



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

MARCELLO SESSA

Capolavori selvaggi. La leggenda dell'artista proto-modernista in *Manette Salomon* dei fratelli Goncourt

I. La “leggenda dell'artista” e il modernismo

Il presente contributo intende analizzare lo statuto del personaggio artista in *Manette Salomon*, romanzo scritto da Edmond e Jules de Goncourt tra il 1864 e il 1866 e pubblicato a Parigi nel 1867. Si propone di farlo alla luce del dibattito storiografico più aggiornato sul modernismo in letteratura; recenti studi hanno rinegoziato la nozione di modernismo come “*longue durée*” (Pellini 2016: 188) allargandone i confini, e permettendo di ricomprendere i maggiori episodi del naturalismo francese della seconda metà dell'Ottocento nell'impresa modernista complessiva. Il risultato consente di parlare, a proposito della temperie culturale che investe anche i Goncourt, di 'protomodernismo' (o 'paleomodernismo' o 'primo modernismo') niente affatto sganciato dallo *high modernism* primonovecentesco.¹ Si suggerisce qui un'ipotesi interpretativa che fa propria tale posizione, e che rilegge però il “romanzo d'artista”² goncourtiano (Crouzet 2016: 11) anche con gli strumenti della teoria dell'arte, in una prospettiva interdisciplinare che confronta modernismo letterario e modernismo pittorico. Il tentativo di ontologia del modernismo da parte del critico d'arte americano Clement Greenberg (1909-1994), incentrato

1 Pierluigi Pellini propone di estendere il dominio del modernismo in una continuità “che ha il suo punto di partenza in Flaubert e Baudelaire e non si esaurisce prima dell'avvento del postmoderno” (Pellini 2016: 188). L'idea di una sequenzialità tra protomodernismo e *high modernism* è mutuata da Frank Kermode, che non trascura però la necessità di distinguere affinità e divergenze (cfr. ivi: 189).

2 Tutte le traduzioni da testi in lingua straniera, salvo dove diversamente indicato, sono mie.

sulla riflessione intorno al concetto di *medium*, si costituisce su una continuità persino teleologica tra protomodernismo e modernismo *stricto sensu*, e mette a confronto fatto artistico e fatto letterario. Il progetto greenberghiano si inserisce, inoltre, in una tradizione di critica d'arte basata sulla differenza mediale che nasce con Charles Baudelaire, collocandosi sulla soglia tra modernità e modernismo.³ Questa linea critica 'mediale'⁴ informa largamente il romanzo dei Goncourt e vi subentra tramite i personaggi artisti; può essere pertanto proficuo analizzare nuovamente⁵ *Manette Salomon* da un versante estetologico oltre che letterario, al fine di evidenziarne i caratteri marcatamente protomodernisti e il particolare rapporto che la scrittura goncourtiana intrattiene con la riflessione sull'arte. Greenberg si terrà dunque presente in ragione della sua originale valutazione *a parte imaginis* del ruolo della letteratura e del lette-

3 Lo scarto tra la nozione di 'moderno' legata a Honoré de Balzac, quella di 'vita moderna' baudelaيرية e quella di 'modernismo', impiegata per la prima volta da Joris-Karl Huysmans (in saggi sull'arte scritti tra il 1879 e il 1882), è rilevato da Nicolas Valazza (cfr. Valazza 2013: 143-177). Secondo lo studioso, i Goncourt sono stati influenzati da tutti i termini di questo passaggio – specialmente per quanto riguarda gli iconismi testuali – proprio perché situati nel mezzo: "Si misura dunque la distanza che separa la modernità estetica dei due fratelli dalla 'vita moderna' contemplata da Baudelaire, così come dal 'modernismo' che Huysmans assocerà precisamente ai temi della città e dell'industria" (ivi: 161).

4 Per una sintesi di massima delle idee e delle personalità riconducibili alla critica d'arte protomodernista e modernista incentrata sull'autonomia del *medium*, cfr. Armstrong 2016.

5 Lo ha già fatto Anne-Marie Christin, supponendo l'esistenza di un "livello" teorico-artistico "più profondo" rispetto alla "drammatizzazioni di superficie" del romanzo, e per di più articolato su piani che si compenetrano: "Questo livello si manifesta attraverso le teorie sull'arte avanzate nel corso del libro dai protagonisti stessi [...] e dagli autori" (Christin 1980: 923). Christin imposta il suo saggio su uno dei principali problemi estetologici di *Manette Salomon*: la resa dell'apparenza visibile attraverso la scrittura, a cui sarebbe connaturata una tensione tra materialità e idealità scaturita dall'"incontro [rencontre]" tra il dato reale oggettivo e il gusto di chi scrive; viene opportunamente considerato il rapporto ambivalente dell'estetica goncourtiana con l'ideale, nella cornice di un "materialismo sperimentale" (ivi: 930, 927), ma è soltanto accennato il riferimento alla critica 'mediale' protomodernista e alla sua condanna dell'intermedialità, che si farà sempre più esasperata in quella modernista *tout court*.

rario nel cosiddetto protomodernismo, e poi per sciogliere i complessi riferimenti a critica e teoria dell'arte che i Goncourt mettono in campo.

Il critico americano individua in precisi padri nobili ottocenteschi le basi per la svolta modernista novecentesca in pittura, intesa in senso autodeterminante; su molti di questi artisti anticipatori i Goncourt ricalcano i loro personaggi, senza farne copie fedeli per un *roman à clef*, ma portando sulla pagina le relative teorie, poetiche e prassi artistiche. Occorre quindi insistere su questa coincidenza – in ciò intrinsecamente protomodernista – tra autoconsapevolezza dei mezzi artistici (da parte dei personaggi) e di quelli letterari (da parte degli autori); l'interrogazione delle teorie dell'arte e delle loro modalità di presentazione suggerisce che un romanzo come quello in oggetto, costruendo i personaggi artisti tramite riflessioni estetologiche, indichi un nuovo capitolo della "leggenda dell'artista" (cfr. Kris, Kurz 1998): quello dell'artista modernista.

Manette Salomon è, in estrema sintesi, il resoconto delle vite di quattro artisti parigini dagli anni Quaranta agli anni Sessanta dell'Ottocento. Sebbene sia incentrato su quella di Coriolis – personaggio che per complessità assurge a protagonista – il racconto intreccia sapientemente le sue peripezie alle esistenze dei tre compagni – Anatole, Garnotelle e Chassagnol – con oculati meccanismi di focalizzazione, che fanno spaziare il lettore nel vasto *milieu* della vita artistica francese nel cuore del XIX secolo. Non è un caso che la narrazione cominci con una panoramica a volo d'uccello su Parigi – "Una città che fa rumore. [...] Una città che riempie il mondo" (Goncourt 2016: 83) – per enfatizzarne l'impatto visivo: anche se da lontano sembra "un pasticcio di linee" (ivi: 81), se ne intuisce il "formicolio [*fourmillement*]" (ibidem), il brulicare tipico della quotidianità nella nuova metropoli, figlia delle rivoluzioni industriali, che tanto colpiva Baudelaire.⁶ La visualità è dimensione preponderante dell'in-

6 Nel celebre saggio sul pittore della vita moderna, Baudelaire sostiene che la modernità sia, in ambito estetologico, "il transitorio, il fuggevole, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'eterno e l'immutabile sono l'altra metà" (Baudelaire 2020b: 518), pensando ciascuna come corpo e anima dell'opera d'arte. Tra le qualità 'corporee' e dunque visibili della modernità figura anche la facoltà, da parte dell'artista, che in ciò è assimilato all'uomo di mondo, di "soffermarsi ovunque [...] la vita può

tero libro: gli autori adottano continuamente strategie di scrittura ottico-visive per piegare il testo all'immagine ("La scrittura colorista dei Goncourt consiste in una ricreazione fenomenica della natura, fondandosi precisamente sulle risorse materiali del linguaggio. [...] Manifesta una nuova ottica fondata su quella dei pittori", Valazza 2013: 167); nuova ottica che è però sempre situata, ora in quanto sguardo ("Tutto è questione di sguardo, in *Manette Salomon*", Christin 1980: 934) ora in quanto visione ("È dalla visione e non dal semplice sguardo che sorge la prospettiva propriamente artistica [dei personaggi goncourtiani]", Cheminaud 2014: 32).

L'obiettivo dei narratori si restringe poi su Anatole, il più *flâneur* degli amici pittori e una diretta emanazione del tessuto cittadino, per passare subito a una presentazione di gruppo: i quattro artisti dapprincipio stanno insieme, perché tutti quanti ancora studiano. I Goncourt seguiranno gli sviluppi dei loro singoli percorsi educativi per saggiarne i frutti e metterli a confronto. I personaggi dall'inizio parlano d'arte, in un fitto dialogo di cui si intendono frammenti nella lingua viva dell'oralità. Chi scrive passa però a tutt'altro registro con il capitolo successivo: una delle prime parentesi teorico-artistiche del libro, in forma di saggio. Tale scarto – dall'eclissi del narratore, tipica della tecnica dialogica, alla voce narrante che irrompe per spiegare il portato teorico delle vicende narrate, implicata dal saggismo di molti brani del testo – mostra bene il programma letterario-artistico goncourtiano.

Manette Salomon è l'esito e più alto di quella "scrittura artista [*écriture artiste*]" (Goncourt 1879, cit. in Sitzia 2015: 42) che i Goncourt hanno messo a punto per sciogliere il dibattito sul realismo, all'epoca

formicolare [*où peut fourmiller la vie*]" (ivi: 516). Questa nuova percezione 'formicolante' esige che si allarghi, per l'artista più sensibile, lo spettro del sensorio, e che egli si aggiorni persino alle nuove conquiste della tecnica, passibili di aprire a inedite ricezioni del dato reale. Nel romanzo dei Goncourt, dopo la panoramica su Parigi il lettore si ritrova al Jardin des plantes, dove Anatole suggerisce a una turista inglese: "Affidatemi il vostro occhio... Non ne abuserò!" (Goncourt 2016: 83), promettendole un'eccedenza percettiva rispetto al belvedere del parco in ragione del suo sguardo già abituato alla città: "Posso mostrarvi ciò che poi vedrete! E un po' meglio" (ibidem).

cogente e ineludibile.⁷ Essi ne depotenziano gli imperativi volgendolo in un dibattito sui realismi, o meglio sulle diverse forme di realismo. La 'scrittura artista' è la risposta costruttiva al realismo inteso come obbligo⁸ di "descrivere ciò che è basso, ciò che è ripugnante, ciò che puzza" (ibidem); occorre per contro elaborare i mezzi per "definire [...] ciò che è elevato, ciò che è bello, ciò che sa di buono" (ibidem): ovvero di rielaborare tutto lo spettro del reale senza grandi restrizioni in una ricostruzione formalmente ricalibrata e raffinata dagli autori, in luogo di una restituzione meramente fotografica e forzatamente limitata a una parte di esso. Realismo è insomma per i Goncourt 'artisticizzazione' della realtà; in *Manette Salomon*, per di più, di una realtà propriamente artistica, in una concordanza di mezzi, forme e contenuti che già di per sé va verso il modernismo nell'accezione greenberghiana che verrà spiegata in seguito: se il realismo concentra i propri sforzi verso l'esibizione 'materialistica' dei propri *media* in luogo dei contenuti, si iscrive, secondo Greenberg, in un processo di progressiva autoconsapevolezza formale che conduce alla piena autodeterminazione modernista della forma.

La formula della 'scrittura artista' sussume inoltre un paradigma binario dicibile/visibile, che mescola le potenzialità del testuale con quelle dell'iconico, e che assegna infine alla scrittura compiti di iconismo testuale; è stata definita come "una ricca tavolozza letteraria e una forma di scrittura pittorica [*pictorial writing*] affatto personale" (Sitzia 2015: 42), con cui, in *Manette Salomon*, si 'dipinge' un romanzo.

⁷ Per Valazza la 'scrittura artista' dei Goncourt è l'estensione di una "qualità artistica della loro scrittura" – già esperita dagli autori negli anni Cinquanta dell'Ottocento sul terreno della critica d'arte, con monografie dedicate a pittori del XVIII secolo, tra cui spicca Chardin – al dominio del romanzo (Valazza 2013: 174). Si tratta, come accennato, di una scrittura fortemente visiva, "in cui predomina l'effetto colorista", e il cui scopo principale è "rendere attraverso le parole le sfumature [...] indescrivibili del colore" (ibidem: 153, 174); Lo stesso studioso sostiene che i romanzi goncourtiani siano un controcanto narrativo alle osservazioni critiche sull'arte di Chardin, e un corrispettivo testuale della "cucina di pittura" dell'artista; e nella cui scrittura, metaforicamente, "ogni frutto ha il sapore dei suoi colori" (Goncourt 1967: 91, 83), come nelle nature morte chardiniane: la parola, nel romanzo, riscatta l'apparenza visibile di ogni oggetto sensibile che descrive.

⁸ O in senso ancor più deleterio come moda, quando 'realismo' è una "parola bandiera [*mot drapeau*]" (Goncourt 1879: 42).

La scrittura attua una vastissima messe di strategie visive eterogenee, e impregna le pagine di teoria dell'arte pura: i Goncourt fanno simultaneamente scrittura iconica e speculazione estetologica mediante il romanzo. Entrambi i propositi sono concretizzati da uno dei dispositivi romanzeschi per eccellenza, il personaggio. Qui diventa personaggio artista, che a un tempo parla il linguaggio dell'arte facendosi portatore di un 'pensiero iconico'⁹ (cfr. Boehm 2009) e incarna di volta in volta teorie artistiche differenti, e spesso confliggenti, risultando il mezzo più adatto a esserne diretta emanazione. Partendo dal presupposto che il riscatto del visibile manifestato dalla 'scrittura artista' avvenga, in *Manette Salomon*, soprattutto tramite una pluralità di teorie dell'arte distribuite sulle diverse voci dei personaggi pittori, si prospetta l'idea che i Goncourt segnino una tappa ulteriore e innovativa nel cammino di quella che Ernst Kris e Otto Kurz hanno chiamato la "leggenda dell'artista". Ovvero l'insieme di tutte le produzioni discorsive attorno a questa figura, che ne sviluppano una mitografia altra e concomitante rispetto al versante delle opere d'arte, e nettamente orientata verso il lato del creatore. Occorre perciò, prima di procedere al cuore dei problemi del romanzo, riprendere gli spunti di Kris e Kurz, e verificare quanto possano essere adatti a rivalutare la loro 'narrazione' dell'artista.

In uno studio divenuto ormai celebre, Kris e Kurz riflettono su significati e mutamenti della figura dell'artista a partire dai cosiddetti "aneddoti d'artista" (Kris, Kurz 1998: 9), ossia tutto ciò che può essere considerato racconto su chi crea opere d'arte. L'importanza degli aneddoti sta, per gli autori, proprio nella loro letterarietà: essi modellano a priori l'immagine dell'artista e la modificano a posteriori. Con un taglio che può dirsi morfologico, Kris e Kurz esulano

9 Con tale espressione, ricompresa nella più generale nozione di "svolta iconica", Gottfried Boehm indica le circostanze in cui il pensiero – per secoli saldamente ancorato a strumenti di espressione linguistici – si volge, e nei casi più estremi si piega, all'iconicità, dimostrandosi sensibile all'eloquenza delle immagini e alle loro esigenze non logocentriche; ciò avviene a partire dalle rivoluzioni artistiche della modernità: "Il testimone della comprensione mutata dell'immagine è ovviamente l'arte moderna stessa" (Boehm 2009: 42). Il discorso di Boehm nasce in ambito eminentemente filosofico, ma è stato applicato anche alla letteratura (cfr. Cometa 2012).

dal mero biografismo e trattano gli aneddoti come "mitologemi" (ivi: 34): prescindono dal particolare e rinvergono le invarianti generali¹⁰ di "quei temi *tipici* delle biografie d'artista" (ivi: 11, corsivo mio) che ricorrono nel tempo (dall'antichità alla modernità) e nello spazio (da Oriente a Occidente). Uniscono poi lo sforzo morfologico agli spunti offerti dalla psicanalisi e ai propositi della storia sociale dell'arte (centrata su condizioni ed effetti più che su opere e artisti), per schematizzare – con afflato quasi proppiano – i lineamenti di una "morfologia della leggenda dell'artista". L'artista è plasmato da una circolazione di fonti eterogenee, che continuamente ritornano ovunque e in ogni genere della letteratura artistica; sondandole è possibile fare luce sulla nascita dell'artista moderno.¹¹

Questa 'tipologica' d'artista incontra i Goncourt nel momento in cui Kris e Kurz la lasciano, per così dire, inconclusa; dopo aver stabilito la continuità della narrazione dominante dell'artista figlia del Rinascimento con l'antichità e il Medioevo, indicano come punto di svolta proprio la metà dell'Ottocento, quando "la varietà del retroterra sociale diventa particolarmente evidente" (ivi: 6). La società moderna è ricca come non mai di "nuovi tipi sociali" (ibidem), e "l'artista non è mai un isolato, in quanto è un membro della 'grande comunità dei geni'" (ibidem). Si può pertanto inferire che in un simile scenario socioculturale inedito il romanzo moderno – volendo essere più precisi, quello informato da principi di 'realismo sociale' variamente declinati: balzachiano, goncourtiano, zoliano – giochi un ruolo decisivo. Il biografismo d'artista nell'Ottocento protomodernista ha bisogno del romanzo, poiché può riprodurre perfetti corrispettivi dei nuovi 'tipi sociali' d'artista. All'opera d'arte, a questa altezza, è "stata attribuita una coloritura sempre più spiccatamente soggettiva", ed essa è stata caricata di "un addensamento di elementi derivati dalla

10 "Noi ci proponiamo infatti di trattare qui precisamente di quegli aneddoti che non si riferiscono ad alcun artista in particolare e che pertanto, se si volesse sul serio inserirli nella biografia di un singolo maestro, dovrebbero essere sottoposti a un rigoroso controllo di accertamento della loro veridicità" (Kris Kurz 1998: 10).

11 Kris e Kurz approfondiscono tre tratti principali, a loro avviso comuni a moltissime biografie d'artista: eroizzazione ed eroismo dell'artista, ascendenza divina dell'artista che fa di lui un mago, posizione privilegiata dell'artista tanto nel racconto biografico quanto nella scala sociale.

personalità dell'artista" (ivi: 122): il nuovo romanzo risponde perfettamente a tali nuove esigenze di autonomia dell'arte e dell'artista,¹² e i Goncourt perpetuano la "leggenda dell'artista" proprio mediante la narrazione. In *Manette Salomon* non fanno altro che ridoppiare la 'comunità dei geni' di cui parlano Kris e Kurz,¹³ in una rappresentazione metalinguistica che coordina linguaggio letterario e artistico.

.....
 12 Il carattere di novità di questa domanda di autonomia rispetto a quella dell'*art-pour-l'art* è stato riconosciuto con anticipo da Albert Thibaudet, che all'altezza del 1920 sosteneva che "da Baudelaire ai Goncourt in poi esiste nella letteratura francese un 'modernismo' che non rientra in nessuna delle categorie di classicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, ma che le attraversa tutte, doppiando talvolta le ultime tre [...] e opponendosi altre volte a esse". Il suo "Discussione sul moderno" viene infatti citato da Pellini come fonte principale nell'ampliare lo spettro del modernismo letterario. È altrettanto importante rimarcare che Thibaudet accorda già al modernismo tardo-ottocentesco un portato teorico inedito e consapevole, al punto da esigere un altro tipo di critica, diversa da quella tradizionale: "Questo moderno, come il tradizionale a cui si oppone, può costituire un insieme, un sistema, un ordine teorico, una formula d'arte completa e feconda. Si afferma dunque non solo attraverso le opere, ma anche attraverso una critica che le sostiene. È naturale che la critica normale, il cui scopo è riconoscere e stabilire una tradizione, lotti con determinazione non solo contro i moderni, come ha sempre fatto, ma soprattutto e doppiamente contro il modernismo" (Thibaudet 1920: 729).

13 Gli autori osservano la natura composita e variegata della 'comunità dei geni', che si rispecchia nella società artistica: "L'innovatore rivoluzionario sta accanto al capo di una scuola accademica, e l'artista genio universale o gentiluomo di corte si trova fianco a fianco con figure ignorate e solitarie" (Kris, Kurz 1998: 6). Delle medesime tipologie di artisti – "I personaggi dei Goncourt sono una sorta di studio dei tipi sociali dell'artista" (Sitzia 2004: 131) – rende conto *Manette Salomon*, facendo coesistere pittori accademici classicisti, geni romantici e innovatori realisti (per una loro catalogazione sintetica, che fa corrispondere i gusti del tipo d'artista anche al suo *atelier*, cfr. ivi: 62-63).

Si può percorrere il romanzo goncourtiano nella sua interezza e constatare che vi ricorrono, ad altissima frequenza, tutti i tratti specifici che secondo Kris e Kurz accomunano la gran parte delle biografie d'artista di ogni ordine e provenienza. Non è possibile qui, per ragioni di spazio, elencarli tutti o farne una campionatura. Basti pensare però – a titolo di esempio – al macrotema della predestinazione, che perseguita l'artista fin da bambino; da quando scarabocchia i margini dei quaderni di scuola, si intravede il futuro del giovane Anatole: "Attorno a lui si mormorava a bassa voce: 'Oh, proprio lui, lui sarà pittore!' - [...] Già destinato a una carriera di genio" (Goncourt 2016: 96).

Il Goncourt prospettano margini di crisi della concezione postromantica e individualista di genio, mettendo a tema l'autoconsapevolezza del ruolo speciale dell'artista protomodernista nella 'comunità dei geni'. A quest'ultima, rappresentata dall'aristocratico Coriolis che può permettersi di autodeterminarsi spaziando da una posizione artistica all'altra, contrappongono – alla fine del libro – la svolta "falansterica"¹⁴ (Goncourt 2016: 473) di Anatole. Esaurita l'ebbrezza della *bohème*, la sua vita spesa all'insegna della *blague* conosce "il curioso fenomeno psicologico di un uomo che non ha più possesso della sua individualità"¹⁵ (ivi: 467): di una tensione egualitaristica a "un bene della comunità", che viene però associata a "una sorta di parassitismo naturale"¹⁶ (ibidem).

.....
 14 Tale dualismo, che adombra sull'artista della modernità il fantasma della propria dissoluzione o distruzione, è lo stesso enunciato da Émile Zola quando critica "l'opera comune" (Zola 2015a: 42) come principio delle arti secondo Pierre-Joseph Proudhon, passibile di "uccidere l'artista" (ibidem). Zola propone invece una concezione dell'opera che "non ammette nell'arte che la vita e la personalità" di chi crea (ivi: 46-47); la personalità dell'artista non è però intesa in quanto affermazione di potere, ma come capacità e "disposizione [*tempérament*]" ad amplificare la percezione della realtà, concentrandola in cristallizzazioni formali che sono tuttavia "una parte [*un coin*] della creazione" (ivi: 44): di un processo. Zola scrive la sua *causerie* letterario-artistica contro Proudhon nel 1865, dunque negli anni di stesura di *Manette Salomon*. Nelle stesse pagine, il romanziere contesta al teorico di aver incluso indebitamente Gustave Courbet nel suo sistema, e di averlo assunto a modello dell'artista 'comunitario' mistificando il senso della sua operazione realista trascurando del tutto le sue qualità intrinsecamente pittoriche: "Il mio Courbet è semplicemente una personalità. [...] Si sentiva coinvolto con tutta la sua carne [...] verso il mondo materiale che lo circondava" (ivi: 49-50).

15 "Si volgeva, per un'inclinazione del suo temperamento, a tutti gli assembramenti, a tutte le aggregazioni, a tutte le riunioni che mescolano e fondono nell'insieme l'iniziativa, la libertà e la persona di ciascuno" (Goncourt 2016: 467).

16 Alle conseguenze quasi politiche dell'esperienza di Anatole vanno di pari passo atteggiamenti del pensiero: "Allora gli sembrava che il suo pensiero montasse, evaporasse, si dissipasse con il fumo, il blu e i cerchi della nube di tabacco. [...] E come deliziosamente ascenso e spogliato di sé stesso, non aveva più, alla fine, delle sue membra e della sua persona tutta che una sensazione di nebbia. [...] Diminuiva ancora in lui il sentimento che aveva della propria personalità materiale" (Goncourt 2016: 481).

II. Teorie dell'arte 'mediali' e romanzo d'artista proto-modernista

Presentando continuamente simili posizioni liminari attraverso i personaggi e le loro reciproche interazioni, il romanzo dei Goncourt si presta a essere letto sulla scorta delle teorie dell'arte più avanzate, sia coeve sia successive: quelle "che si possono qualificare come materialiste" (Christin 1980: 923), ovvero che pongono l'accento sulle differenze essenziali di ogni *medium* espressivo. Il libro le accoglie, per la prima volta e consapevolmente,¹⁷ in ambito narrativo. Le posizioni che di volta in volta assumono i personaggi permettono di risalire a una genealogia di quella critica 'mediale' che proprio mentre scrivono i Goncourt si delinea in quanto nuova, protomodernista e antitradizionale (in accordo ad Albert Thibaudet, cfr. supra: nota 12), e che sta alla base di letture seguenti del modernismo pieno, come quella di Greenberg; a entrambi i casi si farà riferimento, per dimostrare la ricchezza anticipatrice delle proposte estetologiche gonnourtiane.

Occorre ritornare al capitolo III di *Manette Salomon* e alla sua *vis saggistica*: è un vero e proprio programma teorico-artistico che informa tutto il romanzo, e una premessa metodologica necessaria per comprendere tutte le attitudini estetiche successivamente assunte dai vari personaggi. I Goncourt anzitutto avvisano il lettore che le vicende artistiche narrate si svolgono in tempo di decadenza: di "esaurimento e indebolimento" della stagione "rivoluzionaria" del Romanticismo francese; essa fu inaugurata alla fine della Restaurazione e proprio in quel momento, "verso l'anno 1840", stava affievolendosi¹⁸ (Goncourt 2016: 91). Le ragioni di questa debolezza sono precise:

Successe a poco a poco che il Romanticismo, questa rivoluzione della pittura, circoscritta alle origini da una liberazione della tavolozza [*un affranchissement de palette*], si sia lasciato trascinare, come per ecci-

17 Cfr. Christin 1980: 923-930.

18 "Si è creduto di veder cessare, spegnersi, il soffio d'avvenire che aveva smosso l'arte" (Goncourt 2016: 91).

tazione, in un'intima mescolanza con le lettere, della società con il libro o con gli scribacchini, da una specie di saturazione letteraria, da un abbeverarsi troppo avido alla sorgente della poesia, in un'infezione d'atmosfera di lirismo (ivi: 92).

Le motivazioni della stasi dell'arte di quel tempo sono ascritte a un influsso prevaricatore della letteratura (del linguaggio e del dicibile) sulle arti figurative (sull'iconicità e sul visibile); la prima viene detta categoricamente "disastrosa" (ivi: 93). Il retroterra teorico dei Goncourt affonda le proprie radici in ciò che è stato chiamato "troppo laocoontiano" (Jones 2005: 51): in un approccio critico impostato sul dibattito filosofico sull'ontologia di ciascun mezzo espressivo, modernamente inaugurato da Gotthold Ephraim Lessing nel 1766 con il celebre saggio *Laocoonte ovvero sui confini della pittura e della poesia*. Il testo di Lessing ricomprende tradizioni secolari come il "paragone" tra le arti e il confronto tra "arti sorelle",¹⁹ ed eserciterà un'influenza ad amplissimo raggio sulla speculazione estetologica posteriore. Le istanze lessinghiane, che vivono di opposizioni concettuali volte a denunciare i "limiti [*Grenzen*]" reciproci (cfr. Lessing 1994) del *medium* letterario e di quelli figurativi,²⁰ vennero assorbite e addirittura divulgate in senso programmatico in ambito romantico.²¹

19 Per inquadrare in generale e dal punto di vista eminentemente letterario questi temi, così vasti e complessi, è ancora proficuo Praz 2012.

20 Ben noto è il principale assunto della teoria di Lessing, che associa alla poesia il dominio del tempo mentre accorda all'arte il dominio dello spazio: "Se è vero che la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi o segni completamente differenti dalla poesia; ossia quelle figure e colori nello spazio, questa invece suoni articolati nel tempo. [...] Oggetti che esistono uno accanto all'altro, o le cui parti esistono uno accanto all'altra, si chiamano corpi. Quindi i corpi con le loro proprietà visibili sono i veri oggetti della pittura. Oggetti che seguono uno dopo l'altro, o le cui parti seguono una dopo l'altra, si chiamano in generale azioni. Quindi le azioni sono l'oggetto proprio della poesia. [...] La pittura può imitare per mezzo di corpi anche azioni, ma solo per allusioni. [...] La poesia rappresenta per mezzo di azioni anche corpi, ma solo per allusioni" (Lessing 1994: 143).

21 Si pensi, per esempio, alla *querelle* anticlassica di Madame de Staël, propugnata con formule che differenziano nettamente tipologie poetiche tramite pittura e scultura nel nome del nuovo: "Si è paragonata la poesia classica alla scultura, e la poesia romantica alla pittura" (cit. in D'Angelo 2005: 9). L'antologia in questione,

Lessing ha avuto effetti postumi su larga scala, poiché le sue conquiste sono il fondamento di tutta una serie di riflessioni posteriori che, a vari gradi, tratteggiano la modernità delle arti come progressiva autoconsapevolezza dei *media*, autosufficienza espressiva e auto-determinazione essenzialistica. Questa linea estetologica 'mediale' moderna nasce con Baudelaire, e si raffina in quanto teoria dell'arte modernista in senso stretto in America alla metà del Novecento, con la ricerca dei concetti fondamentali del modernismo *tout court* condotta dal critico d'arte Clement Greenberg, che infonde al testo lessinghiano nuova linfa vitale. I *Goncourt*, e *Manette Salomon* lo testimonia, sono oggetto di tale corrente di pensiero; confrontare il romanzo con gli assunti greenberghiani cardinali ne risalterà anzi l'importanza: apparirà come un singolare tentativo di *mise en abyme* letteraria protomodernista a tema artistico ultimato mediante il personaggio artista. Quest'ultimo diviene simultaneamente entità narrativa e incarnazione di teorie dell'arte: diventa lo strumento più adatto a 'rendere viva' la teoria. Essa non è soltanto attributo e contrassegno della caratterizzazione del personaggio, ma materia che informa il romanzo tutto – il romanzo in quanto *medium* – di una valenza estetica autonoma, proprio perché direttamente 'incarnata' dalle figure di artisti di finzione. Nel testo goncourtiano non è il carattere del personaggio che determina la teoria artistica che lo contraddistingue, ma è viceversa quest'ultima a plasmarne i contorni, dato che gli autori, preferendo una caratterizzazione tipologica a una caratterizzazione psicologica, riducono considerevolmente l'in-

.....
 a cura di Paolo D'Angelo, è un ottimo compendio di teorie dell'arte romantiche di ambito tedesco: utile controcanto alle coeve riflessioni sulla pittura in campo francese qui presentate. È significativo che Madame de Staël sia perentoriamente sancita da Eugène Delacroix stesso, nel suo *Journal*, come principale referente teorico della sua ricerca pittorica: "Trovo in Mme de Staël lo svolgimento della mia idea sulla pittura. La pittura, e così la musica, sono *al di sopra del pensiero*. Di qui il loro vantaggio sulla letteratura, per l'indeterminatezza che comportano" (Delacroix 2004: 17-18). Sull'importanza cruciale del mezzo diaristico per lo sviluppo di teoria e prassi pittorica in Delacroix, cfr. Damisch 2010. L'omologia tra pittura e musica, per via del loro distanziarsi dalla pura sensazione pur rifuggendo il linguaggio verbale, trova nella teoria dell'arte di Carl Gustav Carus uno dei più convinti sostenitori del tempo (cfr. Carus 1991, in particolar modo la "Quinta lettera": 45-56).

terferenza delle personalità degli artisti protagonisti a favore di ciò che essi pensano dell'arte.

Greenberg rievoca Lessing – in un saggio del 1940 sintomaticamente intitolato "Verso un più nuovo Laocoonte"²² – per saggiare i meccanismi delle singole arti figurative, al fine di scongiurare una confusione che rischia di depotenziarne le risorse, e affinché esse non siano più "costrette a negare la loro natura" (Greenberg 2011a: 53). L'unico modo in cui le arti non smentiscono la loro natura è l'emancipazione da qualsiasi componente aggiuntiva che non pertiene a essa; se ciascuna di loro si concentra sulla propria causa, è dispensata dalla "tentazione di emulare gli effetti [...] delle altre arti" (ibidem). Greenberg individua in particolar modo una tendenza emulativa che ha contraddistinto le arti figurative per lungo tempo: la riproduzione degli effetti della letteratura.²³

I termini della questione quasi coincidono con quelli dei *Goncourt*, quando essi si scagliano contro il "pittore di poesia" e il "pittore di prosa", che forzatamente "tentava di *infiltrarvelo* [il contenuto letterario superimposto] nella sua tela [*il tentait de mettre cela dans sa toile*], con la materialità del disegno e dei colori", ottenendo null'altro che "sentimentalismo"²⁴ (*Goncourt* 2016: 93, corsivo mio) in

.....
 22 Sulla ricezione del saggio di Lessing nel contesto americano precedente a quello primonovecentesco e greenberghiano, cfr. Froio 2020.

23 Specialmente la pittura, a partire dal Rinascimento, secondo il critico non ha mai smesso di rifugiarsi presso sovrastrutture che non le appartenevano; in virtù dell'illusione, il quadro ha sempre cercato di mimetizzarsi dietro al contenuto letterario che rappresentava, dissimulando l'essere un'immagine quasi fosse una lastra trasparente per lasciare intravedere qualcos'altro, riferito non tanto alla realtà, quanto a un'altra arte. In tal modo – come se si stesse vergognando – l'immagine si nasconde facendo di tutto per sembrare altro da sé, per nobilitarsi dietro il diaframma della parola.

24 Lo stesso Greenberg vede nel ritorno e nell'affermazione del *medium* una via per bilanciare il rapporto con la componente emotiva dell'opera d'arte e dell'apprensione estetica: "La chiave d'accesso all'uso che Greenberg fa del tropo [laocoontiano] è come le rivendicazioni delle diverse arti debbano essere sottoposte a un esame critico, ossia, attraverso le loro diverse capacità di rappresentare e perciò di regolare il sentimento" (Jones 2005: 51). Valutare il modo in cui ciascuna forma di espressione regola il sentimento attraverso precise limitazioni formali serve a evitare le derive sentimentali o sentimentalistiche del fenomeno

luogo di autentica pittura. Oppure a quelli di Baudelaire, quando compatisce la miseria dell'arte "filosofica": "un'arte plastica che ha la pretesa di rimpiazzare il libro" e vuole "competere con la tipografia [*l'imprimerie*]"; il "pittore filosofo" è colui che si azzarda ad "assimila[re] l'arte al pensiero scritto, fallendo sia sul fronte pittorico (non fa "prevalere la gloria dell'arte pura") sia su quello filosofico ("Il ragionamento, la deduzione, appartengono al libro") proprio perché non afferra le caratteristiche proprie di ciascun ordine espressivo (Baudelaire 2020c: 563, 566, 564).²⁵

Per Greenberg, l'impresa di rivendicazione mediale è un processo che si è sviluppato nel corso della storia e che è cominciato soltanto quando si sono verificate le condizioni per svincolare l'immagine dall'illusione letteraria. Il cambiamento è stato possibile, secondo Greenberg, soltanto nella cornice del positivismo scientifico ottocentesco (evolutosi nel Novecento), nato in ambiente borghese e latore di un nuovo modo di guardare alla realtà fisica in relazione all'arte.²⁶ Primo alfiere dell'oggettivazione fisica della pittura, e dunque primo modernista in senso stretto, è stato Édouard Manet. Ma, greenberghianamente, il terreno per questa *tabula rasa* dell'illusione è stato spianato da Gustave Courbet, protomodernista in senso pieno:

La pittura del XIX secolo ha rotto per la prima volta con la letteratura

.....
 artistico che, secondo Greenberg, sono da imputare all'interferenza letteraria. Il discorso si ricollega al problema – sollevato da un altro grande critico della linea 'mediale': Roger Fry – di come un qualsivoglia "interesse drammatico [*dramatic interest*]" (Fry 1927: 14) possa entrare nel dominio della raffigurazione senza minarne lo statuto.

25 Anche Baudelaire sposa il "tropo laocoontiano", con un *distingue frequenter* di soggetti in relazione ai *media*: "Ci sono soggetti che appartengono alla pittura, altri alla musica, altri alla letteratura" (Baudelaire 2020c: 563). Contrappone la cifra pittorica alla "frase tipografica" con cui si dà il pensiero scritto; la "frase geroglifica" è il termine medio e anfibio dell'allegoresi, che mischia i precedenti con scarsi risultati (ivi: 564).

26 "L'estetica positivista del XX secolo [...] nega all'arte individuale il diritto di riferirsi esplicitamente a qualsiasi cosa che esorbiti dal suo ambito di sensazioni" (Greenberg 2011b: 89).

quando, nella persona del comunardo Courbet, ha lasciato lo spirito per abbracciare la materia. Courbet, *il primo vero pittore d'avanguardia*, ha tentato di ridurre la sua arte al puro dato sensibile dipingendo solo ciò che l'occhio poteva vedere in quanto macchina, senza l'aiuto della mente. Ha preso per soggetto la vita di tutti i giorni. Come fanno spesso gli artisti d'avanguardia, ha cercato di demolire l'arte borghese ufficiale rivoltandola da capo a piedi. Portando qualcosa al suo estremo spesso si torna al punto di partenza (Greenberg 2011a: 57, corsivo mio).

Poste le loro proprietà specifiche, 'materialismo' pittorico e 'naturalismo' letterario corrono di pari passo, nel comune sforzo di recupero dei presupposti ineludibili di ciascun *medium* espressivo, e di esibirli nelle opere in quanto tali e senza condizionamenti e sovrastrutture discorsive; Greenberg cita, tra i suoi esempi, proprio i fratelli Goncourt.²⁷ In *Manette Salomon*, Coriolis – appena rientrato in Francia da un viaggio in Oriente – battezza con una felice espressione tale necessità di un rinnovato rapporto con il modello e il reale, sganciato dalla mimesi copiativa, parlando di ciò che mancava al pittore Alexandre-Gabriel Decamps: "Niente sincerità: non ha mai avvertito l'emozione della natura [*il n'a pas eu l'émotion de la nature*]" (Goncourt 2016: 235); non è mai riuscito a coglierne l'essenza. Per farlo occorre lavorarvi, poiché la natura stessa "è una grande artista ineguale" (ivi: 272).²⁸

I quattro artisti della finzione goncourtiana si pongono questo obiettivo: fanno uno "sforzo", hanno "audacia che tenta la verità", si "attaccano alla vita moderna, che rivelava ai giovani ambizioni scaturite da quel grande versante negletto dell'arte: la contemporaneità" (Goncourt 2016: 94). Tutti capitoli che seguono registrano gli esiti, talvolta altalenanti, di questi baudelairiani 'pittori della vita moderna'²⁹ embrionali. Rappresentano una "minoranza", ma spetta a loro

.....
 27 "Zola, i Goncourt e poeti come Verhaeren sono stati in letteratura *i correlativi* di Courbet. Anch'essi erano 'sperimentali', anch'essi cercavano di liberarsi dalle idee e dalla 'letteratura'" (Greenberg 2011a: 57, corsivo mio).

28 "Ed è allora un vero e proprio essere d'arte [*être d'art*] che esce dalle mani artiste della Natura" (Goncourt 2016: 272).

29 Molti dei tratti distintivi che Baudelaire assegna al pittore della vita moder-

il compito di mettere in pratica le più aggiornate teorie dell'arte: sono "una piccola truppa di rivoluzionari che si legavano e si votavano a Delacroix, attirati dalla rivelazione di un Bello che si potrebbe chiamare il Bello espressivo" (ivi: 95), superando le sopravvivenze ingresiane del Bello ideale.

Il futuro della nuova pittura coincide, nel cosmo goncourtiano, con quello dei pittori: lo sviluppo progressivo della nuova pittura – incentrato sull'autoconsapevolezza del *medium* – va di pari passo all'evoluzione dei personaggi – che incarnano posizioni teoriche sempre più avanzate: sotto il filtro goncourtiano queste ultime sono "convinzioni ardimentose certe ma anche fondamentalmente instabili", dunque fluide (Christin 1980: 943). Fino alla fine del romanzo gli autori fanno interagire i personaggi modulando le loro carriere artistiche su coppie di concetti estetici intese in senso polarizzante, e illustrate dai nomi di due celebri rivali: Jean-Auguste-Dominique Ingres e Delacroix.³⁰ A seconda del grado di avvicinamento al gusto dell'uno o dell'altro, i quattro artisti protagonisti, così come quelli secondari, si muovono su binari che corrispondono alle principali

na si ritrovano, con marcate analogie, nei personaggi goncourtiani, specialmente in Coriolis e Anatole, e uno studio comparato dell'influenza dell'estetica baudelairiana sui Goncourt meriterebbe altra sede. È suggestivo citare, a titolo di esempio, una metafora utilizzata da entrambi gli autori per definire l'efficace e immediata resa pittorica dei caratteri essenziali dell'apparenza del dato reale: del paesaggista e *barbizonnier* Crescent, in *Manette Salomon*, "si sarebbe detto che il quadro gli colasse di mano [*que le tableau lui coulait de la main*]" (Goncourt 2016: 372); l'esecuzione di Constantin Guys, per Baudelaire, è "finalmente l'esecuzione ideale, [che] diviene così incosciente, così *fluente* [coulante] come è la digestione per l'uomo retto che ha pranzato" (Baudelaire 2020b: 523).

Le posizioni baudelairiane su Delacroix, sempre apologetiche, coincidono sostanzialmente con quelle ravvisabili nel romanzo dei Goncourt. Per entrambi è l'artista interamente dedito alla pittura pura: per Baudelaire "Delacroix ha fatto della Pittura la sua unica musa, la sua unica *maîtresse*, la sua sola e sufficiente voluttà" (Baudelaire 2020a: 497); in *Manette Salomon* è il pittore che rispecchia la confusione dei tempi moderni e la trasfigura in un regime di sola iconicità con "rabbia da tavolozza [*rage de palette*]" (Goncourt 2016: 224).

30 "Ed è così che i destini, le vocazioni, tutta la giovane pittura, in quel momento, si volgevano verso quei due uomini i cui due nomi corrispondevano ai due gridi di guerra dell'arte – Ingres e Delacroix" (Goncourt 2016: 95).

opposizioni dialettiche su cui si fonda la maggiore riflessione estetica della seconda metà dell'Ottocento. Ogni personaggio artista oggettiva le variegata sfumature di uno spettro estetologico ampio; *Manette Salomon* non è solo un affresco che raggruppa tutti i tipi di pittori che potevano abitare la Parigi dell'epoca, ma è anche un breviario delle coeve estetiche della pittura.

Garnotelle è l'emblema del pittore che, pur respirando temperie di cambiamenti, rimane accademico per tutta la vita; insegue una carriera borghese dettata dal gusto ufficiale e dalle istituzioni come il Prix de Rome o il "bel matrimonio" (Goncourt 2016: 537) con una principessa moldava. Anche nella maturità non è che una costola del maestro, il pittore di storia Langibout, nel cui atelier si forma insieme a Coriolis e Anatole e dove primeggia solo per virtuosismo tecnico;³¹ vorrebbe perpetuare la tradizione ingresiana,³² ma "non aveva che il disegno esatto e povero, la linea secca, un contorno trascrivente, penoso e servile, dove nulla vibrava della libertà e della personalità dei grandi traduttori della forma" (ivi: 146).

Chassagnol, per contro, tempera un poco l'anacronismo di questo classicismo derivativo – da cui inizialmente è abbagliato persino il futuro *bohémien* Anatole – con lo scanzonato teppismo dell'amicizia: in conversazioni violente irride "l'atmosfera di asfissia" di Roma, dell'ambiente di Villa Medici e "dei suoi capolavori", depotenzia l'ordinamento scolastico ("E poi, in fondo, perché le scuole?") e ingiunge al "pittore che si forma" di "lasciarsi andare ovunque gli sembra ci siano [...] specie di fonti di ispirazione familiari" (ivi: 141, 142); occorre che il pittore affronti la vita moderna.³³

Anatole sembra prescelto alla carriera artistica, ma vive costantemente nell'incertezza a causa di un'innata "immaginazione imbiz-

31 "A forza di applicazione e di perseveranza, era divenuto un disegnatore quasi capace, il migliore di tutto l'atelier" (Goncourt 2016: 146).

32 Che intende "pensare tutto il quadro" di modo che "tutto risulta 'sentito' insieme" (Ingres 2003: 11) in virtù di armature formali sublimemente astraenti.

33 "Occorre che la giovinezza cerchi, tenti, lotti, che essa si dibatta con tutto, con la vita, con la miseria stessa, con un ideale ardimentoso, più fiero, più vasto, più duro e doloroso da conquistare di quello che si espone in un programma scolastico, e che si lascia acciuffare facilmente dai primi della classe" (Goncourt 2016: 142).

zarrita [*imagination de drôlerie*]” che lo conduce presto alla *bohème* e alla *blague*, esasperate fino allo spossessamento e all'oblio di sé degli ultimi capitoli, in cui la sua immaginazione “sconfina con l'allucinazione” (ivi: 104, 482).³⁴ Al punto che la sua personalità è associata all'animalità;³⁵ egli è, nell'economia dell'estetica goncourtiana, il paradigma dell'artista che, per via di una costante interrogazione disordinata della propria natura, finisce per perderla.

Coriolis è infine il più versatile agente delle polarità artistiche ed estetiche di cui si è detto. La sua origine aristocratica gli consente di accusare in maniera più leggera i colpi del dilemma dell'artista.³⁶

34 “Quello stato oscillante [*flottant*] di sé” in cui “si mescolava così [...] l'incubo del suo corpo a quello delle sue idee”, ben esemplificato dai suoi bagni notturni nella Senna, dopo avere errato senza mèta tutto il giorno per le vie della città: “Sempre nuotando si diceva: – Esco, – e ancora rimaneva dentro, non potendo smettere di bere con tutto il suo corpo e tutto il suo essere questa felicità data dai muti incantamenti notturni della Senna, e non potendo abbandonare questa deliziosa freschezza avvolgente dell'acqua” (Goncourt 2016: 482, 473). La metafora dell'acqua in cui immergersi da capo a piedi come elemento consustanziale al creatore, è usata anche da Baudelaire per il pittore moderno che si perde del tutto nella folla, e che è “ossessionato da tutte le immagini che riempiono in suo cervello”: “La folla è il suo ambiente naturale, come l'aria è quello dell'uccello e l'acqua quello del pesce” (Baudelaire 2020b: 509, 513).

35 Fin da giovane osserva gli animali al Jardin des plantes e ne riproduce i versi per via della sua “vocazione di attore e di mistificatore, [...] di uomo dalle cento facce” e della sua “singolare attitudine di imitazione” (Goncourt 2016: 104-105). Nelle ultime pagine del libro – smessa la vocazione creativa – ritorna allo zoo lavorandovi come guardiano, ed effettua un passaggio netto e conclusivo dallo statuto di artista allo stato di natura: “Poco a poco, si abbandona a tutte queste cose. Vi si smarrisce, si perde a vedere, ad ascoltare, ad aspirare. Ciò che è attorno a lui lo penetra da tutti i pori, e la Natura lo abbraccia in tutti i sensi, si lascia sciogliere [*couler*] in essa, e resta a immergersi. Una sensazione deliziosa gli viene e monta percorrendolo come quelle metamorfosi antiche che reimpantavano l'uomo nella Terra. [...] Egli scivola nell'essere degli esseri che sono là [nel paesaggio naturale]. [...] Ciò che canta, canta in lui. [...] E una grandiosa felicità animale lo riempie di una di quelle beatitudini materiali e ruminanti dove sembra che la creatura cominci a dissolversi nel Tutto vivente della creazione” (ivi: 546-547).

36 Secondo molti critici, il dilemma dell'artista è alla base della poetica goncourtiana ed è lo stesso di quello del romanziere, in una concomitanza tra personaggio, opera e autore in questo senso risolutamente protomodernista: “Questa lotta perpetua tra la natura osservatrice e indolente [*parasseuse*] dell'artista e la ne-

Così come può viaggiare all'estero e rincasare a Parigi in lussuosi *ateliers* quando desidera, Coriolis è l'artista che può accostarsi al cromatismo massivo di Delacroix, ardire a esperimenti di realismo materialista paracourbetiano, smarrirsi nella pittura di paesaggio quasi-impressionistica della Scuola di Barbizon. Gli è concesso di darsi *in toto* alla pittura pura, di essere “l'amoroso e il religioso della sua arte, che aveva fatto della pittura la sua cosa santa e riverita” (ivi: 511), ma conosce una donna, Manette Salomon, che progressivamente sostituisce alla sua arte e poi alla sua vita: essa da modella diventa amante³⁷ e infine fonte della sua decadenza.

L'itinerario creativo di Coriolis, potenzialmente incorruttibile, è rovinato, sul piano esistenziale, dall'interferenza di un'intelligenza altra, dalla prevaricazione di una natura inferiore che si mostra superiore ingannandolo. Sul piano artistico, ciò corrisponde alla ‘letteratura’ (il linguistico) che occlude la pittura (il visivo) con schermi illusivi; in termini narrativi, sostanzialmente, i Goncourt cercano di tradurre nel romanzo il proposito di “deistorizzazione” e “deletterizzazione” (Valazza 2013: 161, 177) della pittura già perseguito dalla loro critica “cessità del lavoro creativo” (Sitzia 2004: 127).

37 *Manette Salomon* sviluppa, tra gli altri, il tema del rapporto tra pittore e donna amata (cfr. Sitzia 2004: 94-100); sottende il problema estetologico più generale dell'immagine animata e pulsante e del labile confine tra modello reale e raffigurazione, che rimonta alla tradizione di pensiero sulla ‘carne della pittura’ come mistero del visibile avviata da Denis Diderot nei *Salons* (cfr. Bertolini 2018: 149-162). La questione viene presto assorbita dal romanzo d'artista, specie di area francese, con il seminale *Capolavoro sconosciuto* (1831, 1837, 1846) balzachiano, che fin da subito la pone in termini moderni (cfr. Balzac 2016). Su questo punto nel complesso, e pure in relazione al racconto di Balzac, cfr. Didi-Huberman 2008; sul carattere anticipatore dell'impianto balzachiano, cfr. Bertini 2015.

È opportuno notare come la ‘carne della pittura’ sia assunta a valore positivo, oltre che da Balzac – tramite l'impresa impossibile del pittore Frenhofer – anche dagli stessi Goncourt (si pensi al pericoloso riduzionismo della pittura paraingresiana, che è passibile di “smorzare il colorito della carne [*le coloris de la chair*] alle tinte morte di un vecchio dagherrotipo colorato”, Goncourt 2016: 250; mentre nel quadro del “Bagno turco” dipinto da Coriolis “faceva caldo all'interno... c'era vera carne”, ivi: 301) e da Zola (che si rivendica il Courbet che “appartiene alla famiglia dei facitori di carne [*faiseurs de chair*]”, Zola 2015a: 50; e per il quale l'*Olympia* di Manet è “effettivamente la carne e il sangue del pittore [*la chair et le sang du peintre*]”, Zola 2015b: 159-160).

d'arte³⁸ (in special modo nella monografia su Chardin): in perfetta consonanza con gli assunti della linea critica 'mediale' lessinghiano-greenberghiana che apre al modernismo. La loro 'scrittura artista' – è stato detto – ha avuto la virtù di contribuire allo sviluppo del romanzo in senso moderno e – si potrebbe dire – protomodernista: essa "avrà il merito di spianare la via a nuove forme di narrazione che, alla fine del secolo [XIX], si sforzeranno di sganciarsi dal modello realista del romanzo e, soprattutto, dal suo *avatar* naturalista" (ivi: 176).

III. Quadri virtuali modernisti *in nuce*

La figura di Coriolis descrive splendori e miserie della parabola dell'artista protomodernista, che persegue come scopo principale l'autonomia dell'arte – "libertà, purezza, indipendenza" (Goncourt 2016: 511) – non eludendone i punti deboli. Le posizioni artistiche, spesso contraddittorie, che assume di volta in volta il personaggio sono la cartina al tornasole di una teoria dell'arte modernista *in nuce*. Le tappe della sua educazione estetica, che sempre si instrada sulla via di una personale ricerca dell'autenticità pittorica, esorbitano dai confini dei dibattiti artistici dell'epoca in cui scrivevano i Goncourt, per tendere a un futuro possibile dell'arte. Aprono prospettive allora impensabili per la pittura; e forse è proprio il piano romanzesco – come era stato per Balzac e la pittura informe, o prima ancora per E.T.A. Hoffmann e la musica rumorosa³⁹ – a schiu-

38 Valazza esita a considerare del tutto paritetici – per quanto riguarda la capacità dei Goncourt di flettere la scrittura al visibile – l'ambito della critica d'arte e quello dei romanzi. Ravvisa nei romanzi – in modo diverso rispetto ai saggi – l'influsso vincolante delle loro personali posizioni conservatrici in fatto d'arte (i due fratelli avevano a cuore la riscoperta della pittura francese del XVIII secolo, di cui erano anche appassionati collezionisti, cfr. Launay 1991). Sovrapponendo del tutto la biografia all'opera, si rischia però di non cogliere appieno una delle peculiarità di *Manette Salomon*: il romanzo goncourtiano che più di tutti è informato di teorie dell'arte ha il pregio, che si è cercato di dimostrare, di presentare una complessità dialettica di punti di vista estetologici (cfr. Valazza 2013: 177-178).

39 Ci si riferisce al racconto hoffmanniano *Il barone von V.* (1819), che declina in chiave fantastica temi e strutture che saranno ripresi da Balzac nella prima stesura

dere tangibilmente, grazie alla sua natura finzionale, effettivi snodi critici di fatto anticipatori del modernismo in senso stretto; è pertanto possibile isolarli come singoli tropi estetologici, e rischiararli alla luce di Greenberg e di pensatori susseguenti.

Il punto fermo di ogni oscillazione estetologica di Coriolis è indubbiamente il colore. Fin da giovane si sgancia dall'accademismo e dalla scuola appoggiando il 'partito' dei coloristi, figli di Delacroix ("Spesso mi si è detto che ho un temperamento di colorista"⁴⁰, Goncourt 2016: 116), a detrimento dei disegnatori, come erano i pittori di storia e gli allievi di Ingres. Tutti i suoi esperimenti pittorici sono esperimenti cromatici, intesi a riconoscere appieno il valore del colore in quanto emblema della 'carne della pittura', ovvero della sua essenza. Per un pittore moderno come Coriolis, il colore non è più solo un mezzo espressivo, bensì una categoria concettuale per circoscrivere ciò che è intimamente proprio alla pittura. Il suo colore come "vapore d'inferno" (ivi: 224) direttamente emanato dalla tela è prossimo al "pittorico [*malerisch*]" che Heinrich Wölfflin opporrà al "lineare" per definire le condizioni di possibilità della percezione in immagine dell'apparenza pura, liberata dalla referenzialità mimetica al dato reale; e che per Greenberg sarà connaturato alla liberazione modernista – da Courbet fino al Cubismo analitico, passando per Manet e Cézanne – di tutte le possibilità del *medium* pittorico, e che concorrerà – grazie alle spinte dell'avanguardia – alla nascita dell'astrazione in pittura.⁴¹

Coriolis giustappone il colore allo spazio della creazione ("I colori che aveva davanti divenivano per lui le sue idee", ivi: 313), prospet-

del *Capolavoro sconosciuto* (cfr. Bertini 2015: 18-20).

40 La distinzione teorica tra "colore [*couleur*]" e "colorito [*coloris*]" si inasprisce con Roger de Piles nel XVII secolo, per rivendicare eloquenza e indipendenza della cromaticità in pittura; sottostà tanto alle successive battaglie coloriste romantiche, quanto alle ulteriori speculazioni sulla pittoricità come concetto estetico (cfr. Lichtenstein 2013).

41 Sull'importanza del colore per lo sviluppo della teoria dell'arte modernista, specie in relazione a Greenberg e alle sue mutazioni wölffliniane, mi permetto di rimandare a un mio contributo (cfr. Sessa 2020). Greenberg riscrive la storia del quadro modernista da Courbet in poi ponendo l'accento sull'"esperienza totale [...] del pittorico puro, del puro aspetto *malerisch*" (Greenberg 2011 d: 334).

tando l'utopia tautologica della 'pittura pittorica'; i suoi mezzi e il suo spazio creativo coincidono con quelli dei Goncourt stessi, che ricercavano "una scrittura perfettamente pittorica [*a perfect pictorialist writing*]" proprio mediante una "traduzione intersemiotica" (Sitzia 2015: 43, 42) dei codici visivi del colore nei codici linguistici del discorso.⁴² L'artista può concepire in positivo il suo *ductus* pittorico come interamente fatto di macchie ("Presto i suoi quadri, visti dal fianco, componevano le macchie [*taches*] sfocate, mescolate, di un tessuto di cachemire o di un tappeto di Smirne",⁴³ Goncourt 2016: 222), e dunque del tutto sostanziato nella materialità del segno. I quadri di *taches* dipinti da Coriolis presagiscono la concezione modernista dell'immagine come 'griglia'⁴⁴ pittorica di segni – atomizzata e uniforme (in cui "avvertiamo elementi che devono essere sentiti in ordine di successione, e tuttavia simultaneamente", Greenberg 2004: 12) – e sono ovviamente un *pendant* della "muraglia di pittura" del capolavoro di Frenhofer, che esibisce l'eccedenza di "colori confusamente ammassati" circoscritti da linee ormai depotenziate e "bizzarre" (Balzac 2016: 155), e che ha una minima ritenzione figurativa frammentaria e fantasmatica.⁴⁵

L'importanza sempre maggiore che viene accordata da Coriolis al dato formale come agente decisivo della pittoricità si iscrive piena-

42 Il saggio di Sitzia è interamente dedicato alla cromaticità in *Manette Salomon* e nei Goncourt nel complesso; postula che "il loro uso del colore espressivo costituisce uno scarto rispetto al realismo verso un modernismo letterario e visivo" (SITZIA 2015: 43).

43 Più oltre, i detrattori di Coriolis – "critici che non sono che dei letterati" – vengono designati come "coloro che non hanno voluto vedere in lui che un innocuo 'facitore di macchie [*faiseur de taches*]'" (Goncourt 2016: 249, 306).

44 La concezione greenberghiana del quadro modernista come trama o maglia trova un'eco sorprendente nel concetto di "griglia", elaborato successivamente da Rosalind Krauss (nell'importante saggio "Griglie", 1978), sempre all'interno del dibattito sulla natura dell'immagine dopo la caduta dell'illusionismo. Per Krauss la griglia costituisce un vero e proprio dispositivo iconico con cui l'immagine ha potuto, nel corso dello sviluppo del modernismo, affrancarsi dal reale (cfr: Krauss 2007).

45 Il piede nudo, ciò che rimane del processo di appropriazione della figura di Catherine Lescault: "Quel frammento scampato a un'incredibile, a una lenta e progressiva distruzione" (Balzac 2016: 157, traduzione leggermente modificata).

mente nel compito di graduale affermazione del *medium* pittorico che Greenberg assegna al modernismo. Secondo il critico, il risultato di tale processo è un inedito trattamento della superficie pittorica, che avanza al centro del quadro denunciando la propria "piattezza"⁴⁶ (Greenberg 2011a: 57). Lo stesso Coriolis si fa pienamente carico dei problemi della superficie pittorica quando condanna "il deplorable aplomb della mano che già sa di routine la superficie dell'anatomia umana" e non vede che "il contorno [*silhouette*] ordinario delle cose" (Goncourt 2016: 179), senza indagare le implicazioni della loro ricreazione in immagine. Raffigurare significa ridiscutere ogni volta l'inaggrabile problema della forma; se questo è irrisolvibile, i critici della medialità modernista suggeriscono di mostrarlo apertamente nell'opera rifiutando il bisogno di "poetizzarla" con "bassi abbellimenti stupidi [*basses enjolivures bêtes*]" (ivi: 251).⁴⁷ Forte di questa consapevolezza, Coriolis è un artista in anticipo sui suoi tempi.⁴⁸

46 Con Manet – che raccoglie le conquiste courbetiane protomoderniste – la pittura si avvia verso una vocazione autocritica che non fa mistero dei problemi del *medium*; la sua produzione, in sostanza, dà avvio alla pittura modernista. Nelle sue immagini "si comincia a riconoscere una nuova "piattezza [*flatness*]" e un'attenzione altrettanto nuova per ogni centimetro della tela" (Greenberg 2011a: 57). Un amplissimo studio su Manet come pietra angolare del modernismo è quello di Michael Fried (1999), che prima ancora ha ridiscusso da una prospettiva postmodernista la liceità di una lettura modernista di Courbet (cfr: Fried 1990, in particolare 284-287).

47 Secondo studi mediali contemporanei, *Manette Salomon* offre una peculiare definizione della specificità del *medium* pittorico, perché lo descrive "nei suoi elementi primi e in quelli costitutivi"; adombra persino l'eventualità della fine della pittura riferendone "la deliquescenza e la dissoluzione", a cui però segue una "primordiale rinascita" ancora intesa come riaffermazione del mezzo (Armstrong 2016: 136, 138). La stessa studiosa segnala che il romanzo "fu almeno in parte ispirato a una visita [dei Goncourt] allo studio di Manet" (ivi: 138). A proposito, cfr: ancora Armstrong (2002).

48 Come Manet per Zola. Il pittore scandalizzava il pubblico con "un po' di carne" dipinta, poiché "traduceva energicamente e in un linguaggio particolare le verità della luce e dell'ombra, le realtà degli oggetti e delle creature" (Zola 2015b: 159, 161); perché mostrava l'enigma della carne della pittura senza eludere la brutalità di ogni sua messa in forma. Nell'interpretazione di Zola, l'immagine manetiana è percepita come la griglia modernista di cui parlano Greenberg e Krauss: come

Le prospettive estetologiche sono presentate, nel romanzo, non solo sotto forma di teorie dell'arte incarnate, ma anche "nella virtualità delle loro realizzazioni artistiche" (Valazza 2013: 169). Non trattandosi di un saggio, la teoria non è pura; a essa "devono essere associate le esperienze di scrittura attraverso cui [i Goncourt] hanno introdotto all'interno del romanzo un universo di pura visualità, ossia le loro descrizioni di scenari reali o di quadri" (Christin 1980: 923). Gli spunti di poetica qui appena tratteggiati si cristallizzano negli esperimenti pittorici più arditi di Coriolis. Nella parte finale del romanzo – quando il protagonista vive il suo rapporto distruttivo con Manette – i Goncourt danno conto della creazione di alcuni quadri fittizi, unendo *èkphrasis*, espressionismo sinestesico e spessore estetologico. Le cronache di queste prove sono le pennellate finali al ritratto del personaggio artista protomodernista. I brani più rappresentativi sono la massima oggettivazione dell'intersezione tra narrazione e teoria dell'arte che si è suggerito essere distintiva dei Goncourt. In essi, il personaggio artista è inequivocabile incarnazione di concezioni quasi avanguardistiche del quadro, e per suo tramite pittura e riflessione estetica convergono fino a combaciare, toccando vertici di tensione modernista apicale. Per concludere l'*excursus* sul protomodernismo goncourtiano, è utile analizzare i due casi più emblematici, per verificare quale può essere l'ontologia dell'immagine protomodernista, che emerge dal romanzo nel singolare orizzonte di 'virtualità' conferito dalla narrazione.

Il primo è una vera e propria mimesi courbetiana. Per l'Esposizione universale del 1855, Coriolis vuole rompere con le convenzioni e appronta due tele che sono "uno studio rigoroso della natura,

.....
 un *plenum* formale in cui "ogni oggetto si mette sul proprio piano" (ivi: 160) e ha le medesime proprietà figurali. Dopo il Manet di Zola, occorre ricordare, tra gli episodi seguenti della linea critica 'mediale', la battaglia filo-*astrattista* ante litteram del pittore Maurice Denis tutta in favore della forma: "Occorre sempre ricordare che un quadro – prima di essere un cavallo militare, o una donna nuda, o prima di dirci qualche altra storia – è essenzialmente una superficie piatta coperta da colori distribuiti secondo un modulo particolare"; Denis non è alieno dal tropo critico laocoontiano sopracitato: "In tutti i periodi di decadenza, le arti plastiche declinano nell'affettazione letteraria o nella negazione naturalistica" (Denis 1998: 863, 867).

una denuncia peculiare della realtà"; il pubblico però non le capisce, perché ancora "si volgeva ai grandi nomi di Ingres, di Delacroix, di Decamps" e schiva "la questione del moderno"⁴⁹ (ivi: 426, 428, 419). Coriolis gioca a imitare Courbet – con cui i Goncourt hanno un rapporto controverso⁵⁰ – e ne paga lo scotto; anche la critica è cieca di fronte "al nuovo realismo che proponeva, un realismo cercato al di fuori della volgarità del dagherrotipo, della ciarlataneria del brutto, è volto a estrarre dalla forma tipica, selezionata ed espressiva delle immagini contemporanee, lo stile contemporaneo" (ivi: 428-429). Sebbene la sua proposta accosti solo di sbieco "le prove, audaci fino allo scandalo, di *un altro artista*", in favore di un realismo laterale e soprattutto sensibile allo "stile", questo viene sovrapposto alla "blasfemia" courbetiana (ivi: 428, 419, 429, corsivo mio). Coriolis capitola perché, secondo i Goncourt, con un materialismo pittorico troppo eccessivo per l'epoca – come era quello di Courbet – ha privato la pittura della 'personalità' di cui parla Zola: non ha trovato "una linea che le darebbe una via giusta, prossima all'individuo, alla particolarità, una linea vivente, umana, intima" (ivi: 422).

Il secondo è un rovescio dell'informe balzachiano dipinto da Frenhofer. Dopo gli insuccessi precedenti e mesi di "rabbioso *farniente*" amplificato dall'exasperazione prevaricatrice dei comportamenti di Manette (ivi: 443), Coriolis

afferrò una grande tela, e si mise ad annebbiarla impetuosamente in una cortina di carbone sollevata dai tratti di gesso. E presto quest'o-

.....
 49 "La si crederrebbe svuotata, perché si è avuta questa caricatura del Vero del nostro tempo, un volere a tutti i costi impressionare il borghese: il *realismo!*" (419).

50 Il giudizio goncourtiano su Courbet è ben esemplificato da un appunto del *Diario*, in data 18 settembre 1867: "Non c'è niente di niente nella mostra di Courbet. [...] Il brutto, sempre il brutto, e il brutto senza la sua grandezza. Il brutto senza la bellezza del brutto" (Goncourt 2020: 138). Si ricollega alla necessità, già citata, della "scrittura artista", e di sceverare dal concetto-ombrello di realismo le sue diverse forme possibili. Gli autori scelgono di praticarne una che non nasconda la componente di ricreazione della realtà, a fine di renderne viva la mutevolezza; si rilegga la "Prefazione" di Edmond all'edizione del 1887 dello stesso *Diario*, dove enuncia il proposito di "ripresentarli [uomini e donne reali], mostrandoli di volta in volta sotto aspetti diversi secondo i loro cambiamenti e le loro modificazioni. [...] Di risuscitarli con la stenografia ardente di una conversazione" (ivi: 3).

pera sfilettata, sotto i tentativi e la confusione delle linee, dei contorni, delle accentuazioni, dei ripensamenti, nella nube del pastello e nella confusione vorticoso delle forme [*le trouble roulant des formes*], cominciò a venire fuori come l'apparenza di una giovane donna e di un uomo, di un vecchio (ibidem).

Nel racconto di Balzac Frenhofer ha in animo di realizzare una mimesi più che icastica -iperrealista, vivente – della sua “bella scontrata”, per poi cadere nell'informe e nel frammento, fin quasi ad azzerare la figurazione tradizionale tanto da morire per il tracollo. Per Coriolis, invece, l'amorfo è punto di partenza e mezzo espressivo favorevole a schiudere una nuova figuratività: insomma valore positivo. In questo “feroce capriccio d'artista”, il vecchio e la donna così raffigurati sono “la più antinaturale delle antitesi”: immagine dialettica antimimetica e prefigurazione di un processo creativo modernista *ante litteram*, nell'accezione mediale che si è presentata. Se l'artista balzachiano crea un “capolavoro sconosciuto” in potenza, ovvero ancora da riconoscere,⁵¹ l'artista goncourtiano crea “un capolavoro selvaggio [*un fauve de chef chef-d'œuvre*]” in atto, pienamente riconoscibile come protomodernista (ivi: 445, ibidem, 217). Questa espressione ben si presta a riassumere i tratti essenziali di un'ontologia dell'immagine che si avvicina molto – seguendo gli autori sopracitati – a quella modernista, e che i Goncourt prospettano così audacemente proprio grazie alla cornice romanzesca (e dunque anche ai quadri virtuali del personaggio artista). La pittura è ‘selvaggia’ quando si libera di tutte le convenzioni – di natura allegorica, simbolica: insomma ‘letteraria’ (per i critici della differenza mediale) – che le sono state sovrainposte; e quando riesce a tro-

51 In merito all'influenza del personaggio di Frenhofer e del suo ‘quadro mancato’ sulla nascita dell'arte moderna, cfr. Ashton 1982. Il portato processuale dell'impresa creativa di Frenhofer verrà risaltato in *La Madonna del futuro*, aggiornata variazione del racconto balzachiano scritta da Henry James nel 1873. Il quadro informe di Frenhofer diviene un “progetto”: è sostituito dalla tela vuota che il protagonista non riesce a riempire, se non “aggiungendo nuovi pensieri” (James 1996: 81) al suo processo creativo. Sulle contraddizioni storiche di questa descrizione di un “capolavoro virtuale”, e sul suo rapporto con moderno e postmoderno, cfr. Danto 1998 (qui: 118).

vare la forza di darsi schiettamente in quanto tale, in quanto pittura pura. Tale impulso è connotato come bestiale, ferino, selvaggio, anche nell'estetica baudelairiana. Una componente ‘selvaggia’ è riconosciuta da Baudelaire, per esempio, nella creatività di Delacroix, ed è direttamente connessa alla sua professione di fede nella pittoricità pura: “C'era in Eugène Delacroix molto del selvaggio; là risiedeva la parte più preziosa della sua anima, la parte interamente votata alla pittura dei suoi sogni e al culto della sua arte” (Baudelaire 2020a: 487). Il pittore della vita moderna, analogamente, “per dire la verità, disegna come un barbaro” (Baudelaire 2020b: 510), ed è ‘selvaggio’ così come il bambino e il malato (cfr. ivi: 510-513); essi possono vedere e rappresentare il mondo da prospettive oblique, non più squalificate negativamente, ma celebrate proprio perché barbare, infantili e patologiche.⁵²

Sebbene al termine della sua lotta tra arte e vita Coriolis esca sconfitto – anche se parzialmente: Manette diventa ufficialmente la sua sposa e ne sopprime ogni autonomia artistica –, potrà morire contento di avere realizzato, in solitudine, l'ultima sua aspirazione artistica: “una pittura effettivamente illuminata”, che trattiene l'impressione quasi astratta di “ogni cosa che brilla, di tutto ciò che brucia” (ivi: 531, 532) sopprimendo, come poi avverrà nell'immagine modernista vera e propria, la necessità della referenzialità. Ci si riferisce all'ultimo dei brani efrastici del romanzo, in cui Coriolis – dopo una violenta crisi con Manette in cui è giunto persino a bruciare alcuni suoi quadri – prova a dipingere “null'altro che il bagliore [*éblouissement*]” (Goncourt 2016: 531); tale palingenesi pittorica è stata associata ai quadri di William Turner (cfr. Armstrong 2016: 138) ed è conseguenza estrema della risolutezza spregiudicata con cui si può attendere alla ricerca pittorica pura. Con i suoi ‘capolavori selvaggi’, il pittore che ricerca la *conditio sine qua non* del quadro ne forza i confini con una ‘barbara’ efferatezza; è la stessa dello scrittore che, come nel caso dei Goncourt, volendo arrivare al cuore della resa percettiva del visibile con la scrittura a “penna artista [*plume*

52 Sul rovesciamento di segno – da negativo a positivo – del paradigma patologico in relazione alla a figura dell'artista (specialmente nei Goncourt e in Baudelaire), cfr. Cheminaud 2014.

artiste]” (cfr. Valazza 2013), rinegozia i termini del romanzo del suo tempo.

In *Manette Salomon*, i Goncourt hanno dunque inscenato una complessa dialettica tra le teorie dell'arte più avanzate della loro contemporaneità che, trasposta sul piano del romanzo, si spinge ben oltre i suoi limiti contestuali e temporali per guardare dritta al futuro della modernità. Si iscrive in una linea critica 'mediale' percorribile, come si è cercato di dimostrare, che da Baudelaire arriva fino a Greenberg. Analizzandola, si è voluto aggiungere un'ipotesi interpretativa al dibattito sui confini del modernismo, confrontando letteratura e pittura; il sapiente utilizzo della teoria dell'arte nel romanzo (e con il romanzo) ha infatti consentito ai Goncourt di tenere insieme entrambi i piani. Il solido impianto estetologico del loro libro ha inoltre contribuito all'evoluzione dello statuto del personaggio artista; come oggettiva incarnazione di riflessioni teoriche, esso può perpetuare la “leggenda dell'artista” nella fase del suo avanzamento verso il modernismo. Il personaggio goncourtiano non è solo il doppio letterario di un ‘pittore della vita moderna’, bensì l'idea di un artista protomodernista capace di creare ‘capolavori selvaggi’, e di presagire persino la crisi della pittura da cavalletto.⁵³

53 L'espressione è presa, per chiudere il cerchio, dal titolo di un altro importante saggio greenberghiano, *La crisi della pittura da cavalletto*, che abbozza lo scenario di un esaurimento del modernismo (cfr. Greenberg 2011c).

BIBLIOGRAFIA

- ARMSTRONG C. M. (2002), *Manet Manette*, Yale University Press, New Heaven.
- Id. (2016), “Painting Photography Painting. Timelines and Medium Specificities”, in GRAW I., LAJER-BURCHARTH E. (eds.), *Painting Beyond Itself. The Medium in the Post-Medium Condition*, Sternberg, Berlin, pp. 123-143.
- ASHTON D. (1982), *La leggenda dell'arte moderna*, Feltrinelli, Milano.
- BALZAC H. (2016), “Il capolavoro sconosciuto”, in Id., *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou*, Rizzoli, Milano, pp. 97-162.
- BAUDELAIRE C. (2020a), “L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix”, in Id., *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris, pp. 469-502.
- Id. (2020b), “Le peintre de la vie moderne”, in Id., *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris, pp. 503-552.
- Id. (2020c), “L'art philosophique”, in Id., *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris, pp. 563-574.
- BERTINI M. (2015), “Le Chef-d'oeuvre inconnu e l'estetica della modernità”, in PIETROMARCHI L. (a cura di), *La Penna e il Pennello. “Le Chef-d'oeuvre inconnu” di Balzac. Cinque lezioni*, Biblink, Roma, pp. 17-31.
- BERTOLINI M. (2018), *Quadri di un'esposizione. I Salons di Diderot*, Aracne, Roma.
- BOEHM G. (2009), “Il ritorno delle immagini”, in PINOTTI A., SOMAINI A., *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, pp. 39-72.
- CARUS C. G. (1991), *Lettere sulla pittura di paesaggio*, Studio Tesi, Pordenone.
- CHEMINAUD J. (2014), “Anatole et Coriolis : des peintres (malades) de la vie moderne”, in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 21, pp. 29-39.
- CHRISTIN A. -M. (1980), “Matière et idéal dans ‘Manette Salomon’”, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXX, 6, pp. 921-948.
- COMETA M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura*

visuale, Cortina, Milano.

CROUZET M. (2016), "Préface", in GONCOURT E., GONCOURT J., *Manette Salomon*, Gallimard, Paris, pp. 7-76.

D'ANGELO P. (2015), "Introduzione", in Id., *La natura e il sacro. Teorie romantiche della pittura*, Guerini e Associati, Milano, pp. 9-39.

DAMISCH H. (2010), *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Klincksieck, Paris.

DANTO A. C. (1998), "The Future of the Madonna", in *The Henry James Review*, 19, 2, pp. 113-125.

DELACROIX E. (2004), *Diario 1822-1964*, Abscondita, Milano.

DENIS M. (1998), "Definition of Neo-Traditionalism", in HARRISON C., GAIGER J., WOOD P. (eds.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, pp. 862-869.

DIDI-HUBERMAN G. (2008), *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Il Saggiatore, Milano.

FRIED M. (1990), *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, Chicago.

Id. (1999), *Manet's Modernism. Or, the Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago.

FROIO C. (2020), "La cultura nord-americana e il *Laocoon* di G. E. Lessing: premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874)", in *Studi di Memofonte*, 24, pp. 23-60.

FRY R. (1927), "Some Questions in Esthetics", in Id., *Transformations*, Chatto & Windus, London, pp. 1-43.

GONCOURT E., GONCOURT J. (1879), *Les Frères Zenganno*, Charpentier, Paris.

Id., Id. (1967), *L'art du dix-huitième siècle*, Hermann, Paris.

Id., Id. (2016), *Manette Salomon*, Gallimard, Paris.

Id., Id. (2020), *Diario*, Rizzoli, Milano.

GREENBERG C. (2004), "Saggio su Klee", in DE SERIO M. (a cura di), *Klee*, Skira, Milano, pp. 7-25.

Id. (2011a), "Verso un più nuovo *Laocoon*", in Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza, pp. 52-64.

Id. (2011b), "Il ruolo della natura nella pittura modernista", in Id.,

L'avventura del modernismo. Antologia critica, Johan & Levi, Monza, pp. 87-90.

Id. (2011c), "La crisi della pittura cavalletto", in Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza, pp. 78-81.

Id. (2011d), "La 'crisi' dell'arte astratta", in Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza, pp. 331-335.

INGRES J. -A. -D. (2003), *Pensieri sull'arte*, Abscondita, Milano.

JAMES H. (1996), "La Madonna del futuro", in Id., *Racconti italiani*, Einaudi, Torino, pp. 75-112.

JONES C. A. (2005), *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, University of Chicago Press, Chicago.

KRAUSS R. (2007), "Griglie", in Id., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, pp. 13-27.

KRIS E., KURZ O. (1998), *La leggenda dell'artista*, Bollati Boringhieri, Torino.

LAUNAY E. (1991), "Les Goncourt collectionneurs: des vertus de la 'curiosité' ou de la dette du littéraire envers l'amateur", in *Francofonie*, 21, pp. 59-70.

LESSING G. E. (1994), *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, Rizzoli, Milano.

LICHTENSTEIN J. (2013), *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris.

PELLINI P. (2016), *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma.

PRAZ M. (2012), *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Abscondita, Milano.

SESSA M. (2020), "Colore solo. Le valenze cromatiche di 'painterly' e 'post painterly' nell'estetica di Clement Greenberg", in *Itinera*, 19, pp. 107-127.

SITZIA E. (2004), *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, Åbo Akademi University Press, Turku.

Ead. (2015), "Translating Colour: The Case of *Manette Salomon*", in *Polysèmes*, 14, pp. 42-52.

THIBAUDET A. (1920), "Discussion sur le moderne", in *Nouvelle Revue Française*, VII, 80, pp. 727-739.

VALAZZA N. (2013), *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Garnier, Paris.

ZOLA E. (2015a), "Mes haines, causeries littéraires et artistiques", in Id., *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris, pp. 33-84.

Id. (2015b), "Édouard Manet, étude biographique et critique", Id., *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris, pp. 137-170.