

Le rêve de Diderot o la pittura sognata

di Michele Bertolini

Il breve e intenso estratto del *Salon* del 1765, proposto in traduzione italiana per la cura di Alfonso Iacono, costituisce insieme alla *Promenade Vernet*¹ uno dei rari passi disponibili nella nostra lingua dei monumentali *Salons* di Diderot che si articolano in un periodo che va dal 1759 al 1781.

Posto di fronte alla necessità di descrivere il quadro di Jean-Honoré Fragonard, *Coreso e Calliroé*, esposto al *Salon* del 1765 (che permise al pittore l'accesso all'Accademia reale di pittura), Diderot ricorre a una raffinata strategia retorica che costituisce quasi un'anticipazione e insieme un rovesciamento del procedimento utilizzato nella *promenade Vernet* del 1767: laddove nella "passeggiata" la successione dei paesaggi naturali si rivela alla fine un percorso finzionale ed estetico attraverso i quadri di Joseph Vernet, in questo caso Diderot, che afferma di non aver potuto vedere il quadro di Fragonard, si abbandona al racconto di un sogno, una "strana visione" che ha avuto la notte precedente; un sogno, il cui *tableau* finale corrisponde perfettamente alla scena rappresentata nel quadro di Fragonard, l'episodio del sacrificio del sacerdote Coreso che si uccide al posto di Calliroé per placare la collera di Dioniso contro la città di Calidone, un episodio narrato da Pausania nel VII Libro del *Viaggio in Grecia* e filtrato nella cultura francese del Settecento attraverso la mediazione del *Pastor fido* del Guarini e alcune riduzioni teatrali e musicali (non ultimo la passione della cultura francese per l'episodio del sacrificio di Ifigenia, già rappresentato in pittura da Charles Van Loo).

¹ Cfr. D. Diderot, *La promenade Vernet*, a cura di M. Modica, Nike, Milano 2000.

Decisivo è il contesto e il luogo in cui si sviluppa la visione notturna del *philosophe*: un lungo antro buio molto simile alla caverna platonica della *Repubblica*, il cui fondo tuttavia appare ricoperto e tappezzato da una tela immensa, dietro la quale dei «bricconi» prestano alle ombre dipinte «gli accenti, i discorsi, le vere voci dei loro ruoli»². Rispetto all'originale platonico, Diderot accentua e sottolinea l'opacità del dispositivo di finzione e la natura di illusione preparata, di messa in scena degli spettacoli che avvengono sul fondo della caverna. L'antro del filosofo da luogo dell'inganno e della condizione naturale di ignoranza degli uomini diventa lo spazio per una successione di rappresentazioni che pongono i prigionieri nella condizione di "spettatori" posti di fronte a spettacoli veri e naturali, capaci di suscitare il riso e il pianto nel pubblico, di produrre reazioni simpatetiche forti e violente quanto spontanee. La caverna è diventata quindi un teatro dove si rappresentano i vizi e le virtù, l'energia infinita del desiderio o il tormento della passione d'amore; un teatro dotato di un raffinato dispositivo audiovisivo che è stato paragonato da alcuni interpreti (in particolare Michael Fried) alle condizioni dello spettacolo cinematografico³. Essa non è più soltanto lo sfondo su cui vengono riflesse le ombre portate degli oggetti reali; tra le file del pubblico siedono «re, ministri, preti, dottori, apostoli, profeti, teologi, politici, bricconi, ciarlatani, artisti facitori di stupefacenti illusioni e tutta la genia dei mercanti di speranze e di paure»⁴, le caste sociali dominanti catturate esse stesse all'interno di un meccanismo di finzione e di inganno che potrà liberare una verità superiore, inscritta all'interno del perimetro della rappresentazione scenica come nelle pagine illuminanti del *Paradosso sull'attore*, dove «più tutto è falso, più si ama il vero, più tutto è corrotto, più lo spettacolo è puro»⁵.

² Id., *L'antro di Platone*, a cura di A. M. Iacono, Edizioni ETS, Pisa 2009, p. 27.

³ Cfr. M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California, Berkeley 1980, p. 238.

⁴ D. Diderot, *L'antro di Platone*, cit., p. 27.

⁵ Id., *Paradosso sull'attore*, a cura di R. Rossi, Abscondita, Milano 2002, p. 57.

Il sogno fittizio del filosofo diventa l'occasione per una riflessione sui rapporti di scambio e di assimilazione fra pittura e teatro e i meccanismi di fruizione spettatoriale, al centro degli interessi teorici di Diderot nei *Dialoghi sul Figlio naturale*, nel *Discorso sulla poesia drammatica* come nei *Saggi sulla pittura*. La narrazione dell'autore opera un'efficace drammatizzazione del soggetto del quadro, che viene individuato come il momento culminante, l'istante pregnante e finale di una successione di sequenze visive, di una serie di *tableaux* che solo in parte corrispondono al racconto di Pausania. Il sogno non rappresenta allora soltanto una raffinata strategia retorica ed espressiva di descrizione e commento critico del quadro: esso libera il rovescio delle immagini, l'immaginario del quadro dipinto, ciò che non si vede sulla tela di Fragonard ma che appartiene al lavoro creativo dell'immaginazione artistica o alle virtualità implicite nel dipinto (su un piano ulteriore il sogno rivela anche i rapporti impliciti, inconfessati di Diderot con il pittore: «io che non ci credo durante il giorno, sono in commercio con lui [Fragonard] durante la notte»⁶).

Il riferimento alla tradizione classica della descrizione ecfraistica appare quindi rovesciato e mutato di segno: Diderot trasforma il racconto di Pausania in una sequenza temporale di *tableaux* che si rivelano come gli avvenimenti precedenti e successivi dell'episodio scelto dal pittore e "immaginati" a partire dalla tela dipinta da Fragonard. Ciò che colpisce il filosofo francese non è tanto la capacità magica della parola di produrre immagini nella mente dell'ascoltatore, come nella retorica antica, quanto il potere delle immagini di generare altre immagini, la possibilità del quadro di porsi come stimolo iniziale e punto d'arrivo di un racconto visivo. Questa lettura temporale e dinamica di un'immagine fissa permette a Diderot al tempo stesso di offrire un'efficace e puntuale descrizione interpretativa dell'opera del pittore e di liberare i rapporti di affinità profonda, impliciti e notturni, fra pittu-

⁶ Id., *L'antro di Platone*, cit., p. 43.

ra, teatro e pantomima. Esempio sotto quest'aspetto risulta la strategia descrittiva del quadro posta al centro del testo, dove alla descrizione minuziosa della scena della rappresentazione (il tempio dove deve svolgersi il sacrificio della giovane vittima offerta a Dioniso per placare la sua collera), Diderot fa seguire la muta processione dei diversi personaggi che entrano in scena (i giovani accolti, il sacerdote Coreso, la vittima Calliroé, le donne e gli uomini accorsi ad osservare il rito sacrificale) e che si fermano nell'esatta posizione in cui si trovano sulla tela, dopo aver espresso con i gesti e le espressioni del volto i più intimi sentimenti di dolore e di disperazione. La pantomima "sognata" da Diderot illumina e spiega il quadro del pittore come il punto culminante di una *climax* drammatica ascendente e sospesa, dove i ruoli di carnefice e vittima si rovesciano e liberano un senso patetico ulteriore, non del tutto riducibile al dramma onirico e notturno.

L'assimilazione fra scena teatrale e quadro pittorico che attraversa gli scritti teorici sul teatro del 1758, trova nel *Salon* un momento concreto e vivacissimo di applicazione e verifica empirica: «se lo spettatore è a teatro come davanti a una tela, dove dei quadri diversi si succedono a catena»⁷, la pantomima diventa la prosecuzione o l'anticipazione immaginativa del quadro, il risvolto notturno dell'immagine fissa che lo spettatore libera durante la contemplazione del quadro.

Il confronto fra le arti risulta fecondo in questo caso ai fini di un'estetica della ricezione: "drammatizzare" l'immagine pittorica significa individuare una modalità di fruizione dell'opera capace di tradursi prima in emozione e partecipazione simpatetica e in un secondo momento in giudizio critico.

Cosa dovette colpire e emozionare profondamente Diderot di fronte al quadro di Fragonard, un autore nei cui confronti manifesta anche un atteggiamento critico, qui affidato a Grimm che dialoga con l'autore dopo il sogno? Il commento al *Coreso e Calliroé* offre sotto quest'aspetto

⁷ Id., *De la poésie dramatique*, a cura di J. Goldzink, Flammarion, Paris 2005, p. 257.

alcuni spunti interpretativi suggestivi e significativi. Oltre alla costruzione teatrale della scena, *Coreso e Calliroé* moltiplica e sollecita i processi di assorbimento e di identificazione dello spettatore con l'episodio rappresentato: Diderot sottolinea acutamente il ruolo svolto all'interno del quadro dai personaggi minori con la funzione di *osservatori* del terribile sacrificio, assenti nei riferimenti letterari e teatrali cui Fragonard forse si ispirò. Questi personaggi svolgono sulla tela la funzione di sostituti o alter ego dello spettatore del quadro, colti nelle loro reazioni emotive e patetiche più forti, e facilitano l'immersione e l'identificazione del pubblico con l'evento mostrato. L'assimilazione con la vittima costituisce il cuore e il centro drammatico del sacrificio, dell'istante terrificante scelto dal pittore: raffigurando Coreso, amante infelice di Calliroé, che si uccide *al posto* della giovane vittima predestinata svenuta ai suoi piedi, e trasfigura nel sacrificio l'ebbrezza e la passione amorosa, Fragonard dipinge un giovane sacerdote dai tratti androgini, di sesso indeciso come gli accoliti, quasi un ermafrodito, *così simile* a Calliroé da indossare la stessa lunga veste bianca. L'istante tragico raffigurato dal pittore fa precipitare in unità gli opposti (il maschile e il femminile, il carnefice e la vittima), ricongiunge nella morte due esseri divisi durante la loro esistenza terrena: una radicale ambiguità attraversa il soggetto dipinto da Fragonard, un'ambiguità che investe anche il rapporto fra il quadro e il suo spettatore.

Mettendo in scena la metamorfosi del carnefice nella vittima, la parziale identificazione di Coreso e di Calliroé, Fragonard ha rappresentato ed esaltato anche l'assimilazione simpatetica dello spettatore nel quadro, fondata sui due sentimenti tragici per eccellenza, il terrore (*l'effroi*) e la pietà (*la commisération*). Il fascino notturno, onirico, chiaroscurale della scena dipinta da Fragonard racchiude un pericolo che Diderot intende al tempo stesso percorrere ed esorcizzare: la sospensione temporanea dell'incredulità, condizione necessaria per abbandonarsi al gioco della finzione estetica, può condurre lo spettatore a uno

stato di incantamento onirico, di illusione sognante, in cui l'identificazione richiesta dalla storia rischia di far cadere ogni distanza, di annullare quel disinteresse che si pone alla base di una corretta modalità di fruizione estetica per la cultura settecentesca. Il "risveglio" di Diderot nel momento in cui si compie il suicidio di Coreso diventa una garanzia di salvezza per lo spettatore, che può sottrarsi alla passività del sogno per esercitare il suo libero giudizio critico, riconoscendo anche i difetti presenti nel quadro. Se il quadro di Fragonard agisce nei suoi effetti estetici come un bel sogno, la pittura non deve pretendere un *sacrificio dello spettatore*: la partecipazione alle passioni del dramma può assumere l'aspetto di un abbandono consapevole al gioco della finzione, un gioco che oscilla fra i due estremi della simpatia e del libero giudizio, nella piena consapevolezza che per i moderni, a differenza degli antichi, «gli dei non sono niente»⁸ e che la credenza del pubblico nello spettacolo non può riconoscere altro che l'autenticità del sentimento, la verità delle passioni rappresentate.

Al centro dell'interesse critico degli interpreti per le sue implicazioni filosofiche e politiche oltre che estetiche (come è testimoniato dai notevoli saggi di Fried, di Starobinski e più recentemente di Lojkine⁹), *L'Antro di Platone* costituisce uno dei capitoli più interessanti dell'elaborazione da parte di Diderot di un'estetica della fruizione dello spettacolo pittorico e drammatico e insieme un'interrogazione aperta e problematica sui limiti e sui confini dello statuto dello spettacolo estetico.

Denis Diderot, *L'antro di Platone*, a cura di Alfonso M. Iacono, ETS, Pisa 2009, pp. 49.

⁸ Id., *L'antro di Platone*, cit., p. 35.

⁹ Cfr. J. Starobinski, "Il sacrificio sognato", in Id., *Diderot e la pittura*, tr. it. di F. Littardi, TEA, Milano 1995; S. Lojkine, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Chambon, Paris 2007.