

Fotocolor

Modernist Distortions of Flemish Painting Between Chromatic and Photographic

Marcello Sessa,
marcello.sessa@phd.unipi.it

In this essay I aim to draw close to an exceptional case study in American modernist art theory: Clement Greenberg's reinterpretation of Flemish and Dutch painting. I will focus on it in connection with the Greenbergian vision of modernism as a whole.

Firstly, I will make a genealogy of the "Flemish turn" in the history of aesthetics, by analyzing the key moments (Winckelmann, Hegel, Baudelaire) in which the so-called Northern Primitives have served to frame modern painting, in contrast to Southern classic Renaissance.

Then, I will concentrate on Greenberg's use of this heritage, by comparing his linking Flemish colour with photography to Svetlana Alpers' notion of "art of describing". It will emerge that an original interaction between colour and photography is given, that is suitable both to the notion of realism and to its modernist acceptance.

Keywords: Clement Greenberg, Modernism, Flemish Painting, Colour.

Fotocolor

Le distorsioni moderniste della pittura fiamminga tra cromatico e fotografico

Marcello Sessa,
marcello.sessa@phd.unipi.it

1. Realismo illusionistico e realismo imitativo

Questo studio è il tentativo di avvicinamento e di analisi di un *hapax* della teoria dell'arte modernista americana della metà del Novecento: uno scarto che altera la prospettiva in apparenza limpidamente teleologica in cui Clement Greenberg, in particolare, iscrive lo sviluppo storico del modernismo, e così pure l'esclusività a un primo sguardo unidirezionale con cui ne costituisce la cifra teorica. Privilegia un momento squisitamente contraddittorio del discorso critico greenberghiano, che non riguarda per di più la definizione (e la delimitazione temporale) della pittura modernista in senso stretto, bensì la sua genesi e le sue premesse; ovvero il caso di un'interpretazione della pittura fiamminga (e olandese e tedesca: insomma nordeuropea) del tutto funzionale a scopi attualizzanti e posteriori. Tale vera e propria volontaria distorsione si dà – ed è questo che interessa – mediante la sintesi di due diversi paradigmi ermeneutici: quello cromatico e quello fotografico. È perciò l'occasione di un'inedita interazione tra colore e fotografia, volta a risignificare la nozione di realismo affinché si adegui al dettato del modernismo senza stonare.

È noto che Greenberg identifica il modernismo con «the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant»¹,

¹ C. Greenberg, *Modernist Painting* (1960), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism With a Vengeance, 1957-1969*, ed. by J. O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago-London 1993, pp. 85-93, qui p. 85. Il saggio è tra le sintesi più dense, e forse più note, della teoria dell'arte greenberghiana. Per avere elementare cognizione dei suoi assunti fondamentali rispetto ai temi qui trattati, si rimanda anche a C. Greenberg, *The Role of Nature in Modern Painting* (1949), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*, ed. by J. O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago-London 1986, pp. 271-275.

riferita però alla pittura. L'impresa modernista ha dunque origine da un impulso teorico, che conduce a una lettura essenzialista della pittura, laddove finalmente – come la ragione kantiana – essa da critica diviene autocritica². E quindi autosufficiente, poiché si autodetermina riconoscendo, in chiave mediale, ciò che le è proprio; l'arte «in its “purity”» viene a coincidere con il *medium* specifico che la pone in essere: «The unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium». Per quanto riguarda la pittura, ciò si traduce praticamente nell'affermazione dell'«integrity of the picture plane», mediante il pieno risalto della piattezza a essa connaturata; «that is, to signify the enduring presence of flatness underneath and above the most vivid illusion of three-dimensional space»³: la rimozione di ogni tipo di illusività semantica extra-pittorica in favore della materialità semiotica del pittorico puro.

Questa «enterprise of self-criticism in the arts» è una conquista ulteriore rispetto al criticismo illuminista⁴; lo supera grazie al materialismo positivista e prende precisamente corpo, in pittura, con la rivoluzione manetiana. Il modernismo è per Greenberg rivoluzionario perché irrompe, da Édouard Manet in poi, come un cambiamento irreversibile nella storia dell'arte⁵. Sebbene cominci da un punto esatto, e conosca una storia nettamente delimitata nel tempo, la pittura modernista non è sganciata dal passato. Il confronto con «the Old Masters» è, in ottica greenberghiana, riconvocato ogniquale volta la tradizione pittorica pre-modernista deroga alla legge della «representational painting»: di quella mimesi illusionista che, a forza di «sculptural

² Per Greenberg, la pittura si definisce modernista quando, tautologicamente, è in grado da sé di definirsi come tale; quando – dando spago al lessico kantiano – riesce essa stessa a delimitare le proprie condizioni di possibilità; cfr. C. Greenberg, *Modernist Painting*, cit., p. 85: «The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristics methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in the order to entrench it more firmly in its area of competence».

³ Ivi, pp. 86-87.

⁴ Ivi, p. 86. Cfr. ivi, p. 85: «The self-criticism of Modernism grows out of, but is not the same thing as, the criticism of Enlightenment. The Enlightenment criticized from the outside, the way criticism in its accepted sense does; Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized».

⁵ Cfr. ivi, p. 86: «Manet's became the first Modernist pictures by virtue of the frankness with which they declared the flat surfaces on which they were painted». Sul rapporto tra modernismo e positivismo in quanto reazioni contestative alla società borghese della seconda metà dell'Ottocento, cfr. C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon* (1940), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 1. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, ed. by J. O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago-London 1986, pp. 23-38, in part. il paragrafo III, qui pp. 27-30. Lo stesso retroterra positivista, per Greenberg, apre la strada all'Impressionismo, a Paul Cézanne, e persino al Cubismo: «The positivist aesthetic of the twentieth century, which refuses the individual art the right to refer explicitly to anything beyond its own realm of sensations, was driving the cubist painter toward the flat, non-illusionist picture in any case», C. Greenberg, *The Role of Nature in Modern Painting*, cit., p. 274.

illusion» e «optical illusion», sovrappone al piano dell'immagine contenuti esterni posti a soli depositari della significazione, deviando l'iconico verso il letterario in un «attempt to reproduce the effects of literature»⁶. Ossia quando la pittura, pure in epoche di dominio del sistema prospettico figlio del Rinascimento italiano, ha abbracciato la referenzialità con modalità paradossalmente anti-illusionistiche: «It was not *realistic imitation* in itself that did the damage so much as *realistic illusion* the service of sentimental and declamatory literature»⁷. Ci sono, in sostanza, casi in cui gli Antichi maestri oltre a essere «pre-Modernist[s]»⁸ sono anche proto-modernisti; il discrimine tra essi e i pittori “letterari” sta nel modo di intendere il realismo.

La pittura fiamminga spicca, in tal senso, e sembra rivestire per Greenberg una posizione privilegiata – e soprattutto unica, nel suo prospetto storico, critico e teorico – in virtù di un realismo affatto peculiare e senza precedenti: letteralmente nato *ex abrupto* grazie a condizioni socioculturali proprie al Nord Europa moderno, e costantemente connotate come nordiche in opposizione al Rinascimento meridionale di origine italiana. Pertanto all'arte delle Fiandre è sussunta quella tedesca coeva, e quella olandese di due secoli posteriore: accomunate dalla “nordicità”⁹, con il loro “realismo

⁶ C. Greenberg, *Modernist Painting*, cit., p. 87; C. Greenberg, *The Case for Abstract Art* (1959), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 4*, cit., pp. 75-84, qui p. 78; C. Greenberg, *Modernist Painting*, cit., p. 90; C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, cit., p. 24.

⁷ Ivi, p. 27 [c.n.].

⁸ C. Greenberg, *Modernist Painting*, cit., p. 93. La principale diversità ermeneutica tra pittura moderna (si utilizza d'ora in poi questa espressione, come è convalidato in buona parte della storiografia, per indicare il periodo compreso tra la svolta albertiana e gli ultimi rivolgimenti dell'accademismo, poi deviati da Gustave Courbet) e pittura modernista risiede nel grado di interferenza del contenuto, del *subject matter*, nella ricezione dell'immagine; nel secondo caso è minimo e non intacca la pittoricità pura, mentre nel primo occorre – al fine di riconoscere i tratti proto-modernisti – isolarlo e metterlo da parte, affinché affiorino le emergenze del “painterly” pre-modernista; cfr. ivi, p. 87: «The Modernists have neither avoided nor resolved this contradiction [tra piattezza della superficie pittorica e tridimensionalità figurativa]; rather, they have reversed its terms. [...] Whereas one tends to see what is in an Old Master before one sees the picture itself, one sees a Modernist picture as a picture first. This is, of course, the best way of seeing any kind of picture, Old Master or Modernist, but Modernism imposes it as the only and necessary way». Sull'estensione della nozione di “pittorico”, di chiara matrice wölffliniana, all'ambito modernista, cfr. il panoramico T.B. Hess, J. Ashbery (ed. by), *Painterly Painting* (“ArtNews” Annual, n. 37), MacMillan, New York 1971.

⁹ Sull'impiego della nozione di “nordicità” da parte di una linea estetico-critica (specie stilistica e formalista) che da Hegel culmina in Wilhem Worringer, e sulla valenza – potenzialmente o effettivamente, a seconda dei casi – razzista ed escludente di tale campo semantico ha scritto una lucida ricognizione Carlo Ginzburg, cfr. C. Ginzburg, *Stile. Inclusione ed esclusione*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza* (1998), Feltrinelli, Milano 2011, pp. 136-170. Principali capi d'accusa di Ginzburg sono *Formprobleme der Gotik* (1911), appunto di Worringer, e il concetto rieglano di *Kunstwollen*. Cfr. W. Worringer, *Il gotico. Problemi di forma*, a cura e tr. it. di G. Gurisatti, Mimesis, Milano-Udine 2020.

imitativo” scardinano le precedenti concezioni della rappresentazione pittorica a cui è sotteso invece un “realismo illusionistico”.

Il “realismo imitativo” inaugurato dai primi maestri fiamminghi è complessivamente definito da Greenberg «a sharp-focused realism» o «close-focused realism»¹⁰, mutuando sintomaticamente il lessico della fotografia per perpetuare e a un tempo innovare la linea critica del cosiddetto “realismo lenticolare”: l’etichetta con cui la ricezione delle innovazioni della pittura nordica da prospettive altre è cominciata, sul nascere del fenomeno, nel XV secolo, ed è poi continuata nei successivi oscillando tra elogi e biasimi¹¹. Il *quid* della pittura fiamminga, afferma poi Greenberg, è primariamente il colore; esso è il mezzo grazie al quale il realismo nordico ha potuto essere anti-illusionistico. È, specificamente, il *medium* di un realismo fotografico anzitempo, che perpetra il contrasto – irrisolto – tra pittoricità espressa diffusamente e sintesi unitaria dell’opera d’arte:

The main tradition of European painting received a great deal from the Flemish Primitives in a piecemeal way, *especially in regard to color* and the shading of color, but it did not receive an integrated vision, a synthesis. And synthesis, not piecemeal triumphs, are what the artists of a ripened tradition look for in the remoter past¹².

Greenberg, tuttavia, non è il primo a sfruttare la pittura fiamminga per scopi personali ed extra-storici, che comprovano necessità teoriche nel giustificare un’estetica del moderno (da lui rimodulata in un’estetica del modernismo). I termini in cui, per molti autori, l’arte nordica esprime le istanze della modernità sono perdipiù ricorrenti: colorismo, realismo, anti-prospettivismo, attenzione al dettaglio a discapito dell’insieme

¹⁰ C. Greenberg, *The Early Flemish Masters* (1960), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 4*, cit., pp. 101-106, qui p. 102.

¹¹ Per una sintesi dal taglio storico-artistico dell’altalenante ricezione italiana della pittura nordica, che è specchio della difficoltà più grande di conciliare il nuovo classicismo dell’estetica rinascimentale con opere d’arte nate in un *ethos* non classico, acuita in particolar modo nel Cinquecento, cfr. S. Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford University Press, Oxford 2008, in part. il cap. 3: *Italian Perspectives*, pp. 27-38. Emblematica e autorevole è l’opinione di Michelangelo che, deprecando l’“esattezza visiva” e solo esteriore dei quadri fiamminghi, coglie un aspetto essenziale del realismo nordico circa la sua diversità dalla maniera moderna italiana, cfr. ivi, pp. 27, 33; la lezione portoghese, in cui Francisco de Holanda ha trascritto nel 1540 lo scambio originale tra Buonarroti e Vittoria Colonna, recita: «Pintam en Flandres propriamente para enganar a vista exterior», ivi, p. 291, n. 1. Il trattatista lusitano è stato il primo, nel XVI secolo, ad attribuire al fiammingo dignità di «stile», benché lo disprezzi non essendo uniformato «ai principi dell’antico» per via del suo «vivace colorismo» ingannatore, cfr. E. Di Stefano, *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l’estetica del Cinquecento*, Aesthetica, Palermo 2004, p. 70.

¹² C. Greenberg, *The Early Flemish Masters*, cit., p. 103 [c.n.].

compositivo, polarizzazione – estrema quantunque concettualizzante – tra Nord e Sud, uso – naturalmente da un certo momento in poi – di paragoni fotografici. Si delinea quindi piuttosto nitidamente una genealogia del “fiammingo moderno” che, singolarmente, si apre alla metà del Settecento, in piena temperie neoclassica.

2. Fiammingo moderno e cromatico

L'estetica di Johann Joachim Winckelmann è sfacciatamente normativa; Peter Szondi annota pungente che le sue tesi, «come mostrano le numerose espressioni contenenti “deve”, sono piuttosto esigenze che constatazioni»¹³. Ciononostante, l'urgenza winckelmanniana di rifondare esclusivamente sull'antico le basi dell'artistico è tappa importante e obbligata per lo sviluppo di «quel senso storico che poi [...] si distoglie dall'antichità per rivolgersi agli stili postclassici»¹⁴. Apre spiragli alla modernità non solo indirettamente, ma pure direttamente sebbene in negativo: nei luoghi (isolati, quasi nascosti nel suo *corpus*) in cui attribuisce ai moderni qualità residuali, constatando appunto ciò che manca agli antichi. Winckelmann trova posto anche alla pittura fiamminga e olandese, preparando il terreno alla loro «riabilitazione [...] nell'ambito della cultura tedesca» successiva di circa un cinquantennio, a opera di Friedrich Schlegel e Johann Wolfgang Goethe¹⁵.

Già nei *Pensieri sull'imitazione* (1755) sembra configurare l'eventualità di un paradigma teorico dell'arte moderna, imperniato sulla pittura e incentrato sul colore; nonostante la generale superiorità degli antichi – anzitutto scultorea e acroma: purificata nella bianchezza – «restano ai pittori moderni molte altre [qualità] che provano a loro superiorità»¹⁶. Ai pittori greco-romani sono negati la prospettiva, la composizione e il colore; è proprio quest'ultimo elemento che attesta perspicuamente il primato

¹³ P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe* (1974), tr. it. di P. Kobau, Guerini, Milano 1995, p. 43.

¹⁴ Ivi, pp. 34-35. Szondi precisa: «Ciò che [...] guida [nel contesto della poetica in quanto *Lehre von der Dichtung* e *Lehre von der Dichtkunst*], lo sviluppo del fattore individuale e quindi storico», ivi, p. 34; cfr. ivi, p. 29 per l'interpolazione.

¹⁵ F. Biasutti, *Momenti della filosofia hegeliana. Ethos, arte, religione, storia*, ETS, Pisa 2008, p. 56. Schlegel parla di scuole pittoriche primitive tedesca o olandese in una serie di articoli redatti tra il 1803 e il 1805, mentre Goethe il un testo del 1816: *Kunst und Altertum am Rhein und Main*; entrambi gli autori, insieme a Winckelmann, sono fonti comprovate dell'estetica hegeliana (di cui si parlerà in seguito), cfr. ivi, pp. 54-58.

¹⁶ J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura* (1755), in Id., *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura e tr. it. di F. Pfister, SE, Milano 2008, pp. 19-49, qui p. 45.

moderno¹⁷: il suo *plus*, specie se pericolosamente animato dall'espressione¹⁸ (che allontana però l'arte moderna dal buon gusto; in ottica winckelmanniana, essa coincide con il movimento, e si oppone alla stasi classica). Winckelmann osa poi un'«apologia del colore come mezzo pittorico»¹⁹ (specialmente per i primitivi fiamminghi e olandesi) nella *Missiva intorno ai: Pensieri sull'imitazione*, scritta dall'autore in forma anonima come replica al suo primo trattato. Sebbene tali osservazioni presagiscano la successiva rivendicazione hegeliana della pittura colorista come «arte romantica, ossia moderna»²⁰ per eccellenza, non sfuggono al logocentrismo del sistema di Winckelmann, che stabilisce per le pittura – in generale – essenza obbligatoriamente allegorico-simbolica, affinché le raffigurazioni «esprimano concetti generali» e il pittore si faccia poeta e sappia «dipingere l'anima», abbia «la facoltà di rappresentare cose invisibili» e insomma «dia più da pensare di quanto fa vedere con l'occhio»²¹. Il colore moderno winckelmanniano, ancora legato alla sovrastruttura del linguaggio poetico-letterario e ben lungi da un riscatto dell'iconico, non ha ancora piena e autonoma dignità di espressione; non è ancora un colore modernista²².

Il fiammingo diviene realmente sia moderno sia cromatico con Georg W.F. Hegel, stante la posizione struttiva che la pittura olandese assume nella sua estetica; l'operazione hegeliana fa di esso uno strumento teorico in senso pieno – inscrivendolo in un edificio filosofico capitale – e compie persino il riscatto dell'iconico – negato come si è visto da Winckelmann – proprio grazie alla declinazione estetologica del colore. Hegel elabora un'estetica della pittura che procede tautologicamente dalla pittura stessa; essa non è più, winckelmannianamente, “pittura pensante” a cui è

¹⁷ Cfr. *ibidem*: «Per quanto riguarda il colore, sia le notizie che ricaviamo dagli scritti antichi, sia i resti delle antiche pitture sembrano confermare la superiorità dei pittori moderni».

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 44: «Saremmo tentati di negare ad essa [alla pittura degli antichi] anche il disegno e l'espressione», che sono invece passibili di sorgere nella pittura dei moderni.

¹⁹ Peter Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, cit., p. 52.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, cit., pp. 46, 49.

²² Per Winckelmann la pittura può realizzare una via moderna «solo attraverso la via dell'allegoresi, della pittura pensante, e quindi non tramite i mezzi propri dell'immagine, bensì con l'aiuto del pensiero», P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, cit., pp. 52-53. L'allegoresi, per l'autore, ha il compito di «personificare i pensieri per mezzo di figure»; nonostante l'allegoria sia originaria («La natura stessa è stata maestra dell'allegoria [...]»; il dipingere pensieri è certamente un fatto più antico dello scriverli), l'iconico è contraddittoriamente depotenziato in favore del linguistico confinando la pittura, anzi tutta l'arte, al ruolo di «poesia muta», J.J. Winckelmann, *Saggio sull'allegoria, specialmente per l'arte* (1766), a cura e tr. it. di E. Agazzi, Minerva, Bologna 2004, pp. 36-37.

sovrapposto il pensiero, ma pittura «*tought-like*»²³ che incarna direttamente il pensiero: che è manifestazione sensibile dello Spirito²⁴. La pittura è arte «romantica» e non classica, poiché «in essa si fa strada per la prima volta il principio della soggettività finita ed in sé infinita»; è un dispositivo che rispecchia il soggetto («la soggettività che è per sé») e che agisce la sua libertà («l'amore senza passioni» che è «un tendere dell'anima»²⁵ verso l'Idea).

Essendo specchio del sé, la pittura è tra le arti romantiche quella che più efficacemente instaura una corrispondenza tra forma e contenuto: «Possiamo anche dire che l'arte romantica, se vuole realizzare delle opere d'arte, si deve cercare un materiale il quale coincida con il suo contenuto e che essa trova tale materiale in primo luogo nella pittura»²⁶. Il carattere autoriferito di tale processo rende la concezione hegeliana moderna della pittura peraltro proto-modernista, perché configura per certi versi e per la prima volta un'autonomia del pittorico in sé. Anzitutto, la pittura – che si compie nel particolare – ora pertiene del tutto a un regime di visibilità per sé stesso espressivo e non vicario del linguistico:

In questo procedere dalla gravità più profonda alla esteriorità del particolare, la pittura deve spingersi fino all'estremo dell'apparenza come tale, cioè fino al punto in cui ogni contenuto diviene indifferente ed interesse principale diviene la creazione artistica della parvenza²⁷.

I principali contrassegni del pittorico hegeliano anticipano significativamente molti dei *topoi* dell'ortodossia modernista, preconizzando e influenzando numerose teorie

²³ M. Podro, *The Critical Historians of Art* (1982), Yale University Press, New Heaven-London 1983, p. 18.

²⁴ Cfr. R. Pippin, *Hegel on Painting*, in M. Squire (ed. by), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, pp. 211-237, qui p. 232: «The idea is that painting is uniquely capable of capturing *materially embodied, visible form* (a manifestation of an outer with an inner) what we have been calling the duality inherent in human subjectivity, its characteristic ontologic uniqueness». Il contributo è una sintesi efficace dell'estetica hegeliana della pittura. Sui rapporti dell'impianto estetologico di Hegel con la storia dell'arte, oltre alle parti dedicate nel già citato libro di Podro, cfr. M. Squire, *Introduction. Hegel and Art History*, in Id. (ed. by), *The Art of Hegel's Aesthetics*, cit., pp. 24-67. Sulla sua posizione tra antecedenti e discendenti teorici, cfr. E. Romagnoli, *Hegel e la storia dell'estetica: le due vie della filosofia*, in L. Filieri, M. Vero (a cura di), *L'estetica tedesca da Kant a Hegel*, ETS, Pisa 2017, pp. 139-152.

²⁵ G.W.F. Hegel, *Estetica* (1835), a cura di N. Merker, tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1967, pp. 890, 895, 911.

²⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 895; cfr. *ivi*, p. 892: «La domanda più profonda riguarda invece il principio della pittura, lei ricerca dei suoi mezzi raffigurativi e quindi la definizione di quel contenuto che per la sua natura stessa concorda proprio con il principio della forma e della rappresentazione pittorica, cosicché questa forma diviene quella assolutamente corrispondente a questo contenuto».

²⁷ *Ivi*, p. 905.

dell'arte posteriori: fino alla metà del Novecento, Greenberg compreso. La superficie vista in quanto *medium* essenziale della pittura, la conseguente riduzione della tridimensionalità plastica²⁸ e il fatto che «ciò non comporta affatto un'insufficienza»²⁹ ma è effetto del «principio dell'interiorizzazione» e di una «negazione coerentemente portata a termine»³⁰, trovano piena rispondenza nella “flatness”, nella “literal two-dimensionality” e nell’“integrity”, attribuite alla “picture plane”³¹ modernista greenberghiana come sue specificità mediali.

Determinazione apicale delle proprietà del pittorico è infine il colore (a cui sono associati la luce e il chiaroscuro). In pittura, ogni rapporto è scandito in modo cromatico, dato che la parvenza si costruisce rimodulando in tonalità diverse le apparenze reali: «In quel che è veramente pittorico la distanza e la figura soltanto mediante le differenze di colore raggiungono la loro rappresentazione vera e propria e vi si risolvono»³². L'interazione tra colori trasfigura «l'apparenza coloristica di tutti gli oggetti» nella «magia della parvenza» propria solo della cifra pittorica figurativa a prescindere da ciò che viene rappresentato; essa può «affermarsi anche con tanta prevalenza che il contenuto della rappresentazione diviene indifferente e la pittura [...] incomincia con ciò a volgersi interamente verso la musica»³³, al punto da sconfinare nel quasi astratto, nel non oggettuale. Sempre tautologicamente – con una ricorsività che sarà poi squisitamente modernista³⁴ – Hegel afferma che «la pittura non può non *dipingere*»³⁵; si pensi anche solo alla già menzionata locuzione “painterly painting”.

Il corsivo hegeliano sottintende ovviamente un gioco cromatico presupposto alla pittoricità³⁶: una reciproca «compenetrazione di colori» che «costituisce l'estremo culmine della colorazione», e di cui la pittura fiamminga, tedesca e olandese è

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 898: «La pittura lascia ancora sussistere lo spaziale ed elimina solo *una* delle tre dimensioni, facendo così della *superficie* l'elemento delle sue raffigurazioni».

²⁹ A. Pinotti, *Estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 35; cfr. *ibidem*: «Al contrario, la pittura lavora in modo che l'oggettivo non rimanga un'esistenza naturale, bensì si trasfiguri in un riflesso spirituale».

³⁰ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 898.

³¹ Questi principi sono puntualmente riassunti in C. Greenberg, *Modernist Painting*, cit.

³² G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 935.

³³ *Ivi*, p. 952.

³⁴ Cfr. A. Pinotti, *Estetica della pittura*, cit., p. 72: «Il contenuto della rappresentazione diviene indifferente: per una volta, sembrerebbe, la nottola di Minerva si è levata in volo prima del crepuscolo, e la filosofia, con Hegel, ha anticipato quel che la pittura, con Manet avrebbe fatto di lì a cinquant'anni».

³⁵ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 935.

³⁶ Cfr. F. Biasutti, *Momenti della filosofia hegeliana*, cit., p. 67: «Il “visibile”, cioè, è un prodotto della pittura stessa. [...] Questo comporta che dal punto di vista di Hegel il disegno appartiene piuttosto al lato plastico, al lato scultoreo della pittura».

l’emblema più eloquente³⁷. Le ragioni della superiorità degli olandesi, secondo Hegel, sono da ascrivere alla scarsissima inferenza, se non alla mancanza, di modelli; alla loro lontananza, geografica e socioculturale, dalla tradizione prospettica rinascimentale italiana. Essi riescono perciò a cogliere le apparenze e a risignificarle nella parvenza; giungono alla perfezione pittorica immediatamente e soggettivamente:

Dato il grande passo in avanti che essi fecero, si potrebbe credere che, partendo dai primi inizi, si dovesse qui scoprire una successione graduale di perfezionamenti. Ma non c’è nessun documento artistico che testimoni un simile graduale processo. Ci troviamo qui innanzi, almeno nella misura in cui oggi conosciamo le cose, tutto in una volta e all’inizio e alla perfezione³⁸.

Tale abrupto compimento della bellezza in pittura gli olandesi l’hanno raggiunto perché sganciati – a differenza degli italiani – dal «principio della bellezza antica»; grazie a un’«immedesimazione totale nel *mondano* e quotidiano» da parte degli artisti, i loro quadri si tengono insieme agendo simultaneamente sia sulle forme sia sui contenuti, in corrispondenza con la condizione del sé nel mondo: «L’arte tedesca ed olandese [...] ha percorso nel modo più determinato e sorprendente l’intera cerchia del contenuto e dei modi di trattazione»³⁹. Così sfruttano al massimo grado le potenzialità del *medium* pittorico, in un’ostensione della sua essenza cromatica in purezza, tesa a sfiorare le corde più sensibili della parvenza: «Questa pittura ha nel modo più eccellente e con la più grande verità d’arte sviluppato da un lato la magia e l’incanto coloristico della luce, dell’illuminazione e della colorazione, dall’altro la caratteristica interamente viva»⁴⁰. Servendosi della pittura olandese come concetto filosofico, Hegel non solo la riabilita, ma attiva sul piano teorico – tramite un fiammingo moderno, nordico e cromatico – le specifiche di quella “pittoricità pittorica” che si tradurrà praticamente nella pittura modernista, e di cui si approprieranno i critici del modernismo ottoneovecenteschi.

³⁷ Ivi, p. 946. I pittori olandesi vengono definiti da Hegel senza esitazione «i più grandi maestri» nella «trattazione del colore», *ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 985; cfr. ivi, p. 984: «Essi per un lato elaborano l’espressione della profondità del sentimento e della conclusione soggettiva dell’animo; e per l’altro aggiungono a questa intimità della fede la particolarità più dispiegata del carattere individuale».

³⁹ Ivi, pp. 986-987.

⁴⁰ Ivi, p. 989.

La svolta da moderno a modernista si compie, per ciò che concerne il pittorico, seguendo il tracciato hegeliano: ancora una volta, nel segno del colore e strumentalizzando la pittura fiamminga. Ne è responsabile Charles Baudelaire. Scopo del *Salon de 1846* è infatti quello di costruire un'estetica della modernità; la seconda impresa baudelairiana da *salonnier* è imperniata su scelte critiche che virano sempre alla pittura contemporanea. Per il poeta, «un tableau doit certes être vu dans sa dimension innovante et subversive»⁴¹, al punto da temperare ogni riferimento alla tradizione pittorica sul presente⁴². Riprende il dibattito tra “dessin” e “coloris” – vivo nella cultura francese almeno dalla *Querelle des Anciens et des Modernes* – aggiornandolo al passo con i tempi. Sebbene linea e colore siano, per Baudelaire, entrambi elementi connaturati all'immagine, il pittore moderno è tale perché individua nel cromatismo il mezzo più adatto a esprimere l'immaginazione⁴³; a incarnare l'idea baudelairiana del bello, dunque a tradurre pittoricamente nella «circonstance [...] tout ce qu'elle suggère d'éternel»⁴⁴.

In pagine celebri, l'essenza del romanticismo è correlata alla modernità e al colore⁴⁵. Nonostante essere romantici significhi fare buona pittura nell'*hic et nunc* del presente, avendo con il passato unicamente approccio critico e respingente («S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire»⁴⁶), la poetica baudelairiana del “coloris” ha, teoricamente, delle radici. Che più precisamente poggiano, ancora una volta, in un terreno delimitato per via geografica: «Le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste»; le giustificazioni addotte sono persino meteorologiche:

⁴¹ J. Zanetta, *Baudelaire, la mémoire et les arts*, Garnier, Paris 2019, p. 36.

⁴² Pure nei riferimenti ai classici, Baudelaire adombra il dibattito sull'arte contemporanea, cfr. *ivi*, pp. 35-35: «Baudelaire n'est pas remarqué pour la nouveauté du choix des peintres anciens qu'il cite. Reprenant le fameux débat entre la ligne et la couleur, qui se prolonge depuis Félibien et Roger de Piles, il pose clairement deux camps, soit Ingres et Delacroix». Più in generale: «D'où vient que ses références aux grands maîtres, surtout aux classiques et à leur modèles, servent plutôt à mettre en valeur les qualités propres aux artistes contemporains qu'à exprimer une admiration pleine de vénération pour le Passé», G. May, *Diderot et Baudelaire critiques d'art* (1957), Droz, Genève 1967, p. 57.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 158: «Encore que Baudelaire soulignât l'égalité entre la ligne et la couleur, [...] sa préférence le portait vers le coloris brillant et la touche tourmentée de Delacroix, où se trouvent si admirablement traduites les nobles envolées de son imagination».

⁴⁴ C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in *Id., Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris 2020, pp. 503-552, qui p. 508.

⁴⁵ Cfr. C. Baudelaire, *Salon de 1846* (1846), in *Id., Écrits sur l'art*, cit., pp. 137-242, qui p. 145: «Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts».

⁴⁶ *Ivi*, p. 143.

Les rêves et les féeries sont enfants de la brume. L'Angleterre, cette patrie des coloristes exaspérés, la Flandre, la moitié de la France, sont plongées dans les brouillards. [...] En revanche le Midi est naturaliste, car la nature y est si belle et si claire, que l'homme, n'ayant rien à désirer, ne trouve rien de plus beau à inventer que ce qu'il voit⁴⁷.

Baudelaire divarica il contrasto, già forte in Hegel, tra nord e sud in quanto mondi artistici. Anche in questo caso, il nord si affranca dalla linearità delimitante del disegno mediterraneo di matrice prospettica (che ha proprietà più simili alla scultura: classiche), per mettere il libero gioco l'immaginazione mediante colori, luci, macchie, chiaroscuro (in modo propriamente pittorico: moderno):

Le Midi est brutal et positif comme un sculpteur dans ses compositions les plus délicates ; le Nord souffrant et inquiet se console avec l'imagination, et s'il fait de la sculpture, elle sera plus souvent pittoresque que classique⁴⁸.

Il colorismo nasce nel nord; soprattutto e anzitutto, viene detto apertamente, nelle Fiandre e in Olanda: «Les Flamands et les Hollandais ont, dès le principe, fait des très belles choses, d'un caractère vraiment spécial et indigène»⁴⁹ (l'assenza di modelli nel contesto nordico è risonanza hegeliana). E tale fiammingo moderno e cromatico diviene proto-modernista quando è messo sullo stesso piano delle conquiste di Eugène Delacroix⁵⁰. Il colore del maestro romantico francese per antonomasia è un colore che «ne rêve pas, ne pense pas, ne parle pas», ma che, pur visto di lontano, «vous pénètre déjà d'une volupté surnaturelle»⁵¹. È un colore che – come quello, già moderno, dei primi coloristi fiamminghi e olandesi – basta a sé stesso; ha delle «qualités primitives»⁵² che scuotono il quadro con una «perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel»⁵³. Le proprietà originarie del colore nordico sono avanguardia del romantico moderno, e gli Antichi maestri del nord sono in

⁴⁷ Ivi, p. 145 [c.n.]. Si pensa che Baudelaire abbia mutuato l'opposizione tra arti del nord e arti del sud su basi geografico-meteorologiche da Montesquieu, tramite Madame de Staël, cfr. *ibidem*, n. 2.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ C. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers* (1857), in Id., *Écrits sur l'art*, cit., pp. 333-348, qui p. 346.

⁵⁰ Cfr. C. Baudelaire, *Salon de 1846*, cit., p. 152: «Le romantisme et la couleur me conduisent droit à Eugène Delacroix».

⁵¹ C. Baudelaire, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (1863), in Id., *Écrits sur l'art*, cit., pp. 469-501, qui pp. 480-481.

⁵² Ivi, p. 480.

⁵³ C. Baudelaire, *Salon de 1846*, cit., pp. 146-147.

ultima istanza gli antesignani dei pittori del presente, perché hanno indicato, si direbbe cromaticamente, la via della pittura pura (le voluttà cromatiche sono «les voluptés de la pure peinture»⁵⁴): della “painterly painting” di cui parlerà Greenberg, e di cui i baudelairiani romantici, da Delacroix in poi, esploreranno sempre più le possibilità fino alla rarefazione astratta del solo rapporto tra toni⁵⁵.

Il paradigma fotografico, invece, è ancora in Baudelaire connotato negativamente. Le sue posizioni sulla fotografia sono note; il «peintre naturel», quando si volge esclusivamente al vero e trascura il bello, è un tecnico che si limita a registrare per gradi l'esistente con «exactitude matériel»; indulgendo all'aneddotico, non centra i confini dell'artistico⁵⁶; è incapace di cogliere l'eterno nel contingente⁵⁷, ed è drasticamente detto «adulateur du soleil»⁵⁸. Ferma la sua indubbia collocazione ancillare rispetto alla pittura, e il fatto che egli «pensera toujours la nature de la photographie dans une perspective métaphysique, voire théologique»⁵⁹, è utile soffermarsi sulla prima occorrenza in cui nei Salons è impiegata una metafora fotografica. Baudelaire affossa un paesaggio di Louis Lottier, perché l'artista ha cercato di raggiungere effetti pittorici (dipingere la luce viva) trascurando le proprietà del mezzo pittorico (intrinsecamente cromatico e quindi prossimo, per densità, alla «brume»), e risultando nient'altro che un colorista fallito:

⁵⁴ C. Baudelaire, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, cit., p. 496. Cfr. ivi, p. 497: «Delacroix avait fait de la Peinture son unique muse, son unique maîtresse, sa seule et suffisante volupté».

⁵⁵ Una parentela tra romanticismo (inglese e tedesco) e certo tipo di avanguardia primonovecentesca, fortemente improntata sulla comune matrice nordica, è stata individuata da Robert Rosenblum (in chiave però marcatamente anti-impressionista e anti-cubista: insomma antifrancese); il cromatismo e la pittoricità pura di entrambe sarebbero tuttavia serviti a «revitalize the experience of divinity in a secular world», declinati in senso spirituale, R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko* (1975), Thames & Hudson, London 1994, p. 14.

⁵⁶ Il pittore che insegue un verismo fotografico merita per Baudelaire la squalifica di «philosophe», che sempre scomoda per chi non riconosce proprietà e limiti di ciascun mezzo espressivo: «Il n'est pas artiste, naturellement artiste ; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste», C. Baudelaire, *Salon de 1859* (1859), in Id., *Écrits sur l'art*, cit., pp. 351-446, qui p. 362. Cfr. anche C. Baudelaire, *L'art philosophique* (1868), in Id., *Écrits sur l'art*, cit., pp. 563-573. I pittori genuinamente moderni, come i bravi coloristi, hanno invece la qualifica di «poètes», C. Baudelaire, *Salon de 1846*, cit., p. 152.

⁵⁷ Cfr. C. Baudelaire, *Salon de 1859*, cit., p. 361: «Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement».

⁵⁸ Ivi, pp. 361, 365, 363.

⁵⁹ A. Compagnon, *Baudelaire. L'irréductible*, Flammarion, Paris 2014, p. 94. Cfr. l'intero cap. 3, *À bas la photographie!*, ivi, pp. 91-134, per una disamina del rapporto tormentato di Baudelaire (e della cultura del suo tempo) con l'innovazione fotografica.

M. Lottier, au lieu de chercher le gris et la brume des climats chauds, aime à en accuser la crudité et le papillotage ardent. Ces panoramas inondés de soleil sont d'une vérité merveilleusement cruelle. On les dirait faits avec *le daguerréotype de la couleur*⁶⁰.

Si configura qui un tropo critico che potrebbe dirsi “fotocromatico” (sussume il paradigma cromatico a quello fotografico), e che d’ora in poi ritornerà spesso per definire quei tipi di realismo pittorico che a vario titolo rompono con la tradizione mimetica di matrice prospettica sostituendole un impressionismo ottico-percettivo. Non è un caso che, altrettanto spesso, si giustificherà questo realismo moderno e fotografico riallacciandolo alla tradizione figurativa fiamminga e olandese.

3. Fiammingo modernista e fotocromatico

Se in Baudelaire è solo uno spunto (sono noti i suoi tentativi antitecnologici di salvare l’autentica pittoricità depotenziando l’incidenza della fotografia su di essa), il tropo curiosamente si sviluppa e prende corpo nella letteratura prima che nella speculazione estetica. In molti romanzi francesi, a partire della seconda metà dell’Ottocento, si assiste a un’autentica mappatura delle tendenze pittoriche coeve, che si trasformano in testimonianze di critica d’arte militante *en travesti*, e che seguono i mutamenti stilistico-formali della narrazione parallelamente a quelli della pittura. In più di un’occasione si rinviene il paragone che accosta puntualmente fotografia e colore. Si scelgono come esempi significativi (e non esaustivi) due estremi. In *Manette Salomon* (1867) dei fratelli Goncourt – “romanzo d’artista” e saggio di «écriture artiste» (di scrittura che assorbe il pittorico)⁶¹ – il pittore accademico Garnotelle, quando cerca di aggiornarsi e di cambiare stile, rimane anacronistico e manierista, «réduisant le *coloris de la chair* aux *teintes mortes* d’un vieux *daguerréotype colorié*»⁶²; l’accezione è pervicacemente negativa. Mentre nella *Recherche*, decenni dopo, Marcel Proust impiega al contrario il

⁶⁰ C. Baudelaire, *Salon de 1846*, cit., p. 225 [c.n.].

⁶¹ L’espressione stessa è goncourtiana e viene coniata nel romanzo *Les Frères Zemganno* (1879); riassume però un processo di avvicinamento tra parola e immagine cominciato dagli autori decenni prima, su cui cfr. N. Valazza, *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Garnier, Paris 2013, pp. 143-178. Sul modernismo pittorico in *Manette Salomon*, ci si permette di rimandare a M. Sessa, *Capolavori selvaggi. La leggenda dell’artista protomodernista in Manette Salomon dei fratelli Goncourt*, in “Elephant & Castle”, XXV (2021), pp. 4-35.

⁶² E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon* (1867), Gallimard, Paris 2016, p. 250 [c.n.]; il colorismo “fotografico” del pittore vanifica la vitalità del «couleur chair», che invece informa la pittura più riuscita, ivi, p. 194. “Chair de la peinture” è una locuzione che – come è noto, da Denis Diderot in poi – ne indica al contempo il potere vivificante e la sua pertinenza esclusivamente pittorica.

fotografico per definire la «méta-figuration impressioniste» di Elstir che succede alla sua «manière mythologique»⁶³. Nella celebre ecfrasi del “Port de Carquethuit”, la marina del pittore – a causa di un colorismo sfumato che impedisce di «reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l’océan» raffigurati – viene inscritta tra «ce qu’on appelle “d’admirables” photographies de paysages et de villes»⁶⁴; con accezione positiva⁶⁵. In Proust, il quadro “fotografico” e colorista è finalmente un quadro moderno; ed è stato dimostrato che tale conquista è figlia del rapporto dell’autore con la pittura olandese: viatico primo al protomodernismo di William Turner, sui cui è ricalcato l’impressionismo di Elstir⁶⁶ (che corrisponde oltretutto alla rivoluzionaria prosa proustiana).

La finzione letteraria corrobora il legame tra realismo nordico, cromatismo e fotografia, e prepara il terreno alla critica d’arte del Novecento per l’interpretazione di un fiammingo modernista e fotocromatico; ed è qui che si innesta Greenberg, in quanto figlio ultimo di questa genealogia del “fiammingo moderno” appena delineata. Curiosamente, proprio parlando della sintassi di Proust, disegna un quadro dell’estetica protomodernista tardo-ottocentesca che, per la sua «attitude toward time [...] differentiates itself most vividly from that of Renaissance, Baroque, and Romantic Past»⁶⁷, tanto quanto il realismo nordico si differenziava dal prospettivismo mediterraneo rinascimentale. Comune è l’appoggiarsi all’istante presente come unità creativa:

Instead of shaping, organizing or elegiacally celebrating the flow of time, as previous art has done, it halts and fixes discrete moments; without faith in the future, without faith in the external reality of the past, it seeks to grasp the instant as if it were all [...] and treats the

⁶³ N. Valazza, *Crise de plume et souveraineté du pinceau*, cit., pp. 301, 295.

⁶⁴ M. Proust, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), Gallimard, Paris 1986, pp. 493, 495.

⁶⁵ Elstir è tra i primi pittori della storia della letteratura a saper traferire virtuosamente il fotografico nel pittorico: «Ces jeux des ombres, que la photographie a banalisés aussi, avaient intéressé Elstir au point qu’il s’était complu autrefois à peindre de véritables mirages», ivi, p. 496.

⁶⁶ La bibliografia proustiana concernente questioni pittoriche è sterminata; si trascoglie il breve ma preciso saggio di Nathalie Aubert dedicato alla pittura olandese, che indica chiaramente il «passage de Rembrandt à Vermeer» (e poi a Turner) come chiave, in Proust, per configurare un moderno stile “impressionistico” degno della pittura “impressionista” di Elstir, N. Aubert, *La peinture hollandaise de notre mémoire*, in “Marcel Proust Aujourd’hui”, VIII (2011), *Proust et le Hollande*, pp. 131-147, qui p. 132. È inutile richiamare qui – a sottolineare l’influenza dei maestri olandesi sul pittoricismo “sensibile” della *Recherche* – la celeberrima scena della morte di Bergotte davanti alla *Vue de Delft* di Jan Vermeer (in *La Prisonnière*, 1923), tanta è la complessità sollevata dal brano.

⁶⁷ C. Greenberg, *The Impressionists and Proust: Review of Proust and Painting by Maurice Chernowitz* (1946), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 2*, cit., pp. 95-95, qui p. 96.

pasta s if it were a bundle of so many underived moments unified only by the identity of the subject who experienced them⁶⁸.

Tale concezione dell'opera d'arte rivela, pur asincronicamente, analogie con quella dei fiamminghi e degli olandesi; un filo lega la registrazione in immagini delle impressioni date dalle cose al soggetto (figlia del positivismo) a quella delle cose stesse (figlia di un Rinascimento altro rispetto a quello italiano): entrambe sono contrassegnate da Greenberg come moderne rispetto ai loro antonimi. La ragione sta nelle particolarità del realismo fiammingo; di un realismo che, in sostanza, chiama in causa una referenzialità al dato oggettivo affatto peculiare, e che ha stimolato generazioni di commentatori fin dal suo apparire, nel XV secolo. Al realismo cosiddetto "lenticolare" – inaugurato dai primitivi fiamminghi e perpetuato dagli artisti olandesi fino al Seicento e all'Età dei Lumi – è stato riconosciuto statuto autonomo da Svetlana Alpers, che nel 1983 lo ha annesso con approccio culturologico in ciò che ha chiamato «art of describing», opponendola all'«art of narrating»⁶⁹ del prospettivismo rinascimentale classico; i propositi di registrazione del dato reale («descriptive aspects»⁷⁰: moderni) si contrappongono a quelli illusionistici (classici).

Greenberg però ricomprende la «literalness»⁷¹ del realismo dei fiamminghi nello spettro della sua ontologia dell'immagine modernista, fondata sull'autodeterminazione di ogni *medium* artistico e governata dal costante confronto con la pittoricità. Il realismo nordico acquisisce perciò, nell'economia del suo discorso, una posizione di rilievo, perché sembra staccarsi invece dalla "letterarietà" e dal carattere "letterario"⁷² di tutta l'arte occidentale che, derivata dalla concezione albertiana che fonda nell'inquadramento prospettico il proprio impulso a narrare, sovrappone – in accordo a Greenberg – cifre testuali al visivo fino a confonderlo e a occultarlo. «The main

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cfr. S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1983.

⁷⁰ Ivi, p. XVII: «Namely, that the relationship of this art to the world is like that of the eye itself», ivi, p. XIX. Anche Alpers instaura un legame tra fiamminghi, olandesi e generazioni successive di artisti nel nome del moderno, e pure menzionando il paradigma fotografico: «In the seventeenth century and again in the nineteenth some of the most innovative and accomplished artists in Europe – Caravaggio and Velázquez and Vermeer, later Courbet and Manet – embrace an essentially descriptive pictorial mode. "Descriptive" is indeed one way of characterizing many of those works that we are accustomed to refer casually as *realistic* – among which is included, as I suggest [...], the pictorial mode of photographs», ivi, p. XXI.

⁷¹ C. Greenberg, *The Early Flemish Masters*, cit., p. 105.

⁷² Cfr. *supra*, n. 6.

tradition of European painting», viceversa, si è detto, «received a great deal from the Flemish Primitives in a piecemeal way»⁷³; e ciò si deve interamente al loro trattamento del colore⁷⁴.

Il colore fiammingo è un «sheerly pictorial power color – translucent, vitreous color»⁷⁵. Per i fiamminghi il colore non è un mezzo subalterno alla composizione e alla linearità del disegno, ma un vero e proprio dispositivo «detached» adatto a una resa interamente pittorica – dunque iconica – del reale; esso ha il potere di «“hold the plane”» e sembra preludere al colore puro, emanato dalle tele astratte moderniste quasi per irradiazione, in quanto «disembodied, floating kind of color»⁷⁶. Il carattere semi-aniconico di un colore similmente concepito, che sembra in apparenza confliggere con un’impostazione realista dell’immagine, è paradossalmente ascrivibile al filtro “fotografico” con cui anche Greenberg legge i fiamminghi. In un testo dedicato a Ernst H. Gombrich, infatti, ribadisce che – ad esempio – alcuni quadri di Vermeer «are in part literally photographic»⁷⁷; ciò nonostante, e anzi proprio per questo, sfuggono al moto ordinatore e armonico che secondo Gombrich è coinvolto dalla percezione di gran parte dell’arte moderna⁷⁸, e che è riallacciato da Greenberg a una mistificazione eminentemente testuale.

Per Greenberg, il realismo “fotografico” delle immagini colorate fiamminghe muove uno scarto rispetto a quello “illustrativo” del prospettivismo rinascimentale. Il primo si orienta verso il modernismo perché cerca di presentare il reale attraverso i colori, mentre il secondo vi si oppone perché si limita a rappresentare il reale circoscritto nelle linee. Caso eccezionale per la critica greeberghiana, quello di una tipologia di immagine che si autodetermina per ibridazione. Eppure il motivo della “presentazione” cromatica dei quadri fiamminghi ha valore positivo. È assimilabile al “fotografico puro” di

⁷³ C. Greenberg, *The Early Flemish Masters*, cit., p. 103.

⁷⁴ Cfr. *ibidem*: «Especially in regard to color and the shading of color, but it never received an integrated vision, a synthesis».

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ C. Greenberg, *Seeing With Insight: Review of Norm and Form by E.H. Gombrich* (1967), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 4*, cit., pp. 257-259, qui p. 258.

⁷⁸ I maggiori concetti chiave della visione gombrichiana dell’arte sono evidentemente incompatibili con le idee di Greenberg: sia che si tratti, per esempio, di norma (cfr. E.H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, London 1971), di ritmo ordinatore (cfr. E.H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon, London 1979), di psicologia della percezione (cfr. E.H. Gombrich, *Art And Illusion: A Study In The Psychology Of Pictorial Representation*, Pantheon, New York-Washington 1960).

fotografi diversi tra loro come Eugène Atget e Walker Evans che, per la sua intenzionalità «purely descriptive of informative» e per la sua tendenza a inquadrare il reale senza la pretesa di replicarlo, afferma un «interest from signs and traces of the human presence than from that presence itself»⁷⁹. Persino il fotografico, per quanto letterale, può farsi portatore di «an abstracting, organizing eye», che contribuisce – per contrappeso – a «radically expand the literary possibilities of pictorial art»⁸⁰.

L'applicazione di un paradigma fotografico alla pittura e al pittorico ha luogo, però, solo in ragione dei connotati di “literalness” del realismo nordico che, nell'abbozzata formulazione greenberghiana, trovano pieno riscontro in quello ampiamente analizzato da Alpers per la pittura olandese. Alpers oppone, per sud e nord dell'Europa moderna, due diversissime concezioni non solo di realismo, bensì di rapporto tra mondo, sé e rappresentazione. La prima, rinascimentale classica, considera il «the world we see» (e dipende dalla teoria prospettica di Leon Battista Alberti), mentre la seconda, fiammingo-olandese, si concentra sul «the world that is seen»⁸¹ (e deriva dalle conquiste dell'ottica di Keplero, tra i primi a riconoscere il ruolo dell'occhio come dispositivo iconico per via dell'immagine retinica). L'autrice afferma inoltre che «many characteristics of photographs [...] are common also to the northern descriptive mode»⁸², rimettendo in gioco l'intermedialità, e l'eventualità che possa darsi un “fotografico pittorico”.

Che in esso il colore sia determinante, lo si deduce altresì da molti dei casi di studio esemplari presentati nella sua ricognizione. Si pensi al fatto che gli abbozzi preparatori stesi a olio da Rubens venissero considerati al suo tempo «colored drawings» sebbene fossero interamente dipinti e non schizzati, e pure al fatto che così concepndoli, quindi, in essi «representation takes place directly in color and therefore in paint»⁸³. E, infine, alla curiosa coincidenza linguistica per cui Kenneth Clark, nel suo libro sul paesaggio nell'arte del 1976, ha definito la *Veduta di Delft* di Vermeer il luogo «the nearest which [sic] painting has ever come to a coloured photography»⁸⁴. Il colore è l'ultima traccia del “pittorico puro” in una modalità di rappresentazione realistica che sfiora

⁷⁹ C. Greenberg, *Four Photographers* (1964), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 4*, cit., pp. 183-187, qui pp. 183, 184.

⁸⁰ Ivi, pp. 184, 187.

⁸¹ S. Alpers, *The Art of Describing*, cit., p. 69.

⁸² Ivi, p. 43.

⁸³ Ivi, p. 38.

⁸⁴ K. Clark, *Landscape into Art* (1976), cit. in S. Alpers, *The Art of Describing*, cit., p. 27.

l'iperrealismo fotografico, tanto da essere iscritta, secondo Alpers, «to use a modern term, among Peirce's indexical signs»⁸⁵.

È interessante, infine, registrare come Greenberg utilizzi termini altrettanto “cromofotografici” in altre occasioni, ma in tutt'altro modo: per screditare due pittori a lui contemporanei. Per liquidare, nel 1946, i paesaggi di Edward Hopper con tutta l'«academic superficiality of its facture»; per essi, secondo il critico, «a special category should be devised», quella del realismo fotografico ma non “cromatico”, in quanto neo-figurativo: «Hopper's painting is essentially photography, and its literary in the way best photography is»⁸⁶. E poi stroncando, nello stesso anno, i quadri astratti di Georgia O'Keeffe in quanto «pseudo-modern art», li abbassa a «little more than tinted photography». Così si giustifica: «These bits of opaque cellophane betrays a concern that has less to do with art than with private worship and the embellishment of private fetishes with secret and arbitrary meanings»⁸⁷. Qui l'immagine è aniconica, e quindi in potenza maggiormente libera dai gravami della significazione e della referenzialità, per cui un trattamento del colore come solamente sovrainposto per mera accumulazione non riesce da una parte né ad aggirare il principio di occlusione che regola ogni traccia segnica, e nemmeno a farsi portatore sano di effettiva “subject matter”, di contenuto; sconfina nel *kitsch*. Il tropo “cromofotografico”, dunque, non sempre funziona, e soprattutto non è mai univoco.

Nell'ambito del rapporto tra le arti e tra i mezzi espressivi, in conclusione, un “paradigma fotocromatico” che metta a confronto le singole caratteristiche di ciascuno può essere utile non solo per mettere in luce il filo sottile che lega la fotografia al colore, ma anche per dimostrare come, nel dominio dell'immagine, la referenzialità al dato reale non sia mai univoca. È, in fin dei conti, una questione di contesti. Quello fiammingo e olandese (nordico) – Greenberg ci suggerisce sulla scorta di molti padri nobili, come si è visto, e di alcune voci coeve (tra le più interessanti: quella dello scrittore Paul Claudel⁸⁸) – è tale siccome affatto emancipato da quello egemone, italiano e francese (mediterraneo): è, tarando la bilancia sul modernismo, un contesto

⁸⁵ S. Alpers, *The Art of Describing*, cit., p. 44.

⁸⁶ C. Greenberg, *Review of Whitney Annual* (1946), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 2*, cit., pp. 117-118, qui 118.

⁸⁷ C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Georgia O'Keeffe* (1946), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 2*, cit., pp. 85-87, qui p. 87.

⁸⁸ Cfr. P. Claudel, *Introduzione alla pittura olandese* (1934), tr. it. e a cura di F. Fimiani, La Città del Sole, Napoli 1999.

d'avanguardia, che concepisce in modo altro addirittura lo spazio, oltre al tempo. Il realismo nordico è diverso e moderno in quanto esemplato su un «new sense of space», che sussume eternità e presenza «by a new perception of the infinity, intangibility, and continuity of space»⁸⁹. Parlando degli artisti olandesi del Seicento, Greenberg fa il nome di un corrispettivo poetico (ed è un'eccezione, vista la sua resistenza a mescolare pittura e letteratura): John Milton e la spazialità figurale di *Paradise Lost*, «with his exotic place names and allusions and his vision of Satan soaring and diving between infinite height and infinite depth»⁹⁰. Nel riconoscere al poema e al poeta il pionierismo della modernità, Greenberg non è lontano dal primo critico moderno per eccellenza, John Dennis “the Critic”⁹¹; proprio a partire da Milton, nel 1704 quest'ultimo aveva costruito una delle rare poetiche che attribuissero il sublime persino alle cose stesse, se opportunamente rappresentate senza illusioni: «Poiché, essendo lo spirito atteggiato a violenta emozione e l'immaginazione accesa da quell'agitazione e il cervello profondamente penetrato da queste impressioni, gli oggetti stessi, veri e propri, ci vengon messi, per così dire, di fronte, e, conseguentemente, saremo sensibili alla stessa passione che sentiremmo davanti agli oggetti reali»⁹². Come davanti a un quadro fiammingo o olandese: realista, “fotocromatico”, moderno – modernista addirittura.

⁸⁹ C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Dutch Painting* (1945), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 2*, cit., pp. 8-10, qui p. 8

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Cfr. G. Sertoli, *Prefazione*, in J. Dennis, *Critica della Poesia* (1704), a cura di G. Sertoli, tr. it. di G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1994, pp. 7-32, qui p. 7.

⁹² J. Dennis, *Critica della Poesia*, cit., p. 79.