di un pensiero incarnato che nel saggio di Bertolini trova una piena e stimolante applicazione.

Giulia Quinzi
Università di Roma Tor Vergata