
L. Wajeman, *L'amour de l'art. Érotique de l'artiste et du spectateur au XVI siècle*

Lorena Trione



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6787>

DOI: 10.4000/studifrancesi.6787

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 marzo 2017

Paginazione: 137-138

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Lorena Trione, « L. Wajeman, *L'amour de l'art. Érotique de l'artiste et du spectateur au XVI siècle* », *Studi Francesi* [Online], 181 (LXI | I) | 2017, online dal 01 avril 2017, consultato il 18 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6787> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.6787>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 settembre 2020.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

L. Wajeman, *L'amour de l'art. Érotique de l'artiste et du spectateur au XVI siècle*

Lorena Trione

NOTIZIA

LISE WAJEMAN, *L'amour de l'art. Érotique de l'artiste et du spectateur au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2015, 420 pp.

- 1 Ricca dal punto di vista contenutistico e corredata di una cospicua bibliografia, quella di Lise Wajeman è un'analisi volta a restituire a immagini rinascimentali, siano esse pitture, incisioni o sculture, la loro dimensione carnale. Si tratta di riconsiderare alcune opere nella loro materialità, adottando un approccio di tipo fisico rispetto alle immagini nel XVI secolo. In effetti, per la studiosa, l'arte «prend corps» e questo corpo è femminile.
- 2 Artisti e spettatori manifestano un crescente interesse sensuale – persino sessuale – per l'opera d'arte. Il mito di Pigmalione, emblema dell'artista innamorato dell'opera da lui stesso realizzata, ritorna con insistenza nella trattatistica cinquecentesca, per ricordarci il legame intrinseco tra creazione e sensualità. Ma pittori e scultori non sono i soli a dichiarare il loro amore per l'arte. Di qui la necessità, nella seconda parte del volume («Réception» pp.199-364), di adottare il punto di vista dello spettatore, nel tentativo di qualificare la ricezione sensibile. L'opera non può infatti essere pensata, secondo l'A., prescindendo dall'effetto che produce su colui che guarda. Questo studio si propone, dunque, di esaminare la nascita di un sentimento per l'arte, *l'amour de l'art*, inteso come l'incontro di un'estetica e di un erotismo. Secondo le parole dell'A., si tratterebbe di una «circulation désirante» tra l'artista, l'immagine e lo spettatore. Se l'analisi si costruisce su un *corpus* di testi e immagini estremamente complesso, che spazia dal trattato artistico a quello medico o teologico, dalle *pièces* teatrali alle *fictions*

narrative, il ragionamento segue uno sviluppo che va dalla produzione dell'opera alla sua ricezione ed eventualmente alla sua ulteriore riproduzione, secondo uno schema che, non a caso, si costruisce sulla metafora erotica della riproduzione umana.

- 3 Ripercorrendo dalle sue origini il parallelo tra arte e sentimento amoroso, l'A. ci mette in guardia da possibili malintesi: che le arti figurative o plastiche possano cioè procedere dall'amore non è un'invenzione del XVI secolo, ma è solo a partire dal Cinquecento che gli artisti, rivendicando la pari dignità della loro pratica alle cosiddette arti liberali, operano un *glissement*, non solo semantico, dal paragone (l'amore come la pittura) alla transitività (l'amore per la pittura). Per capire come il Rinascimento riprenda, rielaborandoli, i modelli tratti dalla filosofia, dalla poesia, e persino dall'ottica e dalla fisiologia medievali, la studiosa analizza i *topoi* antichi dell'*amor pictor*, dell'*amans pictor* e dell'*amor picturae*. Nel Cinquecento, la promozione dell'arte, e della pittura in particolare, passa attraverso l'enfatizzazione della sua capacità di suscitare un sentimento amoroso.
- 4 L'aneddoto antico del pittore Apelle innamorato del suo modello, offertogli in dono dal re Alessandro, fornisce ai trattatisti rinascimentali, in particolare italiani, l'occasione per un elogio della pittura e per una rivendicazione della dignità e del potere dell'artista e dell'arte in genere. La questione del rapporto tra l'autore, il modello reale e la sua rappresentazione diventa fondamentale, dal momento che la valorizzazione dell'arte poggia le basi sulla capacità dell'immagine di procurare un piacere paragonabile a quello suscitato dalla contemplazione della donna amata: la pittura, come l'amore, sembra essere quindi una questione di «*plaisir de l'œil*». Emerge così una netta distinzione di generi: se l'artista è indubbiamente uomo (le figure di donne pittrici sono ancora molto rare o poco note), l'oggetto della sua arte, e del suo desiderio, è donna. Non a caso, la figura del *peintre séducteur* si diffonde nel teatro e nella finzione narrativa cinquecentesche in concomitanza con l'affermarsi di un genere pittorico, il ritratto, e di una concezione moderna di rappresentazione: la prospettiva. Entrambi presuppongono uno studio dell'oggetto d'arte "secondo natura" e, di conseguenza, la creazione di una intimità – sinora riservata all'amante – tra l'artista e il suo modello. È di indubbia discussione che, nel XVI secolo, la pittura, e l'arte in generale, sia una «*affaire d'hommes*». Di qui un curioso paradosso: la donna è ridotta al rango di oggetto del desiderio ed è considerata incapace di comprendere i codici della rappresentazione; eppure l'arte stessa si incarna in una donna, allegoricamente rappresentata sotto le spoglie di una divinità antica. Esaltare la corporeità femminile equivale quindi a fare un elogio del potere di seduzione dell'arte. L'amore per l'opera ha per effetto l'insorgenza di un piacere estetico che tuttavia non esclude la possibilità di una *jouissance* fisica. Di conseguenza, testi e immagini del Rinascimento stabiliscono un rapporto di continuità tra il gesto artistico (la creazione) e il gesto erotico (la sessualità).
- 5 L'ultimo capitolo di questa prima sezione («*La peinture, une conception masculine*», pp. 169-198) intende chiarire se la coppia formata da artista-uomo e arte-donna sia feconda. L'analogia, diffusa nel XVI secolo, tra creazione artistica e riproduzione umana è foriera di un'evidenza: l'opera è figlia di un solo genitore, e questo genitore, padre e madre insieme, è l'uomo-artista che è *auctoritas* assoluta sulla sua creazione. L'*enfantement* dell'opera non necessita dell'intervento della donna. Ancora una volta si tratta di una *affaire d'hommes*. Un'ottica fisiologica sottende dunque alla prima parte del volume, che procede dall'amore per l'arte, in particolare per la pittura, alla concezione-

invenzione e *enfantement* dell'opera. Nella seconda sezione, il lettore è invitato ad assumere il punto di vista dello spettatore rinascimentale, per vedere come questi reagisce dinanzi alla progressiva erotizzazione dell'immagine. La riflessione sugli effetti dell'arte e sui suoi poteri si articola poi su tre livelli, seguendo una logica che va dalla fisica alla metafisica, per approdare in ultimo a un'estetica della ricezione. E ancora, nel XVI secolo, si diffonde la moda di rappresentare un *amateur* di scultura nell'atto di mostrare al pubblico una statua antica (solitamente un nudo femminile): lo spettatore accede letteralmente all'opera e, come un novello Pigmalione, dichiara il suo amore dell'arte, rivaleggiando con l'artista nell'esaltazione dei poteri dell'immagine. Ma l'attenzione nuova che viene riservata all'oggetto inanimato può trasformarsi in un desiderio torbido, ragion per cui una parte dello studio è dedicata agli episodi di agalmatofilia, ovvero di desiderio per il simulacro, diffusi nel Rinascimento. Se da un lato tali atteggiamenti sono passibili di condanna da parte dei teologi più rigorosi, dall'altro essi sono giustificati, persino esaltati, in un'ottica estetica, in quanto prove tangibili dell'efficacia dell'immagine. Il piacere erotico suscitato dall'opera, sostiene l'A., non può essere condannato a priori, poiché considerato come uno degli effetti, quindi dei poteri dell'arte, oltre che come una modalità di approccio sensibile alla conoscenza della bellezza. Gli antichi aneddoti icono-agalmatofili, riattualizzati nelle *fictiones* cinquecentesche, si rivelano funzionali all'elaborazione di una vera e propria teoria della ricezione, intesa come incontro tra lo spettatore e l'opera, un incontro che può assumere la forma di una *jouissance*. Retrocedendo dagli effetti alle cause, Wajeman si addentra, in seguito, in una metafisica della ricezione volta a spiegare i meccanismi attraverso i quali l'immagine agisce ed esercita il suo potere. Nel Rinascimento, l'efficacia dell'opera non dipende più, o comunque in minor misura rispetto al Medioevo, dai suoi supposti poteri magici o demoniaci, bensì dal talento dell'artista e dalla capacità insita nell'arte stessa di animare l'immagine, creando l'illusione di un «*effet de vie*». Così, Francesco Doni fa dire a uno dei personaggi de *I Marmi*: «Io la tocco sasso, e mi muove la carne e mi diletta più che se viva carne io toccasse; anzi io son marmo ed ella è carne». La doppia metamorfosi, dell'opera e dello spettatore, è il simbolo di una *mimesis* riuscita.

- 6 Lo studio si chiude con una riflessione che, esaminando le modalità della ricezione femminile dell'opera, conduce a una nuova distinzione di genere: incapace di accedere alla comprensione delle immagini che si offrono al suo sguardo, la donna si rivela una cattiva spettatrice. In altri termini, l'incontro con l'opera avviene solo in presenza di uno sguardo informato. Come per la creazione, anche la ricezione, nel Rinascimento, continua a essere pensata secondo un modello ideologico che può essere definito virile. In questo senso si potrebbe dire, ancora una volta, che l'arte, all'epoca, è una *affaire d'hommes*.