

LA BELLEZZA DELL'ORDINARIO. SU HEGEL, LA PITTURA OLANDESE DEL SEICENTO E JEFF WALL

di Gabriele Tomasi¹

Abstract. *Moving from a kind of family resemblance between the two works, this paper suggests an interpretation of Jeff Wall's Morning Cleaning in the mirror of Pieter Janssens Elinga's Interior with painter, a woman reading and a servant sweeping the floor or, more precisely, of Elinga's work in light of Hegel's interpretation of Dutch painting. In particular, Hegel's observations help to highlight how both works have the same effect of providing an aesthetic elevation of the everyday and the ordinary. Like the Dutch painters, Wall discovers that the everyday can be a domain of the aesthetic, a space in which meanings accumulate. Hegel helps us appreciate how the pictorial realization carries meaning into the realm of the aesthetically pleasurable, and at the same time to acknowledge that this realm and the domain of art in which we experience, to use one of his expressions, a kind of «Sonntag des Lebens», is nothing more than a kingdom of semblances.*

Keywords. *Dutch Painting; Romantic Art; Ordinary; Intimacy; Conciliation*

Nelle rappresentazioni dell'arte romantica tutto trova posto, ogni sfera e fenomeno della vita [...]. E l'arte, specialmente, quanto più si rende mondana, tanto più si instaura nelle finitezze del mondo, vi si conforma, assegna loro piena validità [...] affinché anche per l'arte si avveri il detto, che quel che è umile dovrà essere innalzato.
(VÄ II 221-222/1507-1509)

Compiendo un'operazione a prima vista discutibile, una piccola mostra ospitata qualche tempo fa (5.05-28.07.2002) dallo Städel Museum di Frankfurt am Main metteva a confronto, sotto

¹ Università degli Studi di Padova. This article was an invited contribution. For this reason, it underwent review by the journal's editorial board, not a blind peer-review process.

il titolo *Camera Elinga*, tre opere del pittore olandese Pieter Janssens Elinga (1623-1682) e altrettanti lavori del fotografo canadese Jeff Wall (1946)². La cosa che impressiona osservando il catalogo è una certa aria di famiglia che, a dispetto della notevole distanza temporale, accomuna le opere dei due artisti; colpisce, inoltre, l'effetto di reciproca illuminazione che risulta dalla loro semplice giustapposizione. Forse ciò dipende semplicemente dalla comunanza di genere dei lavori esposti – interni e nature morte – o dal fatto che, come ebbe a dire Clement Greenberg, con il passare del tempo non solo la buona arte di un'epoca, ma anche la buona arte di tutte le epoche comincia ad apparire sempre più simile³. È presumibile, tuttavia, che queste impressioni dipendano da due dati e cioè, da un lato, che Janssens, nelle sue accurate costruzioni prospettiche, sembri lavorare come un fotografo, assegnando alla luce un ruolo cruciale e, dall'altro, che Wall, come una sorta di 'pittore della vita moderna', riprenda la tradizione del realismo e dell'arte narrativa interrotta nel XX secolo⁴. A dispetto delle fratture storiche, alla definizione della qualità artistica cui il fotografo canadese tende, ha contribuito proprio la tradizione della rappresentazione pittorica alla quale Janssens appartiene⁵.

² Di Janssens erano esposti *Interno con pittore, una donna che legge e una serva che pulisce il pavimento* (1670 ca.), appartenente allo Städels, e un interno senza figure (ca. 1665) e una natura morta, provenienti da collezioni private. Il primo dipinto aveva come pendant *Morning Cleaning* (1999) di Wall; gli altri due, rispettivamente, *Swept* (1995) e *Diagonal Composition* (1993). Janssens – del quale sono rimasti una ventina di dipinti (pochi firmati e nessuno datato) di interni borghesi e nature morte – non è fra gli artisti che di solito si nominano quando si parla dei pittori olandesi del Seicento. Che, tuttavia, non fosse un "minore", lo attesta il fatto, ricordato da León Krempel, uno dei curatori della mostra, che i suoi interni erano per lo più attribuiti a Pieter de Hooch e le nature morte a Willem Kalf (cfr. L. KREMPEL, *Einführung*, in *Camera Elinga. Pieter Janssens begegnet Jeff Wall*, hrsg. von L. Krempel, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 2002, pp. 7-22, pp. 9-11), forse il massimo pittore di questi soggetti nell'Olanda della metà del XVII secolo. Gli ultimi lavori di Kalf sono stati paragonati a quelli di Vermeer per il modo di usare e trattare la luce.

³ L'affermazione è citata in J. WALL, J. ROBERTS, *Post-60s Photography and its Modernist Context*, «Oxford Art Journal», XXX (1), 2007, pp. 153-167, p. 166.

⁴ Cfr. L. KREMPEL, *Einführung*, cit., p. 22.

⁵ Cfr. L. KREMPEL, R. LAUTER, *Interview mit Jeff Wall zur Kabinettausstellung im Städels*, in *Camera Elinga. Pieter Janssens begegnet Jeff Wall*, hrsg. von L. Krempel,

Quello che proporrò in questo saggio, limitatamente a *Interno con pittore, una donna che legge e una serva che pulisce il pavimento* e al suo *pendant, Morning Cleaning*, è un'estensione, attraverso il filtro delle pagine hegeliane sulla pittura olandese, del gioco di rispecchiamenti costruito da *Camera Elinga*. Molte delle considerazioni di Hegel possono valere come ideale commento alle opere di Janssens, in particolare all'interno in questione e, di riflesso, gettano una qualche luce anche sull'opera di Wall ad esso accostata. Come vedremo, esse aiutano a cogliere alcuni elementi importanti nel modo in cui le due opere conseguono il medesimo effetto e cioè l'elevazione estetica del quotidiano.

La struttura del saggio è la seguente: comincerò con una breve presentazione del dipinto di Janssens; essa fornirà la base per l'introduzione di alcuni temi hegeliani, utili all'interpretazione dell'opera; il materiale così elaborato verrà poi (in parte) 'applicato' all'interno rappresentato da Wall.

1. Da Janssens a Hegel

Interno con pittore, una donna che legge e una serva che pulisce il pavimento (fig.1) raffigura un ambiente domestico composto di due stanze. In quella più prossima al piano del dipinto sono presenti due figure. In primo piano una domestica sta pulendo il pavimento; seduta (di spalle) a un tavolo appoggiato alla parete della stanza, quasi al centro del dipinto, una donna è immersa nella lettura. A sinistra una porta aperta dà su un'altra stanza più illuminata nella quale, di spalle, un uomo – probabilmente l'artista stesso – sta dipingendo o suonando uno strumento (Janssens era anche musicista)⁶.

cit., pp. 28-30, p. 28 e J. WALL, J. ROBERTS, *Post-60s Photography and its Modernist Context*, cit., p. 166.

⁶ Particolare interessante, se l'artista sta dipingendo, lo fa usando la mano sinistra. Per il commento cfr. L. KREMPEL, *Einführung*, cit., pp. 11-15.



(Fig. 1) Pieter Janssens Elinga, *Interior with painter, a woman reading and a servant sweeping the floor* (1670 ca.) – Städel Museum, Frankfurt am Main.
© Städel Museum - U. Edelmann - ARTOTHEK

La scena ritratta esemplifica il tipo di soggetti che per Hegel sono propri della pittura olandese: oggetti ed episodi quotidiani, accidentali e insignificanti della vita umana. Per Hegel l'estensione dell'arte a questi temi ha una ragione profonda nell'appartenenza della pittura olandese alla forma d'arte romantica, cioè alla forma universale che l'arte assume in connessione al Cristianesimo. Vediamo brevemente di che si tratta.

1.1 *Primo tema hegeliano: la pittura come arte romantica*

Nella concezione di Hegel il romantico è uno dei modi in cui si realizza lo «scopo finale» dell'arte di «esprimere» e «portare a coscienza il divino»⁷, di «rivelare la verità [...] per via di immagini,

⁷ G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Meiner, Hamburg 2003, p. 4; trad. it. di P. D'Angelo,

in maniera concreta [*auf bildliche, konkrete Weise*]⁸. Esso è la forma che l'arte assume quando Dio, spiega Hegel nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche*, viene saputo «non in quanto cerca soltanto la sua figura», come nell'arte che egli chiama 'simbolica', «o si soddisfa in quella esterna»⁹, come nell'arte classica – l'arte che realizza «il concetto del bello»¹⁰ – «ma trova sé in sé, e quindi solo nell'elemento spirituale si dà la sua forma adeguata»¹¹. Questo trovarsi del divino nell'elemento spirituale corrisponde, per Hegel, «a quanto il Cristianesimo afferma di Dio come spirito». L'arte romantica è, dunque, essenzialmente l'arte cristiana: il suo contenuto è «la libera spiritualità concreta»¹².

Che cosa ciò comporti per l'arte, non è semplice dirlo. Un primo, importante aspetto si ricava tuttavia dai passi appena citati. Se il contenuto dell'arte è la spiritualità, essa non può che rinunciare a mostrare Dio come tale «nella figurazione esterna e per mezzo della bellezza», come accadeva nell'arte classica. Quanto il Cristianesimo afferma di Dio porta a riconoscere che «il regno della

Lezioni di estetica, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 7. D'ora in poi, le opere di Hegel sono citate nel testo con le seguenti abbreviazioni: *Enz* = *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830)*, unter Mitarbeit von U. Rameil hrsg. von W. Bonsiepen und H.-C. Lucas, in G.W.F. HEGEL, *Gesammelte Werke*, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 20, Meiner, Hamburg 1992 (trad. it. di B. Croce, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Roma-Bari 2009); *Ä 1823* = G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Meiner, Hamburg 2003 (trad. it. di P. D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2005); *Ä 1826* = G.W.F. HEGEL, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, J. Kwon und K. Berr, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005; *Ä* = G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971 (ed. it. a cura di F. Valagussa, *Estetica*, Bompiani, Milano 2013). Per l'*Enciclopedia* mi limito a indicare il numero del paragrafo; nel caso delle lezioni di estetica, dopo la sigla è indicato il numero di pagina dell'edizione tedesca e, di seguito, il numero di pagina della traduzione italiana.

⁸ *Ä 1823*, p. 26; p. 31.

⁹ *Enz*, § 562.

¹⁰ *Ä 1823*, p. 179; p. 174.

¹¹ *Enz*, § 562.

¹² *Ä*, I, p. 112; p. 337.

bellezza è per sé ancora imperfetto», perché il sensibile è inadeguato alla comprensione del divino come spirito¹³. Ne consegue che l'arte romantica non aspira ad essere bella, almeno nel senso classico di 'bellezza': essa «volge le spalle», se non alla bellezza in generale, certo all'«apice della bellezza» rappresentato dall'arte classica¹⁴.

Un secondo elemento che vale la pena richiamare per la sua importanza in relazione alle opere che stiamo considerando, concerne il modo in cui il romantico assolve lo scopo generale dell'arte, di fornire una rappresentazione del divino. La tesi di Hegel è che l'arte romantica «rappresenta il divino come intimità [*Innigkeit*] nell'esteriorità»; a quest'ultima, però, il divino anche si sottrae¹⁵; perciò l'«interiorità spirituale [*die geistige Innerlichkeit*]», e non più il sensibile, il naturale, diventa «la materia e l'esistenza» del contenuto della rappresentazione del divino: il contenuto del romantico è il «mondo *interiore*»¹⁶ ovvero il ritorno a sé o in sé dello spirito dall'apparenza esterna. Naturalmente ciò pone un problema piuttosto serio all'arte e Hegel lo descrive in modo preciso:

La materia [*der Stoff*] ora non deve esprimere l'interiorità [*die Innerlichkeit*], piuttosto è l'intimità [*die Innigkeit*] che deve apparirvi, ossia essa deve esprimere insieme il fatto che l'esteriore non è qualcosa di soddisfacente. L'intimità porta in sé un'opposizione contro l'esistenza esteriore¹⁷.

Il termine 'intimità' fa riferimento a un senso forte di soggettività. Ciò che l'arte romantica esprime, sembra dire Hegel – ma il suo discorso appare più normativo che descrittivo – non è la semplice interiorità, la vita interiore, ossia un qualche stato mentale o affettivo. Egli ha in mente piuttosto un senso di soggettività secondo cui essa è «la massima intimità [*das Innerste*]» ovvero un'intimità che come tale comporta un senso di insoddisfazione con l'esteriore: da questo elemento, in cui pure è avanzato, lo spirito si ritrae in se

¹³ *Ä* 1823, p. 179; p. 174.

¹⁴ *Ä*, II, p. 139; p. 1357.

¹⁵ *Enz*, § 562.

¹⁶ *Ä*, I, pp. 112-113; pp. 337-339.

¹⁷ *Ä* 1823, p. 182; p. 177.

stesso. Questo ritrarsi dello spirito, conformemente all'idea che il divino «trova sé in sé»¹⁸, sembra il vero contenuto del romantico.

Il passo citato sopra continua in modo molto suggestivo, evocando un «fondamento musicale dell'arte romantica»: essa avrebbe in sé «un aleggiare e risuonare al di sopra di un mondo, che può accogliere solo un riflesso» dell'essere in sé dell'anima¹⁹. L'immagine intende forse suggerire qualcosa sulla natura dell'espressione artistica dell'intimità. Hegel parla al riguardo di una «estrinsecazione senza exteriorità». L'interno, l'essere in sé dell'anima, è «invisibile» nell'esteriorità e in tal senso la sua estrinsecazione è una sorta di sonorità «priva di oggetti e forma»: il mondo può solo essere un riverbero dell'interno²⁰.

Ora, Hegel vede una corrispondenza profonda fra il principio del romantico e la specificità della pittura come arte particolare. Egli pensa che «il fulcro della pittura» sia «nell'arte romantica, cristiana»²¹, che lo sviluppo raggiunto da quest'arte nel romantico resti il suo «centro vero e proprio [*ihr eigentliches Mittelpunkt*]²². La ragione di questa convinzione è nella sua stessa concezione della pittura come arte dell'intimità spirituale, «della soggettività interna nella vitalità dei propri sentimenti, rappresentazioni e azioni»²³; perciò Hegel pensa che essa colga «il contenuto perfettamente conforme ai propri mezzi e alle proprie forme esclusivamente nella materia [*Stoffe*]²⁴ che le offre la forma d'arte romantica²⁴. Egli sembra accreditare la pittura della capacità di rappresentare, per così dire, le tracce lasciate nel sensibile dall'apparire in esso e dal ritrarsi da esso dello spirito²⁵. Come la pittura possa assolvere questo compito complesso, trova una spiegazione da un lato sul piano dei contenuti,

¹⁸ *Enx*, § 562.

¹⁹ *Ä* 1823, p. 182; p. 177.

²⁰ *Ä*, II, p. 141; p. 1359.

²¹ *Ä*, III, p. 19; p. 1943.

²² *Ivi*, p. 23; p. 1951.

²³ *Ivi*, p. 19; p. 1943.

²⁴ *Ivi*, p. 23; p. 1951.

²⁵ Cfr. *Ä* 1823, p. 184; p. 179.

dall'altra su quello del *medium* artistico²⁶. Sulla questione del *medium* tornerò più avanti; qui mi limito ad accennare al primo aspetto per poi tornare al dipinto di Janssens.

Quanto alle scelte contenutistiche, Hegel pensa che nella rappresentazione dei momenti cruciali della vita, della passione e della morte di Cristo, così come delle vicende dei santi e dei martiri, l'arte dia espressione all'opposizione a un modo d'essere naturale, esteriore e a un ritorno dello spirito in sé. Anche attraverso la trattazione dell'amore, sia esso religioso²⁷ o mondano²⁸, l'arte può veicolare l'idea di una forma dello spirito che non è più legata alla manifestazione esterna, sensibile perché l'amore consente allo spirito di manifestarsi e di diventare per sé in un *medium* – la coscienza dell'altro – puramente spirituale²⁹. Hegel legittima, tuttavia, un'estensione del contenuto della pittura anche oltre la sfera religiosa alla «natura esterna», all'«umano» e «sino a ciò che è più fugace nelle situazioni e nei caratteri»³⁰. Il suo ragionamento muove dall'assunto che il contenuto eminente della forma d'arte romantica sia la «soggettività che è per sé»³¹: proprio perché la «libera soggettività» ritorna in sé dall'oggettivo, essa – così si potrebbe ricostruire il suo argomento – non solo lascia «alle cose naturali e a ogni ambito della realtà umana la loro esistenza autonoma» ma può anche, nello stesso tempo, «trasferirsi in ogni particolare e trasfigurarla in contenuto dell'interno». Anzi, è proprio in questo suo «intrecciarsi con la realtà concreta» che la soggettività «si rivela concreta e viva»³². Un tipo di intimità (*Innigkeit*), di accesso affettivo al mondo, si ha dunque anche in relazione alla natura come paesaggio, a oggetti quotidiani e a episodi della vita umana accidentali e insignificanti. Il quadro di Janssens è impegnato precisamente con questa cerchia di oggetti.

²⁶ La situazione dell'arte romantica è magistralmente descritta da J. SALLIS, *Carnation and the Eccentricity of Painting*, in *Hegel and the Arts*, ed. by S. Houlgate, Northwestern University Press, Evanston (Ill.) 2007, pp. 90-118.

²⁷ Cfr. *A*, II, p. 156; p. 1387.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 182; p. 1431.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 182-183; p. 1433.

³⁰ *A*, III, pp. 24-25; p. 1953.

³¹ *Ivi*, p. 24; p. 1953.

³² *Ivi*, p. 25; p. 1955.

2. *Spazi interiori*

Forse già nel Seicento un dipinto come l'*Interno con pittore* di Janssens era compreso più come la rappresentazione di una mentalità che come un'immagine realistica³³. L'ambiente raffigurato è probabilmente un'idealizzazione – anche in termini di distinzione degli spazi in base alla funzione, al genere e allo status sociale di chi li occupa – dell'interno borghese. Trattandosi di uno spazio in qualche misura immaginario, stupisce la precisione con cui è riprodotto e la cura estrema con cui sono rese luci ed ombre. Nella stanza in primo piano Janssens raffigura magistralmente l'ombra di una sedia accostata alla parete di destra e la sua proiezione sulla parete di fondo; accuratissima è, inoltre, la rappresentazione prospettica del pavimento delle due stanze e la resa dei riflessi della luce sui vetri delle finestre.

Benché le figure rappresentate nel dipinto attirino naturalmente l'attenzione dell'osservatore, è evidente che la luce stessa, e il suo scomporsi nei colori, è uno dei protagonisti del quadro: entrando dalle finestre essa genera l'ombra della sedia di cui si è detto e la sua proiezione, ne illumina le borchie dorate, fa risplendere la cornice dello specchio appeso al muro di fondo³⁴.

Quest'ultimo particolare, assieme alla resa di stoffe e materiali preziosi e al disegno delle piastrelle che dà l'illusione di uno spazio profondo (e quindi di una casa più ampia), potrebbe essere interpretato come una rappresentazione della superiorità dello *status* del pittore rispetto a quello degli artigiani, tanto più che nel dipinto l'artista si rappresenta vestito in modo raffina-

³³ Così J. NICOLAISEN, *Was ist das Private in der Kunst des 17. Jahrhunderts? Zu einem Interieurbild ohne Figuren von Pieter Janssens Elinga*, in *Camera Elinga. Pieter Janssens begegnet Jeff Wall*, hrsg. von L. Krempel, cit., pp. 39-51, p. 49.

³⁴ Che Janssens avesse una particolare propensione per gli effetti di colore è documentato da un dettaglio rilevato nell'analisi del dipinto ai raggi infrarossi e cioè la presenza, nella metà sinistra della tela, di curve tracciate dal pittore nell'imprimitura ancora umida, probabilmente al solo fine di godere dell'effetto prodotto dal risplendere attraverso esse del minio steso sulla tela come fondo (cfr. L. KREMPEL, *Einführung*, cit., pp. 12-13).

to³⁵. Tuttavia, è anche possibile che questi aspetti indichino semplicemente la zelante dedizione dell'artista all'antico compito della pittura, di offrire una riproduzione precisa della 'realtà'. Janssens forse vuole mostrare il proprio dominio dei fenomeni ottici. Infatti, nel dipinto, assieme a un interno, egli illustra aspetti del processo del vedere, presentandosi appunto come «autore di discorsi ottici»³⁶. Un particolare interessante è lo specchio appeso alla parete della stanza in primo piano: esso riflette una porzione del pavimento, ripetendo così nel quadro, come, del resto, la stessa proiezione della sedia, parte del processo da cui il quadro stesso sorge³⁷.

Un altro particolare intrigante dell'interno dipinto da Janssens è rappresentato dai quadri appesi alle pareti delle due stanze. Per lo più si tratta di paesaggi. Ora, i paesaggi mostrano delle vedute e, nella visione di un interno, «intensificano il sentimento dell'intimo»³⁸. Al senso di intimità, all'atmosfera di privacy dell'immagine contribuiscono inoltre i battenti chiusi³⁹. Se, come suggerisce Nicolaisen, questo genere di pittura può essere considerato come una sorta di cartografia dello spazio interno borghese, 'interno' va allora inteso sia in riferimento a uno spazio fisico, costruito, sia allo spazio interiore, all'interiorità. Quest'ultimo significato di 'interno' è richiamato anche dalla ripresa, nel dipinto, del *topos* delle figure assortite in un'attività. Tutti questi elementi, che investono in modi diversi la natura del *medium*, trovano un puntuale riscontro e un commento illuminante nella trattazione hegeliana della pittura olandese.

2.1 Secondo tema hegeliano: il colore e il mondo dell'apparenza

È possibile notare, nella trattazione hegeliana della pittura, una sorta di biforcazione. Hegel distingue una pittura per la quale

³⁵ Nessun pittore, osserva Jan Nicolaisen nel catalogo della mostra, sta al cavalletto vestito così (cfr. J. NICOLAISEN, *Was ist das Private in der Kunst des 17. Jahrhunderts? Zu einem Interieurbild ohne Figuren von Pieter Janssens Elinga*, cit., p. 47).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Il titolo della mostra, *Camera Elinga*, alludendo alla *camera obscura* usata dai pittori, è appunto un'indicazione che questo interno può essere inteso anche come un'autorappresentazione programmatica dell'artista e della sua arte.

³⁸ Ivi, p. 48.

³⁹ Cfr. ivi, p. 49.

la cosa principale sembra la profondità del contenuto – la pittura con soggetto religioso, ma anche quella storica o il ritratto di individui illustri – da una pittura che ha come tema oggetti in sé insignificanti e nella quale ciò che conta è perciò, inevitabilmente, qualcos'altro, ossia l'abilità del pittore di presentare la particolarità delle cose⁴⁰. Paradigmi dei due «tipi di pittura» sono, rispettivamente, la pittura italiana del Rinascimento e quella olandese del Seicento⁴¹: il primo sarebbe il tipo «ideale» di pittura, diretto a rappresentare «l'essenza dell'universalità»; il secondo sarebbe, invece, il tipo di pittura «che rappresenta il singolo nella sua più rigorosa specificità». È interessante che, sul piano del *medium*, Hegel colleghi questa divisione ai due mezzi attraverso cui la pittura rappresenta e cioè la «figura [*Gestalt*] in quanto tale, le forme della limitazione spaziale» e «il colore»⁴², accreditando così l'idea che la forma tenda all'intelligibile, mentre il colore ci immergerebbe nel sensibile. Può darsi che questo corrisponda alle sue convinzioni; il punto interessante è però che i due mezzi della rappresentazione pittorica non hanno, per così dire, lo stesso *status* ontologico: uno di essi, e cioè la forma, sembra dipendere dall'altro nel senso che, per Hegel, la forma emerge in virtù del colorito⁴³.

La tesi di Hegel sul ruolo del colore è molto forte. Egli sostiene che «l'elemento della pittura [...] è la luce, così come essa in presenza di oscurità si specifica in colore»⁴⁴: «è il colore, il colorito [*Kolorit*] – egli sostiene – quel che rende pittore un pittore»⁴⁵. Per Hegel non vi è niente in pittura che non sia prodotto dal

⁴⁰ Cfr. *Ä*, III, pp. 36-37; p. 1975.

⁴¹ Sull'interpretazione hegeliana della pittura italiana e olandese cfr. F. BIASUTTI, *Note su Hegel e la pittura italiana*, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo e G. Tomasella, Canova Edizioni, Treviso 2013, pp. 45-54 e F. BIASUTTI, *La «Magia del colore». L'interpretazione della pittura olandese*, in ID., *Momenti della filosofia hegeliana. Ethos, Arte, Religione, Storia*, Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 55-79.

⁴² *Ä*, III, p. 35; p. 1971.

⁴³ Cfr. J. SALLIS, *Carnation and the Eccentricity of Painting*, cit., p. 108.

⁴⁴ *Ä* 1823, pp. 249-250; p. 242.

⁴⁵ *Ä*, III, p. 69; p. 2031. La concezione del colore come «l'elemento della pittura» è forse il dato caratterizzante della trattazione hegeliana di quest'arte, rispetto, ad esempio, a quella di Kant e di Schelling. Infatti, Kant riteneva che

colore e dal colorito: «nella pittura figura [*Gestalt*], lontananza, delimitazione, rotondità, in breve tutte le proporzioni spaziali e le differenze dell'apparire nello spazio vengono prodotte soltanto tramite il colore»⁴⁶. Non solo gli aspetti formali di un dipinto, ma anche quelli espressivi dipendono dal colorito. Il seguente passo è, al riguardo, illuminante:

Due uomini [...] sono senza dubbio qualcosa di differente, ciascuno di essi è una totalità spirituale e corporea per sé conchiusa nella propria autocoscienza e nel proprio organismo fisico; e tutta questa differenza, tuttavia, in un dipinto si riduce unicamente alla diversità di colore. Un colore si ferma *qui*, un altro ne incomincia, e in tal modo sussiste ogni cosa: forma, lontananza, fisionomia, espressione, quanto vi sia di più sensibile e quanto di più spirituale⁴⁷.

L'affermazione che nei dipinti le cose sussistono grazie al colore va precisata. Il colore come elemento materiale, nell'arte, è, per così dire, 'spiritualizzato': è una presenza sensibile, percepibile ai sensi, ma non esiste «come sensibile per se stesso»⁴⁸; «rispetto all'esistenza immediata delle cose naturali, è innalzato a mera apparenza [*Schein*]⁴⁹. Attraverso il colore, le cose esistono, dunque, come apparenza. Il termine *Schein* (o *scheinen*) qualifica ontologicamente il modo d'essere dell'arte come «nel mezzo tra la sensibilità immediata e il pensiero ideale»⁵⁰. Si tratta di una dimensione ontologica che Hegel descrive servendosi dell'immagine,

«nella pittura [...] l'essenziale [fosse] il disegno [*Zeichnung*]⁵¹» (I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, in ID., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preubischen Akademie der Wissenschaften et al., Berlin 1900 ss., Bd. 5, p. 225; ed. it. a cura di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Rizzoli, Milano 1995, p. 207); Schelling, pur riconoscendo che «solo grazie al colore» la pittura «è pittura», sosteneva tuttavia che essa era arte «solo grazie al disegno» (F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, in ID., *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, p. 348; ed. it. a cura di A. Klein, *Filosofia dell'Arte*, Prismi, Napoli 1997, pp. 198-199).

⁴⁶ *A*, III, p. 33; p. 1969.

⁴⁷ Ivi, pp. 33-34; p. 1969.

⁴⁸ *A*, I, p. 57; p. 231.

⁴⁹ Ivi, p. 60; p. 237 (trad. it. modificata). Cfr. anche *A* 1823, p. 20; p. 22.

⁵⁰ *A*, I, p. 60; p. 237.

ripresa da una poesia di Schiller, del regno d'ombre⁵¹: «L'arte ha [...] a che fare con il regno d'ombre del bello. Queste ombre sensibili sono le opere d'arte»⁵².

'*Schein*' contiene però una felice ambiguità che nel caso del colore diventa particolarmente significativa: esso può essere tradotto anche con 'splendore' (e *scheinen* con '(ri)splendere'). Il significato di 'splendore' e 'splendere' non esaurisce ovviamente la gamma semantica dei corrispondenti termini tedeschi; ma il senso di 'risplendere' può espandersi, adattandosi a quello di 'apparire'. John Sallis suggerisce questa traduzione perché ha il merito di evitare l'identificazione dell'apparenza con l'illusione (o la parvenza)⁵³. Naturalmente Hegel sa bene che il mondo dell'arte è il mondo finzionale dell'immaginazione, che, «sul versante del sensibile», l'arte produce una realtà illusoria, «un mondo d'ombre, costituito di forme, di suoni, di visioni»⁵⁴. Nello stesso tempo egli considera però l'apparenza come «un momento essenziale dell'essenza stessa», dell'essere per altri del vero⁵⁵ e cerca perciò di preservare l'idea che nelle opere d'arte qualcosa *realmente* appare, risplende.

Ora, è interessante che, relativamente all'apparenza istituita dal colore, Hegel non richiami tanto una capacità del dipinto di rinviare a un referente esterno, quanto il fatto che, nei dipinti, «l'interno dello spirito» comincia ad esprimersi «*in quanto interno nel riflesso dell'esteriorità*»⁵⁶. Più precisamente, egli sostiene che «l'interiorità spirituale» può giungere ad apparire nell'esterno «come ciò che da esso ritorna in sé»⁵⁷. Il colore non è allora solo il

⁵¹ Cfr. *Ä* 1823, p. 81; p. 79.

⁵² Ivi, p. 21; p. 23. La metafora dell'ombra, almeno per un aspetto, è molto precisa: le ombre non sembrano oggetti fisici, pur avendo fisicità (si estendono nello spazio e, di solito, durano nel tempo). Lo stesso può dirsi delle opere: hanno fisicità, sono presenti ai sensi, ma non sono oggetti fisici o meglio, il sensibile non è presente in esse nella sua mera materialità.

⁵³ Cfr. J. SALLIS, *Carnation and the Eccentricity of Painting*, cit., pp. 92-93. Questo paragrafo deve molto al saggio di Sallis, compresi alcuni dei passi hegeliani citati.

⁵⁴ *Ä*, I, p. 61; p. 239.

⁵⁵ *Ä* 1823, p. 2; pp. 4-5.

⁵⁶ *Ä*, III, pp. 22-23; p. 1949.

⁵⁷ Ivi, p. 27; p. 1959.

mezzo per produrre forme e figure sulla superficie della tela. Attraverso queste, è soprattutto il contenuto autentico della pittura che trova espressione e cioè, secondo Hegel, «da soggettività senziente»⁵⁸. «Soltanto tramite l'utilizzo dei colori» la pittura porta, infatti, «la pienezza dell'anima alla sua apparenza autenticamente vivente»⁵⁹.

Presumibilmente pensando agli olandesi, Hegel osserva che l'uso del colore si sviluppa fino a trasformarsi «in una magia della colorazione, dove l'oggettività comincia a dileguare, per dir così, e l'effetto non è quasi più procurato da qualcosa di materiale»⁶⁰. Hegel sembra pensare che il colore privi quasi se stesso e il quadro della sua materialità, del suo *status* di oggetto esistente, per cui «la superficie che rimane» acquista effettivamente il carattere «di essere solo *per lo spirito*»⁶¹, diventando una sorta di riflesso dell'interiore essere per sé della soggettività particolare.

Queste considerazioni sono per più ragioni interessanti anche in riferimento al dipinto di Janssens e non solo perché esso può valere come una sorta di documento dell'eccellenza attribuita da Hegel ai pittori olandesi nell'uso dei colori e dei giochi di colori. Il punto più interessante è forse un altro. Almeno nella visione hegeliana, con i maestri olandesi siamo a un tipo di pittura in cui il contenuto non conta e l'interesse principale è nella produzione delle apparenze:

ciascun contenuto risulta indifferente e la creazione artistica dell'apparenza costituisce l'interesse principale. Noi vediamo immortalate con altissima arte le parvenze più fugaci del cielo, dell'ora del giorno, delle luci della foresta, i colori e i riflessi delle nuvole, delle onde, dei laghi, dei fiumi, lo scintillare e riverberare del vino nei bicchieri, lo scintillare degli occhi, il lampo istantaneo dello sguardo, del sorriso ecc.⁶²

⁵⁸ Ivi, p. 25; p. 1995.

⁵⁹ Ivi, p. 69; p. 2033.

⁶⁰ Ivi, p. 133; p. 2145.

⁶¹ J. SALLIS, *Carnation and the Eccentricity of Painting*, cit., p. 106.

⁶² *A*, III, p. 36; p. 1975.

Le passionante parole di Hegel mascherano il problema di legittimità che, nella sua concezione dell'arte, era posto dalla pittura di genere. Infatti, le scene e gli oggetti del tutto ordinari, insignificanti, che essa presenta, non sembrano adatti all'ideale: sembra artisticamente impossibile investire «la prosa della vita»⁶³ della compiuta armonia di forma e contenuto richiesta dalla sua concezione della bellezza⁶⁴. È perciò legittimo il dubbio che un'arte che fa della finitezza del quotidiano il proprio tema, sia realmente arte⁶⁵. Come ora vedremo, la soluzione hegeliana di questo dubbio trova un riscontro preciso anche nell'interno di Janssens.

3. *Terzo tema hegeliano: l'arte dei maestri olandesi e la bellezza dell'ordinario*

In sintesi, l'idea di Hegel è che nei lavori degli olandesi l'attenzione dell'osservatore si sposti «dalla particolarità della scena» raffigurata «alla sua qualità»⁶⁶. Egli sostiene che «i maestri olandesi» hanno saputo connettere «all'amore per quanto è a prima vista di scarsa importanza e fugace [...] e alla concentrazione tranquilla dell'intera anima» in un'attività compiuta e circoscritta, «la massima libertà di composizione artistica, una fine sensibilità anche per ciò che risulta secondario e la cura perfetta dell'esecuzione».

Alle qualità elencate in questo passo Hegel aggiunge poi lo sviluppo, in maniera «massimamente eccellente e con la più grande verità d'arte», da un lato della «magia» e dell'«incanto cromatico della luce, dell'illuminazione e della colorazione», e, dall'altro, della caratteristica «completamente viva»⁶⁷. Lo status di arte della pittura di genere è dunque assicurato sul piano di una considerazione, in senso ampio, formale. Hegel sembra suggerire che il

⁶³ *Ä*, II, pp. 225-226; p. 1515.

⁶⁴ Cfr. B. RUTTER, *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 90.

⁶⁵ Cfr. *Ä*, II, p. 224 (trad. it., p. 1511) e *Ä* 1826, pp. 170-171.

⁶⁶ *Ä*, III, p. 127; p. 2133.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 129-130; p. 2139.

valore di quest'arte sia nel modo in cui un contenuto è (rap)presentato, che a contare sia «il gioco dello splendere dei colori [*das Spiel des Farbenscheins*]»⁶⁸: «è l'apparire [*das Scheinen*]», egli sostiene, che qui «costituisce l'interesse»⁶⁹. Lo *Schein* – tanto nel senso di splendore quanto di apparenza – è però intenzionalmente prodotto dagli artisti e, cosa importante, esso «è percepito come creato da [essi]»⁷⁰. Ad appagarci è allora in ultima analisi, «l'infinita abilità artistica del pittore»⁷¹: è «l'arte del dipingere e del pittore [...] ciò da cui dobbiamo essere deliziati e attratti». Un'arte che, nel caso dei maestri olandesi, è tutt'uno con la capacità di cogliere «con raffinatezza i tratti fugaci e interamente mutevoli dell'esistenza del mondo», di fissare «con fedeltà e con verità quel che è più fuggevole [...] impalpabile e cangiante», di renderlo disponibile «per l'intuizione nella sua vitalità più piena»⁷².

Hegel, commenta Franco Biasutti, sembra considerare il pittore come una sorta di mago che, «con la sua propria specifica arte, è in grado di trasferire gli oggetti che rappresenta in una sorta di mondo incantato, in cui i fenomeni che si manifestano [...] sono un effetto prodotto unicamente dalla [sua] volontà e dalle [sue] intenzioni»⁷³. Quest'arte ovvero il processo creativo stesso che si oggettiva nella rappresentazione, diventa materia, contenuto dell'opera:

Questa maestria nel produrre gli effetti meravigliosi tramite la magia dei colori e i misteri del loro incanto acquista adesso una validità autonoma. L'elemento principale – a prescindere dall'oggetto medesimo – diventa la ricreazione soggettiva dell'esteriorità nell'elemento sensibile del colore e della luce⁷⁴.

Il passo rappresenta un commento ideale del dipinto di Janssens, almeno nella misura in cui esso può essere letto anche

⁶⁸ Ivi, p. 66; p. 2027.

⁶⁹ *Ä 1823*, p. 210; p. 195.

⁷⁰ J. PETERS, *Hegel on Beauty*, Routledge, New York and London 2015, p. 135.

⁷¹ *Ä 1823*, p. 200; p. 194.

⁷² *Ä*, II, pp. 226-227; p. 1517.

⁷³ F. BIASUTTI, *La «Magia del colore». L'interpretazione della pittura olandese*, cit., p. 71.

⁷⁴ *Ä*, II, p. 228; p. 1519.

come un'auto-rappresentazione del pittore e della sua arte – che è anche l'arte di (ri-)presentare il processo della visione. Proprio la collocazione in primo piano della domestica, piuttosto sorprendente data la considerazione dei ruoli sociali in età moderna, potrebbe essere al riguardo significativa. Secondo León Krempel, forse Janssens ha giocato sull'ambiguità del termine neerlandese di 'Schoonheid', alludendo, nell'attività della domestica, sia alla virtù della pulizia nel senso dell'onestà, sia, riflessivamente, alla «bellezza della composizione del quadro»⁷⁵.

Il salvataggio formale della pittura di genere ha tuttavia anche un significato più profondo. Hegel sottolinea il senso di «genuina letizia e gaiezza», l'impressione di una «domenica della vita» che pervade le opere dei maestri olandesi⁷⁶. Quest'impressione è strettamente collegata alla qualità pittorica della rappresentazione del quotidiano. È possibile che l'arte di quei maestri trasmetta un senso di riconciliazione col prosaico proprio perché offre l'esperienza di una sorta di significatività immanente: i loro dipinti non rinviano oltre se stessi bensì attirano l'attenzione sull'attività del rappresentare⁷⁷.

3.1 *Variazione sul terzo tema*

Torniamo al cuore del romantico hegeliano e cioè al principio moderno della libera soggettività individuale. Avendo presso di sé e non nell'esterno la sua realtà, la libera soggettività, sostiene Hegel, può trasferirsi in ogni particolare e trasfigurarla in «contenuto dell'interno [*des Inneres*]»⁷⁸. Qualsiasi materia – i fiori, gli alberi, gli utensili domestici, le cose e le situazioni più insignificanti – può essere rappresentata e acquistare valore, se l'arte coglie il trasferirsi in essa dell'animo ovvero, se in essa esprime «l'intimità [*die Innigkeit*]» che, senza mescolarsi con l'esterno, semplicemente si manifesta (*erscheint*) «in sé conciliata con se

⁷⁵ L. KREMPEL, *Einführung*, cit., pp. 20-22.

⁷⁶ *A*, III, pp. 129-130; p. 2139.

⁷⁷ Riprendo qui un'ipotesi di Peters (J. PETERS, *Hegel on Beauty*, cit., pp. 136-137), dandole tuttavia una sfumatura un po' diversa.

⁷⁸ *A*, III, p. 25; p. 1955.

stessa»⁷⁹. Questo, secondo Hegel, è quanto è riuscito ai maestri olandesi. La loro arte ha consentito di stabilire una relazione affettiva, intima, con il quotidiano perché è stata capace di rivestire di significato umano «oggetti per se stessi del tutto insignificanti»: essa ha dato espressione alla libertà concreta e alla vita, avendo ad oggetto «l'intimità nell'immediato presente», l'«armonia con sé nel presente»⁸⁰.

L'*Interno* di Janssens, ma ovviamente molti altri potrebbero essere gli esempi, presenta persone in un contesto domestico, impegnate, assorbite in attività quotidiane. Hegel offre una spiegazione socio-politica della «totale identificazione» con compiti particolari, che la pittura olandese spesso rappresenta. Egli ricorda da un lato la diffusione della Riforma in Olanda e la liberazione dal dispotismo spagnolo e, dall'altro, il fatto che gli olandesi hanno strappato molta della loro terra al mare, hanno «creato da sé» il terreno su cui dimorano e vivono⁸¹. Nel contenuto dei loro quadri egli vede così «la gioia e la baldanza» nella consapevolezza di essere debitori di tutto questo «alla propria attività»⁸². Non meno interessanti sono però le sue considerazioni sulla parte giocata dagli artisti nel conferimento ai dipinti di un senso di appagamento «di ciò che *esiste*, di una soddisfazione «di se stessi, della finitudine dell'uomo e del finito, del particolare»⁸³.

Tzvetan Todorov associa questo sentimento all'implicito spinozismo presente nei dipinti olandesi: scene del tutto quotidiane sembrano quasi incorporare la perfezione del mondo e non appartenere più alla dimensione dell'ordinario. Quest'effetto può essere dovuto al senso di necessità e intimità infuso dai pittori nelle scene rappresentate, un senso di sospensione del tempo che evoca la visione *sub specie aeterni*⁸⁴. Nelle tele dei maestri olandesi,

⁷⁹ *A*, II, p. 140; pp. 1357-1358.

⁸⁰ *A* 1823, p. 256; p. 248.

⁸¹ Cfr. F. BIASUTTI, *La «Magia del colore». L'interpretazione della pittura olandese*, cit., pp. 72-76.

⁸² *A*, I, pp. 222-223; p. 533 (trad. it. modificata).

⁸³ *A*, II, p. 196; p. 1459.

⁸⁴ Cfr. T. TODOROV, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Apeiron, Sant'Oreste (RM) 2000, pp. 87-90 e B. RUTTER, *Hegel on the Modern Arts*, cit., pp. 93-94.

osserva Hegel, qualcosa di effimero, di «assolutamente transitorio viene fissato e reso permanente»: «è il trionfo dell'arte sulla caducità. Il sostanziale è per così dire defraudato del suo potere sul transitorio»⁸⁵.

È interessante che Hegel connetta il conseguimento di quest'effetto artistico all'atteggiamento impegnato, alla concentrazione dell'anima in un'attività particolare. Ciò avviene a due livelli. In primo luogo c'è la scelta dell'artista di assumere ad oggetto l'intimità delle persone rappresentate con l'immediatamente presente. Impegnandosi «con tutta l'anima» anche nel «più piccolo dei compiti», sostiene Hegel,

l'uomo si trasforma in una cosa sola con questa singolarità e pare esistere soltanto in vista di essa, dal momento che vi ha convogliato l'intera energia della propria individualità. Questo identificarsi genera quell'armonia del soggetto con la particolarità della sua attività [...] che è pure essa un'intimità [*Innigkeit*] e qui costituisce il fascino dell'autonomia di una tale esistenza per sé totale, conchiusa e perfetta⁸⁶.

Solo al Protestantesimo, osserva Hegel, «è permesso» situarsi nella «prosa della vita»⁸⁷ ovvero in una dimensione in cui l'individuo non può di per sé avere la vitalità autonoma, la libertà «che si trova a fondamento del concetto di bellezza»⁸⁸. Eppure è proprio «la vitalità [*Lebendigkeit*] e la felicità dell'esistenza autonoma» ciò che quei pittori dipingono e da cui dipende il fascino delle loro opere. Con tale vitalità, «a prescindere da ciò in cui si rivela», sostiene Hegel, «si armonizza già di per sé [...] ciascun animo libero», ed essa è, per quest'animo, «oggetto di condivisione e letizia»⁸⁹.

Il passo citato sopra mostra come non sia fuorviante richiamare, riguardo ai dipinti considerati da Hegel, l'idea dell'*absorptive mode* – dell'atteggiamento assorto, impegnato in qualcosa – intro-

⁸⁵ *Ä* 1823, p. 201 (trad. it., p. 195) e pp. 256-257 (trad. it., pp. 248-249).

⁸⁶ *Ä*, III, p. 62; p. 2019.

⁸⁷ *Ä*, II, pp. 225-226; p. 1515.

⁸⁸ *Ä*, I, pp. 198-199; pp. 489-491.

⁸⁹ *Ä*, III, p. 62; p. 2019.

dotta da Michael Fried in relazione alla pittura francese del tardo Settecento, in particolare quella di Chardin. Quest'artista spesso presenta figure immerse nel loro mondo e nella loro attività, persone che non stanno, per così dire, 'recitando' il loro mondo in modo teatrale, per degli spettatori, ma sono immerse in esso⁹⁰. Hegel tuttavia lascia intendere che il conferimento di valore all'ordinario non dipende solo dalla raffigurazione di persone immerse in un compito, ma anche dal fatto che gli artisti stessi, per così dire, si immergono nell'attività di queste persone⁹¹. Egli sembra pensare che i dipinti dei maestri olandesi trasmettano l'impressione di un'immedesimazione nel quotidiano perché gli artisti stessi si identificano interamente con il loro compito e quest'immedesimazione penetra il contenuto dell'opera:

Qualcosa di nuovo [...] si aggiunge senza dubbio a questi oggetti consueti, vale a dire [...] l'amore, il sentire e lo spirito, l'anima secondo la quale l'artista li coglie, se ne appropria e infonde a quel che egli crea la propria ispirazione come fosse una nuova vita⁹².

Il miracolo dell'arte è la capacità di presentare all'intuizione, come qualcosa di vitale, attività e oggetti quotidiani di per sé poveri di senso e di potenzialità estetiche. Per Hegel ciò avviene grazie alla vitalità che conferisce loro l'anima dell'artista, assorbita nella loro rappresentazione. Oltre che di bellezza, essi così si caricano del senso di «un'esistenza onesta e serena»⁹³. Si pensi all'interno 'borghese' di Janssens. Esso fissa la fugacità di un momento nella

⁹⁰ Con il termine *absorption* Fried si riferisce alla convenzione della pittura, richiamata da Diderot (cfr. DIDEROT, *Essais sur la peinture*, in ID., *Ceuvres*, édition établie et annotée par A. Billy, Gallimard, Paris 1951, p. 1149; ed. it. a cura di G. Neri, *Saggi sulla pittura*, Abscondita, Milano 2004, p. 58), secondo cui un dipinto deve essere creato come se non fosse fatto per essere visto. Naturalmente, questa è la «finzione suprema» (M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven-London 2008, p. 103 cit. in S. MARTIN, *Wall's Tableau Mort*, «Oxford Art Journal», XXX (1), 2007, pp. 117-133, p. 129).

⁹¹ Cfr. B. RUTTER, *Hegel on the Modern Arts*, cit., p. 98.

⁹² *A*, III, p. 67; p. 2027.

⁹³ Ivi, p. 129; p. 2139.

giornata di persone intente ai loro compiti; nel fare questo fornisce, però, una sorta di lente per vedere qualcosa che è troppo familiare per essere visto: la bellezza delle cose e le forme in cui si esprime la nostra umanità⁹⁴. Tornerò su questo punto alla fine del saggio, dopo aver esaminato l'opera di Wall che, nella mostra dello Städel, faceva da pendant all'interno di Janssens.

4. *Wall nello specchio di Janssens (e Hegel)*

Morning Cleaning (fig. 2) è un Cibachrome di grande formato (cm 190 x 350) montato in un *lightbox*. L'accostamento di quest'opera all'*Interno* di Janssens è giustificato dal soggetto: in entrambi è rappresentata una persona impegnata in lavori di pulizia e questa persona sembra il centro della composizione. In entrambe le opere, inoltre, la persona in questione è assorta nell'attività che sta svolgendo, è immersa nel proprio mondo, nella propria attività, apparentemente consapevole soltanto di questa e di nient'altro, compreso – e quest'aspetto è cruciale – l'osservatore: non dà l'idea di 'esser lì' per un pubblico⁹⁵. Entrambe le opere sono pervase da un senso di sospensione del tempo. Assorbimento e sospensione del tempo veicolano il senso dell'intimità che per Hegel è uno dei caratteri distintivi del romantico e, assieme a esso, di un'elevazione 'estetica' del quotidiano. C'è, infine, una caratteristica formale che accomuna il dipinto di Janssens e il *lightbox* di Wall: in entrambi si ritrova la visione monofocale ovvero il principio della prospettiva centrale, dominante dal Rinascimento. È un dato molto importante perché i due artisti si trovano su versanti opposti rispetto alla crisi di questo modello di rappresentazione della realtà, per la cui elaborazione è stato fondamentale l'uso della *camera obscura*, lo strumento che «ha condotto alla meccanizzazione del vedere nella moderna tecnica fotografica e cinematografica»⁹⁶. Non meno importante è che

⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 130-131; p. 2141. Cfr. F. BIASUTTI, *La «Magia del colore». L'interpretazione della pittura olandese*, cit., p. 76.

⁹⁵ Cfr. M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 64.

⁹⁶ Cfr. L. KREMPEL, *Einführung*, cit., p. 20.

all'origine della scelta di Wall di realizzare diapositive di grande formato in *lightbox* vi sia proprio una riflessione sulla crisi della rappresentazione prospettica. Vorrei almeno accennare a questa questione perché non è priva di rilievo per l'interpretazione di *Morning Cleaning*.



(Fig. 2) J. Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona (1999) Lightbox, cm 190 x 350.

4.1 *Il fotografo della vita moderna*

Wall offre una lettura marxista della crisi della rappresentazione prospettica. Egli ritiene che lo sviluppo delle forme capitalistiche di produzione abbia condotto non solo a una frantumazione degli individui, all'alienazione da sé e dagli altri, ma abbia anche reso frammentario ed estraniato il sentimento del tempo e del luogo e dunque lo spazio⁹⁷. Si tratta di un processo che l'artista vede emergere in modo particolare nell'opera di Manet, alla quale dedica un breve saggio nel 1984, significativamente intitolato *Unità e frammentazione in Manet*.

⁹⁷ Cfr. J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, a cura di S. Graziani, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 134-136.

Manet è un caso interessante perché, argomenta Wall, conserva un concetto classico di pittura – ciò che egli chiama «modello “occidentale” di pittura» – ma lo applica a un insieme di soggetti «relativamente insolito per questo genere artistico: *la vie moderne*»⁹⁸. *Olympia* (1863) è forse l'esempio più chiaro a questo riguardo⁹⁹, sia per il suo contenuto sia, soprattutto, perché documenta la trasformazione del concetto di pittura e in particolare dell'idea dell'unità del quadro. Wall ricorda che, agli occhi dei critici 'accademici', i dipinti di Manet non risultavano convincenti. Essi imputavano loro di non avere un chiaro contenuto rappresentativo e di rompere con il modo consolidato di armonizzare persone e oggetti nella rappresentazione di uno spazio comprensivo. Il fatto che Manet sembrasse dare ai suoi dipinti il carattere di un assemblaggio di frammenti più che quello di un tutto coerente e significativo è invece interpretato da Wall come un sintomo della crisi del concetto di 'immagine occidentale'. Egli collega esplicitamente il venir meno del valore della prospettiva come mezzo per fornire uno spazio unificato per la rappresentazione della figura umana ai meccanismi della modernità capitalistica. Tali meccanismi, sostiene Wall, contraddicono apertamente la rappresentazione armonica e unificata del corpo umano e l'opera di Manet è, appunto, «un classicismo dell'estraniamento»: inscritte nella crisi della prospettiva, le figure che egli dipinge sono «disintegrate, svuotate», «emblematiche del nuovo tipo “frammentario” di persona prodotto dal capitalismo, una persona “in empatia con il prodotto”»¹⁰⁰.

Anche alla luce di quest'interpretazione dell'opera di Manet, Wall pone la sua arte, per così dire, tra il capitalismo, la forza che ancora determina la forma dell'esistenza fisica, e la sua radicale

⁹⁸ Wall chiama 'immagine occidentale' «quel *tableau*, quella raffigurazione e composizione, bella in sé, che deriva dall'istituzionalizzazione della prospettiva e della figurazione drammatica alle origini dell'arte occidentale moderna, con Raffaello, Dürer, Bellini, e gli altri ben noti *maestri*» (ivi, p. 17).

⁹⁹ Un'analisi intrigante di questo dipinto alla luce della concezione hegeliana dell'arte è offerta da R.B. PIPPIN, *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago 2014, pp. 27-62.

¹⁰⁰ J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, cit., p. 136.

critica marxista¹⁰¹. Egli è però anche convinto che la frammentazione prodotta dal modo di produzione capitalista non possa essere separata dalle forme di unità in cui essa può essere esperita e criticata. Da ciò la sua ripresa del pittorialismo, non tanto come semplice riproposizione del modello tradizionale del *tableau*, bensì come tentativo di recuperare anche la crisi di quel modello e dunque la «contraddizione tra frammentazione e unità»¹⁰².

A definire la particolarità del modernismo di Wall concorre poi un altro elemento estremamente importante e cioè il legame della sua versione di una *peinture de la vie moderne* all'emergere della fotografia come arte autonoma. Poiché nella concezione di Wall ciò avviene attraverso e dopo l'arte concettuale, la sua ripresa dell'idea baudelairiana si configura come una pittura post-concettualista della vita moderna. Infatti, proprio l'arte concettuale e i fenomeni di riduzionismo degli elementi della pittura che hanno condotto alla sua separazione dalla raffigurazione, avrebbero condotto la fotografia a maturare la consapevolezza della sua specifica forma di rappresentazione, ossia a riconoscere di «non poter fare a meno della raffigurazione»: «da raffigurazione – scrive l'artista canadese – è l'unico possibile risultato che il sistema della macchina fotografica può dare e il tipo d'immagine creato da una lente è l'unica immagine possibile in fotografia»¹⁰³. Paradossalmente, l'arte concettuale avrebbe così creato le condizioni per la restaurazione del concetto d'immagine (*picture*) «come categoria centrale dell'arte contemporanea»¹⁰⁴ e dunque per la legittimazione della fotografia come arte che continua ad offrire l'esperienza della rappresentazione, dell'immagine.

Su questo sfondo teorico si può meglio apprezzare la scelta, come medium, dei *lightbox* di grande formato. Essa consente a Wall di tornare alla pittura senza, per così dire, continuarla, da un lato perché, per la realizzazione delle diapositive egli fa ampio uso

¹⁰¹ L. JOYCE, F. ORTON, *«Immer Woanders»: Eine Einführung in die Kunst Jeff Walls (A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947)*, in *Jeff Wall. Photographs*, 22. März bis 25. Mai 2003 Momuk Wien, Walther König, Köln 2003, pp. 8-35, p. 20.

¹⁰² S. MARTIN, *Wall's Tableau Mort*, cit., p. 127.

¹⁰³ J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, cit., p. 37.

¹⁰⁴ Ivi, p. 50.

dei modi di produzione cinematografici¹⁰⁵, dall'altro perché l'uso di questo medium esprimere la consapevolezza che il recupero del modello del *tableau*, con tutto quello che ciò comporta (una concezione in parte pre-fotografica di immagine, l'ambizione di un'opera unificata, l'idea del potere critico e dell'autonomia dell'arte), avviene nel contesto di un'economia capitalista di mercato¹⁰⁶. I *lightbox* fondono, infatti, la scala del ritorno alla pittura con l'estetica delle merci, tipica della pubblicità.

Vi sono infine due aspetti di questo medium particolare che qui vale la pena di ricordare perché ci riportano nell'atmosfera delle considerazioni hegeliane sull'arte dei maestri olandesi. Il primo aspetto ha a che fare con l'effetto di decostruzione che l'uso dei *lightbox* produce sull'idea della fotografia come arte oggettiva. La 'cinematografia' implicata nella loro realizzazione reintroduce, infatti, in opposizione alle convenzioni dominanti in fotografia, «un'idea di soggettività artistica come modo di produzione nella fotografia»¹⁰⁷, mettendo in chiaro che i soggetti sono sempre 'soggettivizzati', inscenati e riconfigurati secondo i sentimenti e lo stato epistemico dell'artista. Il secondo aspetto, particolarmente importante in questa sede, concerne la luce: in un *lightbox* solo con la luce appare l'immagine. Questo dato potrebbe essere inteso come un ulteriore richiamo alle condizioni di produzione dell'arte, il che è senz'altro vero¹⁰⁸; non va però trascurato che Wall considera la luce, nella sua connessione al visivo, essenziale anche da un punto di vista estetico. Egli aspira a creare immagini belle, immagini che, pur presentando molto spesso il lato più ombroso della vita, il disagio degli strati inferiori della popolazione, la mancanza di libertà e l'infelicità del presente,

¹⁰⁵ Sul carattere cinematografico della sua fotografia, cfr. *ivi*, pp. 63-65.

¹⁰⁶ Cfr. S. MARTIN, *Wall's Tableau Mort*, cit., pp. 122-123.

¹⁰⁷ L. JOYCE, F. ORTON, «*Immer Woanders*»: *Eine Einführung in die Kunst Jeff Walls (A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947)*, cit., p. 22.

¹⁰⁸ Che la luce qui richieda la corrente elettrica è, per Wall, un dato non secondario perché conduce a un'alterazione della coscienza storica di un medium connesso simbolicamente, dall'acqua, «al passato». Su questi temi egli riflette in un breve e affascinante saggio del 1989 dal titolo *Fotografia e intelligenza liquida* (cfr. J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, cit., pp. 11-14).

contengano, nella loro bellezza, una promessa di felicità¹⁰⁹. È possibile che, come il pittore romantico di Hegel o il pittore della vita moderna descritto da Baudelaire, Wall cerchi ciò che può esserci di poetico «nella trama del quotidiano», cerchi «di estrarre l'eterno dall'effimero», unendo quelle che Baudelaire chiama «le due metà dell'arte» ovvero, da un lato «il transitorio, il fuggitivo, il contingente» e, dall'altro, «l'eterno e l'immutabile»¹¹⁰. Questo sembra ciò che egli realizza in *Morning Cleaning*.

5. Morning Cleaning *come opera romantica*

In un'intervista Wall racconta che nel periodo cui risale la realizzazione di *Morning Cleaning* egli era interessato a mostrare «un edificio notevole, che incorporasse i complessi significati collegati alle vetrate»; la sua intenzione era però di mostrarlo mentre queste venivano pulite¹¹¹. Per varie ragioni la scelta cadde sul ricostruito padiglione tedesco progettato da Mies van der Rohe assieme a Lili Reich per l'Esposizione universale di Barcelona del 1929¹¹². *Morning Cleaning* rappresenta appunto l'ambiente principale del padiglione mentre ne vengono pulite le vetrate.

Sui «complessi significati» delle vetrate Wall si era soffermato anni prima in un saggio sul *Kammerspiel* di Dan Graham (1982). Nel saggio egli ricordava come l'economia e la leggerezza ottenute con i metodi di costruzione applicati per la realizzazione del «muro-cortina» contenessero «un ideale di trasfigurazione quasi-mistica», e come il vetro esprimesse l'idea liberale «della società trasparente» e dunque un ideale di «chiarezza, di apertura, di

¹⁰⁹ Così in un'intervista citata in L. JOYCE, F. ORTON, «*Immer Woanders*»: *Eine Einführung in die Kunst Jeff Walls (A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947)*, cit., p. 23.

¹¹⁰ C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, trad. it. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 1992, p. 288.

¹¹¹ L. KREMPEL, R. LAUTER, *Interview mit Jeff Wall zur Kabinettausstellung im Städel*, cit., p. 29.

¹¹² Cfr. <http://miesbcn.com/the-pavilion/> oppure <http://www.miessociety.org/legacy/projects/the-barcelona-pavilion/>.

pulizia» che era «esplicitamente un prodotto del progresso tecnologico». Si tratta degli stessi ideali di apertura politica e sociale, trasparenza e onestà che ispiravano la pacificata Germania di Weimar, il cui governo aveva commissionato a Mies van der Rohe, «pioniere» di questo elemento strutturale¹¹³, la realizzazione del *Deutscher Pavillon* per l'esposizione di Barcellona¹¹⁴.

Mies realizzò il padiglione secondo il principio della pianta libera, emancipando le pareti dalla loro funzione portante, per farne dei leggeri divisori, dei piani *nello* spazio, che – vera materia prima della composizione – diventa così fluido: una sorta di *continuum* articolato da pareti-lastra. In questa concezione l'uso del vetro è di fondamentale importanza perché dissolve la distinzione netta fra esterno e interno in un'armonica continuità, consentendo all'edificio di valere – secondo un'idea tipica dell'architetto – come una lente o un filtro per una lettura razionale della realtà 'esterna'. Mies pensava infatti che la purezza costruttiva dell'opera introducesse ordine e proporzione nella realtà, la rendesse comprensibile, esprimendo nello spazio la 'verità' delle cose¹¹⁵.

¹¹³ J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, cit., p. 95.

¹¹⁴ Per l'osservatore è subito evidente che quella che ha davanti non può essere una foto 'storica' del padiglione. In questo tipo di foto, per lo più in bianco e nero, il padiglione è ritratto vuoto e con il mobilio perfettamente posizionato. Nella diapositiva di Wall, invece, un ben dosato disordine – e un senso di quotidianità – è introdotto nella plastica bellezza dello spazio rettangolare del padiglione (cfr. L. KREMPEL, *Einführung*, cit., p. 22). Il Cibachrome evoca nondimeno quelle foto e pertanto non può non riattivare la memoria storica della sorte della Germania weimariana e della sconfitta degli ideali modernisti espressi nell'opera di Mies. Dal punto di vista del fallimento di quegli ideali, *Morning Cleaning* può essere letto come un antimonumento. In effetti, il padiglione è una sorta di 'luogo' di desideri e speranze perdute. La sua ricostruzione, nel momento stesso in cui vorrebbe essere una riparazione della storia, è anche una copertura del trauma di un fallimento. L'edificio ora 'parla' a un momento storico diverso, è diventato un'attrazione turistica, e come tale è svuotato del suo utopistico significato sociale. Su questi aspetti cfr. C. CONLEY, *Morning Cleaning: Jeff Wall and "The Large Glass"*, «Art History», XXXII (5), 2009, pp. 996-1015, pp. 1005-1008 e, sulla nozione di 'antimonumento', J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, cit., pp. 69 ss.

¹¹⁵ R. BOCCHI, *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Cangemi, Roma 2009, pp. 62-64.

L'ambiente principale del padiglione, raffigurato nel Cibachrome di Wall, è uno spazio 'chiuso' sulla destra da una parete di vetro con una tenda rossa (nell'immagine la tenda è in parte scostata) e sulla sinistra da una parete libera di onice di colore giallo-brunastro con splendide striature; sul retro, un'altra vetrata – quella che nell'immagine viene pulita – 'separa' l'ambiente da uno spazio nel quale si trova un piccolo bacino d'acqua. Nell'angolo sinistro del bacino si nota, su di un piedistallo, in parte offuscata dal detersivo presente sulla vetrata, una statua – si tratta di *Alba*, una scultura in bronzo di Geor Kolbe, un contemporaneo di Mies. Poiché il pavimento del padiglione si estende al di là della vetrata fino al bordo del bacino, nella diapositiva la scultura ha anche il ruolo di *eye-catcher* per estendere la vista oltre la vetrata al piccolo bacino. La diapositiva è focalizzata sull'interno, ma offre al campo visivo anche elementi dello spazio oltre la vetrata e frammenti dell'esterno (gli alberi oltre parete di marmo verde che chiude il bacino, l'auto riflessa nella vetrata destra e 'inavvertitamente' ripresa dalla macchina¹¹⁶).

Nel Cibachrome la stanza è leggermente angolata relativamente al piano dell'immagine, così che il lato destro con la vetrata, che recede bruscamente in profondità, appare più vicino all'osservatore, producendo un leggero effetto dinamico sulla metà sinistra della composizione. Una delle colonne cruciformi caratteristiche del padiglione – una sorta di marchio di fabbrica di Mies – taglia l'immagine appena a destra del centro, conferendo un accento verticale alla composizione; in virtù della sua vicinanza al piano dell'immagine, la colonna dà un qualche rilievo allo spazio retrostante¹¹⁷ ma insieme interrompe l'attraversamento laterale dello spazio pittorico tra *Alba* e Ale-

¹¹⁶ Il particolare dell'auto è significativo. Poteva essere eliminato in studio. Conservandolo, Wall ha forse inteso 'mimare' l'elemento di spontaneità implicito nel medium fotografico e accennare – nel senso del baudelairiano pittore della vita moderna – alla relazione fra il transitorio (il modello d'auto) e ciò che è senza età (il padiglione diventato una sorta di icona del modernismo architettonico).

¹¹⁷ Cfr. M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 67.

jandro, tra la scultura che sembra stendersi verso l'alto e il lavavetri, intento a svolgere il suo lavoro, che vediamo alla destra della colonna piegato verso il suo secchio¹¹⁸.

Le condizioni di luce in cui il Cibachrome è stato realizzato rendono percepibile sia la particolare qualità del materiale impiegato (marmo di Tino, marmo antico di Wert, *onyx doré*), sia la peculiarità del *continuum* spaziale. Wall, però, dirige l'attenzione su qualcos'altro e cioè i quotidiani lavori di pulizia, spesso ignorati perché compiuti di primo mattino, in un momento in cui il padiglione non è aperto ai visitatori. Michael Fried nota come la qualità del movimento dell'addetto alle pulizie, «a un tempo naturale ed elegante», renda subito evidente che, a dispetto della ricchezza dello spazio che lo circonda, egli è il centro dell'opera¹¹⁹. È però interessante che questo centro della composizione sia sottilmente bilanciato dal rilievo attribuito alla parte sinistra dalla calda luce solare del mattino – il grande evento rappresentato in *Morning Cleaning*¹²⁰: questa luce entra da destra e, senza investire il lavavetri, va a illuminare il tappeto nero, parte della parete di onice e tre sedie. Illuminata dal sole è anche, dietro la vetrata insaponata, la parete sinistra del muro di marmo che racchiude il bacino, su cui *Alba*, a sua volta in parte illuminata, proietta la sua ombra.

Benché luce, ombre e riflessi, come nell'*Interno* di Janssens, giochino una parte importante anche in *Morning Cleaning*, la figura del lavavetri, impegnato a restituire all'edificio il suo *decorum*, resta centrale ed è, anch'essa, come la domestica del quadro di Janssens, altamente simbolica. Wall usa il tema della pulizia per trattare questioni etiche e sociali oltre che artistiche. In un'intervista con Craig Burnett egli sottolinea che la 'manutenzione', la pulizia – proprio come la *Schoonheid* di Janssens – ha a che fare con la virtù, con ciò che dobbiamo fare per essere virtuosi¹²¹. La cosa intrigante è che la pulizia, se ha successo, è un tipo di lavoro che cancella se stesso: non si mostra, esattamente

¹¹⁸ È Wall a dirci il nome del lavavetri (cfr. C. CONLEY, *Morning Cleaning: Jeff Wall and "The Large Glass"*, cit., p. 997).

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Cfr. M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 75.

¹²¹ C. BURNETT, *Jeff Wall*, Tate Publishing, London 2005, p. 90.

come la virtù. Su un piano più diretto, il lavavetri esemplifica, però, anche «il tipo “frammentario” di persona prodotto dal capitalismo»¹²². Ritraendo, in uno spazio che era destinato a ospitare il ricevimento ufficiale dell'Esposizione di Barcelona, la 'prosaica' attività di uno dei molti invisibili addetti alle pulizie, la diapositiva di Wall ha, da un lato, l'effetto in parte comico di spogliare l'edificio della sua aura storico-architettonica¹²³ e, dall'altro, quello di una critica delle condizioni dei lavoratori nella società contemporanea. C'è quasi un elemento di cinematografia neorealista in *Morning Cleaning*: Alejandro è presente come 'figura' ovvero come attore di una narrazione inscenata dall'artista, ma egli è realmente la persona che ogni giorno pulisce il padiglione: «Non c'è niente nell'immagine – afferma Wall in un'intervista – che tu non vedresti, se fossi lì intorno alle 7 del mattino»¹²⁴.

Come Janssens nella costruzione del suo interno, anche Wall 'finge' la contingenza. *Morning Cleaning* è frutto di una 'contrattazione' con il lavavetri e di molte riprese che l'uso della tecnologia digitale ha poi consentito di montare. Il risultato è un'immagine che, mentre sembra catturare la realtà, di fatto nega la natura di evento della situazione rappresentata¹²⁵: la diapositiva appare come un'istantanea, ma in realtà contraddice l'esperienza di immediatezza e simultaneità della fotografia. È interessante, però, che, nonostante una messa in scena dal punto di vista compositivo e contenutistico studiata fin nei minimi dettagli, Wall comprenda l'immagine come «essenzialmente documentaria»¹²⁶, lasciando intendere che la tensione fra l'aspetto documentario e quello cinematografico è in qualche modo risolta nell'interazione fra realismo e artificio.

¹²² J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, cit., p. 136.

¹²³ Sul ruolo di luoghi e figure in Wall cfr. R. LAUTER, *Jeff Wall Rekonstruktionen von Wirklichkeit*, in *Camera Elinga. Pieter Janssens begegnet Jeff Wall*, hrsg. von L. Krempe, cit., pp. 23-26.

¹²⁴ L. KREMPEL, R. LAUTER, *Interview mit Jeff Wall zur Kabinettausstellung im Städel*, cit., p. 29.

¹²⁵ Cfr. W. KEMP, *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, C. H. Beck, München 2011, p. 114.

¹²⁶ L. KREMPEL, R. LAUTER, *Interview mit Jeff Wall zur Kabinettausstellung im Städel*, cit., p. 29.

Non è questa l'unica tensione che attraversa l'immagine; connessa a essa, e accentuata dal medium, c'è quella fra teatralità e assorbimento. Il *lightbox*, osserva Gregor Stemmrigh, crea una situazione simile alla scena teatrale: la luce che attraversa il Cibachrome e illumina l'osservatore estende, infatti, lo spazio accuratamente costruito dell'immagine nello spazio di quest'ultimo¹²⁷. Lontano dal piano dell'immagine ed esterno alla zona di luce solare diretta, il lavavetri appare invece assorto nel suo lavoro, inconsapevole della costruzione dell'immagine e della necessaria presenza degli osservatori. Quest'effetto di realtà induce l'osservatore ad accettare come verosimile una scena teatralmente pervasa da un senso di compiutezza, di unità delle parti. Siamo davanti a un'immagine che sembra prodotta per essere appresa in uno sguardo, per riflettere l'unità del soggetto d'esperienza e confermarlo nelle sue capacità di comprensione. Questo senso di unità è ciò che la rende, kantianamente, bella.

Si tratta di un effetto intenzionalmente perseguito dall'artista. Come si è visto, Wall non ignora che l'ideale di completezza, unità e armonia, «identificato con l'immagine del corpo nel suo spazio», è stato ormai ridotto «ad uno stato di frammentazione e spaesamento» e che la mercificazione si è estesa anche all'esperienza estetica, mettendo in discussione i termini stessi dell'estetica kantiana. Egli sembra tuttavia pensare che l'esperienza estetica possa rappresentare un tipo di reazione alla «cultura della merce»¹²⁸, che una contemplazione 'passiva' sia la forma migliore di coinvolgimento proprio perché «non ha alcun uso immediato, non ha applicazioni pratiche che si possano prevedere, [...] è spontanea, è tutte quelle cose splendide che succedono alle persone»: esperienze di cui non sanno che cosa fare «e tuttavia considerano di valore»¹²⁹. Alla domanda sul perché

¹²⁷ G. STEMMRICH, *Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation. Jeff Walls Restitution des Programms der peinture de la vie moderne*, in *Jeff Wall. Photographs*, cit., pp. 154-173, p. 156.

¹²⁸ J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, cit., p. 136. Riprendo, qui, alcune osservazioni di S. MARTIN, *Wall's Tableau Mort*, cit., pp. 130-133.

¹²⁹ Il passo è da un'intervista del 2002 cit. in F. TIETJEN, *Erfahrung, zu sehen. Produktions- und Rezeptionsweisen Jeff Walls fotografischer Arbeiten*, in *Jeff Wall. Photographs*, cit., pp. 52-64, p. 63.

si consideri di valore l'esperienza estetica, Wall risponde kantianamente, sostenendo che nell'esperienza estetica la nostra consapevolezza epistemica è intensificata, abbiamo il senso di essere messi cognitivamente in contatto con qualcosa d'importante, benché nessun contenuto determinato sia comunicato¹³⁰.

Morning Cleaning offre un'esperienza di questo tipo. L'opera eleva esteticamente una situazione ordinaria, la trasforma in un oggetto di contemplazione estetica, ma mettendo il quotidiano a contatto con la bellezza produce anche una sorta di epifania: fugacemente intuiamo, di contro alla frammentazione della vita, un senso d'integrità, di compiutezza, il senso di qualcosa che non si è raggiunto o che si è perso. Essa ferma questa fugacità e il valore dell'esperienza che offre sembra essere tutto in quest'esperienza di sospensione.

C'è un interesse per il quotidiano nella concezione che Wall ha dell'esperienza estetica: un interesse che si esprime nell'amore per le immagini e nel recupero dell'ideale del *tableau*. Per l'artista canadese la volontà di raffigurare esprime, infatti, di per se stessa un attaccamento a ciò che viene raffigurato ovvero al mondo, al reale, al visibile¹³¹: l'amore per le immagini, egli scrive, è un amore «al contempo [...] per la natura ed anche per l'esistenza»¹³². Non siamo molto lontani dalla gioia per l'immediatamente presente che Hegel vedeva nella pittura olandese.

6. Osservazioni conclusive

In questo saggio abbiamo visto che Hegel interpreta la pittura olandese del Seicento come una forma di attenzione al quotidiano, all'ordinario, a ciò che appare di per sé privo di significato e di potenzialità estetiche. Nel dipinto di Janssens una domestica sta pulendo il pavimento, la padrona di casa legge seduta a un tavolino, il pittore nel retro è intento al suo lavoro. Di per sé cose

¹³⁰ Cfr. J. WALL, J. ROBERTS, *Post-60s Photography and its Modernist Context*, cit., p. 162.

¹³¹ Cfr. *ivi*, pp. 161-163.

¹³² J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, cit., p. 61.

del genere non potrebbero «appagare un senso più profondo, che ricerchi un contenuto in se stesso vero»¹³³. Tuttavia, sostiene Hegel, l'arte dei pittori – che così comincia ad assumere il ruolo precedentemente occupato da contenuti sostanziali – in qualche modo riscatta l'ordinario, creando un'apparenza che lascia risplendere la bellezza che il loro sguardo ha saputo trovare in esso e offre ciò a cui gli occhi sembrano aspirare: un'immagine liberata dalla cornice spazio-temporale, presso la quale i pensieri possano soffermarsi¹³⁴.

Benché la realtà sia lungi dall'essere perfetta, le opere dei maestri olandesi, scrive Todorov nello spirito dell'interpretazione hegeliana, documentano «che la bellezza può nidificare anche nell'oggetto più insignificante, nel gesto più comune», a patto di saperne cogliere «pienamente la qualità»¹³⁵. Questo 'saper cogliere' è una rivelazione più che un rispecchiamento, è la scoperta che la bellezza può «informare la totalità dell'esistenza»; perciò esso è tutt'uno con la grazia che permette «di gioire dell'esistenza delle cose», di ritrovare «il senso della vita nella vita stessa»¹³⁶. Non va però dimenticato che la visione è un risultato, che la 'magia dell'apparenza' è un prodotto della spontaneità della mente¹³⁷: il significato sensibilmente espresso non è un dato passivamente ricevuto, ma una creazione in cui si rivela la libertà soggettiva¹³⁸.

Un'analoga forma di riflessione è messa in atto da Jeff Wall. Come si è visto, l'artista canadese è convinto che la fotografia, per ragioni connesse alla specificità del *medium*, non possa evitare la raffigurazione. Egli spinge, però, fino ai limiti della sua validità la funzione raffigurativa della fotografia, facendo apparire *come immagine*, e non come una mera copia della cosa stessa, ciò che è

¹³³ *Ä*, II, p. 226; p. 1517. Cfr. anche *Ä* 1823, pp. 200-201; p. 194.

¹³⁴ Così C. POHLERT, *Echte Bilder*, «Frankfurter Allgemeinen Zeitung», 2. März 2002, cit. in J. NICOLAISEN, *Was ist das Private in der Kunst des 17. Jahrhunderts? Zu einem Interieurbild ohne Figuren von Pieter Janssens Elinga*, cit., p. 51.

¹³⁵ T. TODOROV, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, cit., pp. 88-89.

¹³⁶ Ivi, p. 116.

¹³⁷ Cfr. B. RUTTER, *Hegel on the Modern Arts*, cit., p. 115.

¹³⁸ Cfr. J. PETERS, *Hegel on Beauty*, cit., p. 141.

rappresentato¹³⁹. *Morning Cleaning*, nel suo un carattere insieme ‘cinematografico’ e ‘documentario’, è, al riguardo, un’opera emblematica: in essa la messa in scena conduce, hegelianamente, a un ‘superamento’ della pretesa di verità della fotografia. Infatti, tale pretesa non è negata bensì, per così dire, sospesa, generando, nell’osservatore, un coinvolgimento con il fattuale attraverso un accesso alternativo a esso, di tipo estetico. Wall pensa che, entrando nella dimensione estetica della fotografia, si attivi la sua capacità di trasportare «nel regno del piacevole» i significati accumulati nello spazio del quotidiano¹⁴⁰.

Naturalmente, né Hegel né Wall si fanno illusioni sulla realtà della vita quotidiana. Quando Hegel parla della «prosa del mondo», allude a situazioni caratterizzate dall’intreccio degli scopi di un individuo con i condizionamenti da parte di altri e delle circostanze e accidentalità esterne. Nella «prosa del mondo» l’autonomia della volontà individuale resta «più o meno formale» e ciò che gli individui realizzano appare «soltanto un’opera frammentaria». Wall, dal canto suo, mette la sua arte in relazione critica con una struttura dei rapporti di produzione che sembra porre ogni cosa sotto il segno della merce e trasformare le persone in mezzi. Il quotidiano può essere banale se non disperatamente privo di senso. Rispetto a ciò la virtù di Wall sta nel trattenere il ‘virtuosismo’ della sua opera, differendo la possibilità della catarsi. In *Morning Cleaning* sembra esserci qualcosa di molto simile alla prospettiva di identificazione affettiva con l’ordinario, al modo di sentirsi riconciliati con esso che, secondo Hegel, i maestri olandesi hanno presentato all’individuo moderno. Nel ripiegarsi in avanti del lavavetri forse non c’è, però, la «totale immedesimazione nel mondano e quotidiano» di cui parla Hegel, bensì qualcosa della sospensione della vita che si produce nell’agire come mezzi.

Certo, fermato dall’arte nell’impressione che lascia su di noi e assaporato in questa permanenza, il movimento del lavavetri appare illuminato di bellezza e come l’evocazione di una vita

¹³⁹ Cfr. P. GEIMER, *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Junius, Hamburg 2009, p. 206.

¹⁴⁰ Cfr. l’intervista a Wall citata in M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, cit., p. 64.

ricongiunta. Come i dipinti dei maestri olandesi, *Morning Cleaning* sembra istituire quella sorta di intimità che consente l'identificazione. Essa fonde il documentario e l'immaginario, non traccia distinzioni troppo nette fra il prosaico, il reale e il fantastico, il finzionale, e così trasforma l'ordinario – un'attività e degli oggetti quotidiani – in un'esperienza visiva unica. La promessa di felicità che per Wall l'arte porta con sé¹⁴¹ sembra consistere nella capacità che opere come questa hanno di offrire momenti di epifania in cui abbiamo l'impressione che il senso delle cose si faccia meno oscuro. Il miracolo dell'esperienza, del senso di letizia che esse offrono, ha però in sé il limite che Hegel aveva colto con precisione: è «nei domini dell'arte» che ci sentiamo «a casa»¹⁴²; il luogo della «domenica della vita» è solo un «regno d'ombre»¹⁴³.

¹⁴¹ Cfr. F. BONAMI, *Jeff Wall. Attualità dell'Attualità*, in *Jeff Wall. Actuality*, PAC Milano 19 marzo-9 giugno 2013, Electa, Milano 2013, pp. 11-15, p. 11.

¹⁴² *Ä 1823*, p. 200; p. 194.

¹⁴³ Ringrazio Luca Illetterati per l'invito a contribuire a questo volume sull'estetica di Hegel e Franco Biasutti, Francesco Campana e Paolo Giuspoli per i loro utili commenti a una prima versione del testo.

