

IMMA IACCARINO

APPUNTI SINESTETICI SU BUZZATI E DIDEROT

“Sono un artista” avrebbe voluto rispondere Dino Buzzati a chi gli chiedeva, nel vano tentativo di ascriverlo in una delle due schiere, se fosse uno scrittore o un illustratore. La domanda, a tratti spiazzante e anche un po’ naïve, trova giustificazione nella febbrile smania, tutta umana, di intrappolare la realtà in contenitori capienti, ma non troppo: stretti abbastanza da delimitarne il contenuto e profondi a sufficienza da permettergli di diramarsi in sempre più specifiche sottocategorie. La psicosi dell’etichetta, che per secoli ha visto l’uomo circoscrivere lo scibile nel tondo di un cerchio, mostra ancora oggi i suoi strascichi nella imperitura e malsana abitudine di inquadrare fenomeni e persone in gabbie concettuali. Cambiata la forma, la sostanza non muta e il primato di strumento della conoscenza resta alla catalogazione, tuttora operazione imprescindibile di semplificazione del reale. Ma se la sua applicazione è di indiscutibile utilità in ambito scientifico, la sua estensione, soprattutto se indiscreta e incontrollata, al campo delle *humanities* solleva più di qualche perplessità. La stessa difficoltà di rubricare sotto la giusta indicazione di genere opere la cui complessità difficilmente si piega all’univoca dicitura di “romanzo”, “poema” o “saggio”, dovrebbe metterci in guardia dal risvolto dannoso di una furia classificatoria che, se risulta inadeguata a descrivere gli oggetti dell’arte, lo è ancor di più per coloro che l’arte la fanno, pena il ritrovarsi tra qualche anno a studiare una letteratura parcellizzata ad oltranza che ritenga necessario distinguere tra gli scrittori che al mattino bevono tè e quelli che preferiscono il caffè.

Non si nega che nella nutrita schiera di scrittori, pittori, scultori, fotografi, registi vi sia stato un qualche ‘catalogato’ che, soddisfatto di fregiarsi di un tale titolo, abbia trovato entro gli argini della coscienza identitaria, nel comune sentire della categoria, un paradiso di crogiolante e rassicurante appartenenza, tuttavia, non si può fare a meno di rintracciare nell’arte, soprattutto in quella contemporanea, la volontà di essere inafferrabile, il rifiuto irriverente di essere catalogata, l’aperta ostilità per la standardizzazione e il tentativo di sfuggire a qualsiasi vincolo che la voglia soffocare nel chiuso di una scatola. E forse proprio di asfissia temeva di morire Dino Buzzati poco prima di scrollarsi di dosso le etichette che qualcuno insistentemente voleva appiccicargli, preferendo di gran lunga l’esser considerato fuori categoria. L’autore delle *Storie dipinte*, titolo più che eloquente, dimostrando che «dipingere e scrivere [...] sono in fondo la stessa cosa»¹, ribadisce una

¹ D. BUZZATI, *Le storie dipinte*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2013, p. 5.

consonanza che è anche un invito ad abbandonare la sterile abitudine di collocare illustratori e scrittori in compartimenti stagni, senza presupporre tra di essi alcuna soluzione di continuità. Se proprio li si vuole immaginare chiusi i contenitori del sapere umanistico, bisognerà almeno attribuirgli un difetto di ermeticità tale da spiegare quel fervido e imperituro dialogo *inter artes* di cui Buzzati e tutti gli artisti poliedrici come lui costantemente si nutrono.

Il termine “artista”, così come la sua radice “Arte”, potrebbe suonare terribilmente generico ma ha in sé il dono della sintesi e come tale andrebbe interpretato. L’artista (sottintendendo l’aggettivo “poliedrico”) è dotato di una visione sintetica e sinestetica che avvolge in uno sguardo le diverse manifestazioni artistiche: letteratura, pittura, scultura, architettura, musica, teatro, danza, cinema, e fotografia. Interprete dei linguaggi specifici, l’artista è un poliglotta che conosce un solo alfabeto: quello universale dell’Arte. Così la sua capacità linguistica è omnicomprensiva e non più settoriale. Ma sintesi, che ai più ricorda il sapore amaro della perdita, non è sinonimo di livellamento né di appiattimento quanto piuttosto di armonica totalità. L’Arte diventa così il centro gravitazionale che tutto stringe a sé, funzionando in questo senso come il palmo di una mano: tiene unite le dita (le diverse arti) senza sottrarre loro libertà di movimento e specificità. All’artista che desidera applicare questo filtro sintetico non resta che stringere la mano in un pugno.

Legame corporeo è dunque quello che unisce le arti o, meglio, di sangue, se si sceglie di evocare la ben più fortunata immagine delle «arti sorelle»² di cui Buzzati, scrittore e illustratore, diviene interprete nelle sue opere miste. Valga per tutte l’intuizione visionaria di *Poema a fumetti* (1969), catabasi moderna e rilettura del mito di Orfeo ed Euridice, che spiana la strada alle forme della contemporanea *graphic novel*. In copertina – nell’edizione Mondadori del 2017 – un’immagine ricorrente nella sua produzione di illustratore: un volto di donna in cui si stagliano due paia di occhi sovrapposti a simboleggiare le due anime artistiche di Buzzati che si fondono in una visione e un linguaggio bidimensionali. Nonostante la carica innovante di questo sperimentatore, non stupisce, nell’epoca della *visual turn* e dell’abbraccio globale, che uno scrittore ponga in un dialogo serrato e costante parole e immagini. Al contrario doveva aver suscitato un certo scalpore, nel secolo in cui proseguiva incessante il lavoro dei compilatori illuministi e dominava l’idea separatista e letterariocentrica del Lessing, il sorgere di un nuovo genere letterario che si serve dell’arte figurativa come fonte di ispirazione e della letteratura come mezzo descrittivo. A riprova del fatto che due realtà non sono quasi mai polarizzanti, quanto piuttosto coesistenti, questo genere misto che anticipa la posizione unitaria della *Gesamtkunstwerk*, trova sorprendentemente spazio tra le carte dell’enciclopedista per antonomasia: Denis Diderot.

² E. ABIGNENTE, *La letteratura e le altre arti*, in *Letterature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, pp. 167-193.

La Critica d'Arte moderna rappresenta una delle manifestazioni più evidenti del matrimonio riuscito tra immagine e testo e Denis Diderot, lavorando ai suoi *Salons*, ne diviene il primo officiante. I *Salons*, commissionati e pubblicati da Frédéric Melchior Grimm, direttore del giornale *Correspondance littéraire*, sono rendiconti in cui Diderot descrive le opere d'arte esposte al Salon carré del Louvre tra il 1759 ed il 1771. Si tratta di documenti preziosi per i lettori del suo tempo, simbolo di un'arte, se non proprio 'popolare', quantomeno accessibile a tutti gli estimatori e curiosi che, impossibilitati a vederle dal vivo, hanno così l'opportunità di conoscere le opere più celebri del momento e tenersi aggiornati sul gusto artistico dominante di cui Diderot diviene tramandatore e interprete. Conservano per noi lo stesso valore di testimonianza artistica oltre che il primato di un nuovo genere che ha modificato il modo di vedere (ma sarebbe il caso di dire 'leggere') l'arte. Coloro che conoscono il nome di Diderot soltanto in associazione a quello dell'altro grande filosofo e scrittore francese d'Alembert, co-autore dell'*Encyclopédie* (1751), si sorprenderanno forse nel sentir parlar di lui come di un Petronio della modernità, ma è proprio nei panni dell'*arbiter elegantie*³ che vorrei ricordarlo, in opposizione a quel suo primo mestiere di meticoloso enciclopedico. Cosa sia l'Arte per Diderot e in che modo egli riesca a coniugare il suo primo mestiere con l'esperienza di critico d'arte, rendendosi, forse involontariamente, portavoce di una sinergia tra il testo e l'immagine, sarà più facile spiegarlo a partire dall'analisi del *Salon* del 1763, breve ma notevole elogio di uno dei pittori più amati dell'Età dei Lumi.

«C'est celui-ci qui est un peintre; c'est celui-ci qui est un coloriste»⁴.

Il testo si apre con parole di entusiastica ammirazione rivolte ad un destinatario il cui nome è inizialmente taciuto, s'immagina, più che per desiderato effetto di *suspence*, per limpida eloquenza degli attributi «peintre» e «coloriste» a lui associati. La volontaria omissione del soggetto permette di avanzare l'ipotesi che quei due aggettivi fossero per Diderot e per i lettori del suo tempo di chiara leggibilità e che la loro designazione potesse rispondere al solo nome di Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Il *Salon* del 1763, terzo esercizio di questo genere, era stato scritto in occasione della mostra organizzata in quell'anno dalla Royal Academy of Painting and Sculpture dove si trovavano esposte alcune nature morte del celebre pittore francese. I *tableaux* di Chardin sono abilmente descritti da Diderot con linearità progressiva, attraverso una precisa sequenzialità che al rapido spostamento dell'occhio sulle tele fa seguire fulminei commenti a caldo, brevi guizzi di illuminazione, che traducono su carta e restituiscono al lettore lo stupore e la meraviglia di chi che per la prima volta si trova di fronte a quei capolavori. La prima opera

³ TACIT. *Ann.* XVI 18.

⁴ D. DIDEROT, *Salons*, in *Œuvres complètes*, 20 voll., a cura di J. Assézat e M. Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, vol. X, p. 194. D'ora in poi citazioni in forma abbreviata nel testo con la sola indicazione dei numeri di pagine.

descritta è *Le bocal d'olives*, natura morta dipinta nel 1760, di cui Diderot rievoca, con un'elencazione estremamente meticolosa, tutti gli elementi raffigurati:

L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, un bigarade avec un pate (*ibidem*).

Gli oggetti dipinti sulla tela sono desunti dalla quotidianità domestica, recuperati e copiati da Chardin così come la natura glieli ha offerti. Alla base di quest'atto di copia, parola-chiave che ricorre più volte nel testo, si rintraccia il *topos* dell'*imitatio naturae*, principio secondo cui tutta l'arte non è altro che riciclo continuo del mondo naturale circostante. Il realismo delle nature morte di Chardin è a tal punto straordinario che Diderot può con sicurezza affermare che «pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir» (*ibidem*).

Ma se l'arte di Chardin appare a prima vista come un'imitazione passiva della natura, come si spiega che la descrizione della *Raie dépouillée*, pur nella sua orrorifica rappresentazione di pesce scarnificato, non lasci trapelare affatto il disgusto che ne ricaveremmo se la osservassimo nella realtà? Quando Diderot passa a commentare *La Raie* (1728) nel *Salon* del 1763, la sua prosa non lascia spazio al brutto oggettivo di quella razza sviscerata, al contrario, rimarca l'abilità di Chardin di restituirci una realtà liberata dal mostruoso attraverso «le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures» (p. 195). Sul segreto degli oggetti di Chardin si pronuncerà qualche tempo dopo anche Marcel Proust in un passaggio in cui ci spiega che la sublimazione degli oggetti quotidiani non è un rivestimento ma un'astrazione, il risveglio di una Bellezza sopita che non va cercata al di fuori delle cose ma che è in esse potenziale:

Tout cela semble maintenant agréable à regarder parce qu'il semblait agréable de peindre pour Chardin. Et cela lui semblait parce qu'il trouvait ça beau à regarder. [...] Vous l'avez déjà ressenti sous une forme inconsciente, le plaisir provoqué par le spectacle de la vie humble et de la nature morte: sinon, il n'aurait pas jailli dans votre cœur quand Chardin, avec son langage impératif et brillant, est venu l'appeler.

La stessa idea è ribadita dal Narratore della *Recherche*, in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), in relazione alla forte influenza che hanno su di lui e sul suo modo di percepire la realtà gli acquerelli di Elstir: «J'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles,

§ M. PROUST, *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di P. Serini, Torino, Einaudi, 1958, p. 23.

dans la vie profonde des “natures mortes”»⁶. Vale la pena ricordare la posizione di assoluta inferiorità (all’ultimo posto) della natura morta nella gerarchia dei generi pittorici. Non sorprende che sia proprio questo genere negletto, praticato più come esercizio di stile e affinamento della tecnica che applicazione di reale impegno artistico, a custodire il segreto del realismo vivificante di Chardin, che riporta alla luce un mondo di oggetti insignificanti o abbandonati, trascurati o dimenticati che soltanto nel momento in cui vengono impressi sulla tela riappaiono alla vista di chi, pur avendoli avuti sempre dinanzi agli occhi, li vede ora per la prima volta. La natura morta è il primo oggetto riportato alla vita da Chardin, genere riabilitato che diventa riabilitante, veicolo di quella «magie» (p. 195) della resurrezione che doveva aver ben appreso Van Gogh quando cercava di restituire nuova vita a quei suoi vecchi e logori scarponi.

Il riferimento di Diderot alla magia non è casuale, anzi, un po’ di attenzione permetterà di notare che la parola francese *magie* non è altro che l’anagramma di *image*. La magia della pittura di Chardin è esattamente questo: il capovolgimento di un’immagine, il sovvertimento di un ordine prestabilito. Quando il pittore francese ha voluto restituirci l’immagine di una razza non ha fatto altro che prendere l’ultimo dei generi pittorici e l’ultimo dei soggetti ritraibili e spostarli in primo piano, concedendo uno spazio all’emarginato, restituendo la vita alla morte e astraendo la bellezza dal disgusto⁷. È questa la Verità dell’insignificante che dà vita alla pittura di Chardin. I suoi quadri? Capolavori dell’insignificanza. I suoi soggetti? Oblii riportati alla luce. I suoi spettatori? Ingannati dalla sua magia.

Diderot cerca invano di avvertire i suoi lettori/spettatori dell’inganno di una riproduzione infedele del reale, quando li mette a conoscenza in apertura del suo testo del *trompe d’œil* della pittura di Chardin: «C’est la nature même; les objets sont hors de la toile et d’une vérité à tromper les yeux» (p. 194)⁸. Nel richiamare tutti gli elementi costitutivi della sua arte, Diderot non manca di sottolineare con il verbo «tromper» l’impossibilità di una perfetta chiusura del cerchio. Si introduce, infatti, tra il punto di partenza e di arrivo, la Natura e la Verità, della parabola creativa di Chardin un terzo elemento decisivo. Gli occhi del pittore, vera sigla del processo artistico, che fungono da filtro tra il reale ed il ricreato fino a produrre il paradosso dei paradossi: una verità che inganna, una verità che sovverte l’ordine. La Natura catturata nelle tele di Chardin e trasfigurata dalla soggettività del pittore ha così perso ogni tratto di autenticità. La bruttezza della *Raie* si è dissolta alla vista del pittore che l’ha riletta, ammorbida, ricreata, addirittura

⁶ ID., *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, 15 voll., Paris, Gallimard, 1919-1927, vol. X, tomo III, p. 131.

⁷ Cfr. U. Eco, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2015. Il merito di ribaltare i canoni estetici, confondere il bello e il brutto ed eliminare qualsiasi separazione tra loro, è sempre stato riconosciuto nell’arte.

⁸ Il corsivo è mio.

innalzata. Non è forse questo il vero senso di un processo artistico? Creare anziché imitare. Non è forse l'artista un demiurgo? E non lo è anche Diderot?

Nel *Salon* il critico partecipa attivamente al processo di trasfigurazione e creazione messo in atto da Chardin. Se infatti tra il reale e gli spettatori si è interposto il suo sguardo, tra i suoi dipinti e i lettori s'inserisce il filtro delle parole di Diderot. Nella descrizione che leggiamo le opere di Chardin sono anche le opere di Chardin viste da Diderot. Spia della centralità dell'occhio dello scrittore-spettatore che diventa, in qualche modo, anche scrittore-pittore, è la ricorrenza del pronome "je". Baudelaire sostiene che proprio la soggettività sia il segreto di una buona critica e che «pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons»⁹. Quella di Diderot è coniugata all'*expertise* del filosofo enciclopedico che non manca di far sfoggio delle sue conoscenze sulla tecnica pittorica e di sottolineare la centralità della luce e del colore. Non è un caso che lo scrittore designi Chardin come «coloriste», termine che richiama il lungo dibattito tra «rubénistes» et «poussinistes» nella *Querelle du coloris* del XII secolo¹⁰. Restano però decisamente prevalenti sui giudizi di fatto i giudizi di valore, affiancati all'utilizzo di un linguaggio semi-poetico capace di trasformare le «couches épaisses de couleur» di Chardin in «écume légère» (p. 195). La metamorfosi linguistica con cui Diderot piega l'arte di Chardin segnala la posizione solo apparentemente ancillare delle parole all'immagine, al punto che appare riduttivo parlare di mera descrizione e risulta, invece, ben più pregnante l'espressione, coniata sulla scorta di Genette, di arte «al secondo grado»¹¹, che permette di leggere i *Salons* di Diderot come uno degli esempi più riusciti di rilettura dell'arte attraverso la letteratura.

Potremmo allora tornare repentinamente a una suggestione buzzatiana. A distanza di due secoli dalla nascita della Critica d'arte moderna, Dino Buzzati, giornalista d'arte del «Corriere della Sera», riconoscendo nel dato artistico un innato dinamismo, aperto e flessibile a sempre nuove interpretazioni, prescindibili dall'idea che vi soggiace al momento della sua creazione, ci pone di fronte un interessante e surreale scenario: che cosa accadrebbe se un pittore tornasse in vita e venisse a conoscenza dei giudizi che delle sue opere danno spettatori e critici? La risposta arriva calandosi nei panni del fantasma di un pittore defunto che, curioso di conoscere le opinioni dei visitatori sulla sua mostra postuma, si ritrova in una sala della Biennale di Venezia circondato da opere di cui sente di aver perso la

⁹ CH. BAUDELAIRE, *Le salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1975-1976, vol. II, pp. 418-19.

¹⁰ Si tratta di un dibattito estetico che vede protagonisti Poussin e Rubens. Il primo sostiene che nel disegno abbia più importanza la linea, il secondo accorda maggiore centralità al colore.

¹¹ G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997.

paternità. Figli irricognoscibili, quei suoi quadri, stravolti dalla prospettiva *altra* dello spettatore o, peggio, dall'indifferenza di "visitatori per caso" o da un'inclemente critica d'arte¹². Chissà quanta fatica sarà costata allo stesso Chardin riconoscere come proprie le riletture illegittime – seppur lodevoli – di Diderot e quanto tempo avrà impiegato prima di arrendersi anch'egli, come il defunto Prestinari, all'idea di una vitalità della creazione, che non smette mai di essere *in fieri* e su cui il creatore, a partire dal momento esatto in cui attualizza il suo progetto, non ha più alcun controllo.

Scrittori, pittori e critici, eppure, ancora non bastano le etichette a definire due personalità così eclettiche, che lo stesso Diderot enciclopedico si sarebbe astenuto dal classificare. L'invito oggi è a provarci, a patto di utilizzare contenitori senza coperchi o scatole bucherellate, perché in esse non soffochi mai la libertà di una vivace contaminazione.

¹² Cfr. D. BUZZATI, *Battaglia notturna alla Biennale di Venezia*, in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 2014.

ABSTRACT

The essay analyzes some perspectives of the relationships between verbal code and visual imagery in Buzzati and Diderot.

KEYWORDS

Denis Diderot; Dino Buzzati; *Salons*; *Storie dipinte*; visual studies.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Imma Iaccarino obtained her master's degree in Modern Philology at the University of Naples Federico II, with a thesis on the *mise en abyme*. Her research interests concern the interaction between literature and the arts.