

El Greco. Il paradosso dell'appartenenza

Laura Mesina*

Abstract: *El Greco (Doménikos Theotokópoulos), a post-Byzantine icon-painter registered in Heraklion between 1563 and 1567, first learned Catholic religious art in Italy (1567-1577), then moved to Spain (1577-1614), where, in Toledo, his artistic style matured and became highly original. The Mannerist metamorphoses in El Greco's work are eloquent of his immigrant route to the Mediterranean. However, it is difficult to pin him down to a particular artistic movement and a particular model of visuality. El Greco is a problematic subject for art history, because he cannot be categorized in relation to the artistic styles of his time.*

The artist's biography and his work were not internationally recognized until the end of the 19th century, with European modernism. The interest of the European and North American art market soon followed, creating the "grecomania" of collectors and the "grecofilia" of artists and scholars.

In the case of this artist, we can speak of a spectacular transformation both of his biography and style, as well as in the reception of his work. Therefore, I propose to analyze and interpret the paradox of his belonging with the help of new research tools in visual cultural studies, including: transculturality, emigration / immigration, the process of adaptation and cultural integration, identity crises.

Keywords: El Greco, Mannerism, transculturality, migration, Mediterranean cultures and arts.

I. (Im)migrante nel Mediterraneo. Oriente-Occidente, secoli XVI-XVII

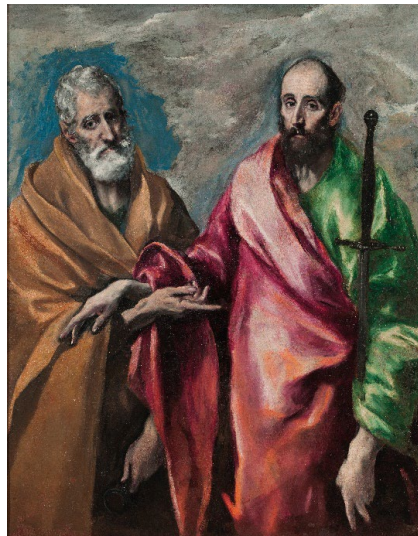
Pittore di icone di tradizione post-bizantina, attestato a Heraklion nel periodo 1563-1567, Doménikos Theotokópoulos detto El Greco (1541-1614) decide di iniziarsi all'arte religiosa cattolica, dapprima per tre anni a Venezia (che possedeva il regno di Candia/Creta fin dal 1204), poi, per altri sette anni, nel viaggio attraverso la penisola italiana e a Roma. Da qui, insoddisfatto e bandito dall'ambiente artistico locale per aver attaccato il mito di

* PhD (Philology), Associate Professor in Cultural Studies at the Doctoral School "Space, Image, Text, Territory", Center of Excellence in Study of Image & Faculty of Letters, University of Bucharest, 5-7 Edgar Quinet Street, 030167 Sector 2, Bucharest, Romania, e-mail: laura.mesina@litere.unibuc.ro, <http://orcid.org/0000-0003-0054-3788>

Michelangelo (che, del resto, ammirava), si reca nel 1577 in Spagna, in cerca di committenze e di un ambiente in cui trovare più facilmente il proprio posto. Al termine del suo secondo viaggio verso occidente, El Greco deciderà di lavorare a Toledo – per lui *caput mundi*, perché da qui non si recherà più da nessuna parte e non farà più ritorno né in Italia, né a Creta.

Nei dieci anni trascorsi in Italia e nei trentasette nel regno spagnolo, lo stile di El Greco si forma e matura sotto l'influenza delle culture visuali locali e nei contesti dell'epoca, le *metamorfosi* diventando di per sé emblematiche per il suo itinerario di *(im)migrante nel Mediterraneo*; rimane ancora difficile la sua affiliazione a un determinato movimento artistico e a un certo modello di visualità. In altre parole, El Greco è un soggetto problematico per la storia dell'arte. Perciò, in quale prospettiva possiamo comprenderlo meglio oggi?

Congedatosi in sequenza dalle due scuole di pittura di antica tradizione, post-bizantina e rinascimentale italiana, sebbene rispetti nello spirito le politiche visuali dell'epoca, vale a dire le decisioni del Concilio di Trento (1545-1563) e quelle della Controriforma, El Greco non le rappresenta integralmente e alla lettera. Da qui le deviazioni, che conferiscono specificità all'opera, ma che non la escludono dall'arte dell'epoca, al contrario, la integrano ancora più fortemente. La sintesi manierista che l'artista cretese realizza tra l'Oriente e l'Occidente europeo, tra Ortodossia e Cattolicesimo, è esemplificata nel dipinto degli *Apostoli Pietro e Paolo*, 1600-1605 (Ill. 1) dall'incrociarsi delle mani destre dei due fondatori della Chiesa cristiana, coi loro gesti significativi per ogni credo separatamente.



Ill. 1: El Greco, *Santi Pietro e Paolo*, 1587-1592

Il destino dell'artista di origine cretese e la sua creazione, dimenticati per due secoli – durante i quali fu ricordato soltanto da Goya e Delacroix –, sono divenuti noti a livello internazionale solo alla fine del XIX secolo, con l'interesse per lui dei modernisti – tra cui: Degas, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Manet, Picasso, Chagall e Modigliani; tra gli scrittori, ad esempio, Proust fa riferimento a El Greco in più luoghi della sua opera¹. Fin da questo momento, emerge anche l'interesse del mercato dell'arte europeo e nordamericano per le opere dell'artista migrante. È proprio per questo motivo che Chris Dercon, presidente dell'Unione dei musei nazionali francesi, in occasione dell'inaugurazione della mostra *Greco* tenutasi a Parigi nel 2019², ha deplorato il fatto che proprio il Paese che lo ha rilanciato nell'arte internazionale abbia celebrato la sua opera e reso giustizia con così grande ritardo alle metamorfosi del suo percorso artistico e spirituale³.

Nel caso di questo artista si può parlare a buon diritto di una trasformazione spettacolare della sua biografia e del suo stile, della sua ricezione in quell'epoca, ma anche dopo, nonché di un vero e proprio *paradosso di appartenenza* – facile da seguire da parte del pubblico internazionale di oggi, capace di comprendere la *transculturalità*, la *(e/im)migrazione*, il processo di adattamento e integrazione, nonché le sue possibili crisi.

¹ Javier Barón Thaidigsmann, "Greco et la naissance de la peinture moderne en France", in Guillaume Kientz (a cura di), *Greco*, catalogo dell'esposizione, edizione francese, Louvre Éditions, Paris, 2019, p. 68.

² La mostra *Greco* (Doménikos Theotokópoulos, 1 ottobre 1541, Heraklion – 7 aprile 1614, Toledo), mostra organizzata presso il Grand Palais di Parigi, tra il 16 ottobre 2019 e il 10 febbraio 2020, curatore della mostra: Guillaume Kientz, co-curatrice: Charlotte Chastel-Rousseau (per Parigi), col contributo di Rebecca J. Long (per Chicago, dove la mostra è stata presente presso l'Art Institute of Chicago nel periodo compreso tra l'8 marzo e il 21 giugno 2020). Organizzatori: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Le musée Louvre, The Art Institute of Chicago. Un'impresa eccezionale, grazie alle istituzioni museali e alle collezioni private provenienti dall'Europa e dal Nord America, che hanno partecipato con ben 76 opere (dal Muzeul Național de Artă al României: *Lo sposalizio della Vergine*, 1600 circa). L'allestimento, concepito da Véronique Dollfus come un insieme di spazi luminosi e, per lo più, sufficientemente generosi, ha reso giustizia tanto alla cronologia dell'opera, quanto anche ad alcuni aspetti salienti della stessa (nelle sezioni della mostra: Da Creta all'Italia; Ritratti; Greco e Toledo; La reinvenzione del sacro; Le varianti di alcuni motivi; La bottega; Le ultime opere). Il catalogo della mostra raccoglie saggi, dedicati all'itinerario di *(im)migrante* del pittore e alla sua tardiva riscoperta, con il portfolio integrale delle opere (immagini e didascalie). Due dei saggi si riferiscono in particolare alla ricezione dell'opera negli ambienti parigini di avanguardia.

³ Chris Dercon, Jean-Luc Martinez, James Rondeau, nel saluto congiunto di apertura, in Kientz (a cura di), *op. cit.*, p. 1.

II. L'“inclassificabile” El Greco. La prospettiva francese

Una delle prospettive più recenti sull'opera di El Greco, e che sostiene, a parer mio, questo paradosso di appartenenza, è offerta da Guillaume Kientz in riferimento al rapporto tra *originalità*, *invenzione* e *variazione*⁴.

Sebbene la scuola dove El Greco si era formato a Heraklion avesse acquisito un certo carattere ibrido, cretese-veneziano (che si propaga fino alla corte del principe Petru Rareș, in Moldavia, grazie ai maestri dell'affresco, migranti anch'essi, ma nello spazio ortodosso⁵), l'ambiente creativo locale non poteva permettersi di abbandonare i codici iconografici post-bizantini e dell'antico canone bizantino. Pertanto, sebbene nel regno di Candia “coesistessero due concezioni dell'immagine”⁶, cioè una sorta di *bilinguismo visuale*, El Greco non si accontentò, ma, al contrario, decise di intraprendere il suo primo viaggio formativo verso Occidente, all'età di ventisei anni.

Inizia quindi una ricerca in proprio, attestata tuttavia fino alle ultime opere, del 1614, e non solo dai cambiamenti stilistici a cui ho già accennato, ma anche dalle continue trattative con i suoi committenti per la quotazione e il pagamento delle opere realizzate (tentativi che spesso sfociano in processi e compromessi). Le lamentele erano generalmente suscitate dal discostarsi del pittore dai modelli stilistici dell'epoca, fatto che tuttavia non riduceva il valore delle sue opere, ma, al contrario, lo accresceva in modo esponenziale. Il più delle volte, però, sceglie lui stesso di scendere a patti, fatto che gli assicura nuove committenze, ma che assicura anche a noi che in realtà egli era più interessato alla sua vocazione e alla sua arte che ai guadagni e alla fama che queste procuravano.

È evidente che El Greco ripensa lo status dell'artista in relazione tanto al destinatario della sua opera quanto al soggetto religioso rappresentato; tutto questo, sullo sfondo di una forte crisi dell'immagine e dell'estetica del manierismo, giunte all'apogeo⁷. Sebbene in Spagna prenda importanti committenze religiose, egli diventa sempre più indisciplinato verso le norme e le soluzioni canoniche di rappresentazione; inoltre, utilizza una tecnica pittorica e una figuralità mai viste prima, diventando, come sottolinea la critica europea, un “inclassificabile”. Il *paradosso dell'appartenenza* si manifesta qui pienamente: pur essendosi formato in

⁴ Guillaume Kientz, “Greco et l'image”, in Kientz (a cura di), *op. cit.*, pp. 14-25.

⁵ Nella bibliografia del catalogo, di circa 700 opere, si trovano anche i seguenti riferimenti: Alexandru Busuioceanu, “Les tableaux du Greco de la Collection royale de Roumanie”, *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1934, pp. 288-305 e Livia Stoenescu (ed.), *Creative and Imaginative Powers in the Pictorial Art of El Greco*, Brepols, Turnhout, 2016. Ringrazio Livia Stoenescu per la generosità con la quale ha messo a mia disposizione i suoi lavori, per la documentazione di questo articolo.

⁶ Kientz, *art. cit.*, p. 16.

⁷ Ivi, p. 19.

importanti centri della spiritualità cristiana e conoscendo stili e tecniche spettacolari, che ammira apertamente anche lui, non si assoggetta totalmente a nessuna di esse; pur rispettando le politiche religiose del tempo, si assume ogni libertà nell'adattarle, essendo interessato soprattutto a perfezionare la propria arte. Le tracce delle grandi culture e arti visive del Mediterraneo cristiano – cretese, italiana e spagnola – si vedono nella sua opera, come in un palinsesto, ma il suo stile finisce per trasgredirle, in modo decisivo e definitivo.

Assume quindi la coscienza di artista unico, con una visione plastica e una tecnica *sui generis*. Allo stesso tempo, però, crea prototipi, che poi elabora e trasforma attraverso serie di varianti, in cerca delle repliche più valide. Il suo sguardo è costantemente alla ricerca, lavorando ossessivamente con le idee e le loro forme visive. La stessa *tecnica* e lo stesso *motivo plastico migrano* in El Greco; così pure lo schema iconografico, creato, tuttavia, all'interno della propria arte, non imposto dall'esterno da un'istituzione, né ripreso da alcun modello. La venerazione dichiarata per il colore della pittura di Tiziano e per il disegno di Michelangelo, sempre paradossalmente, lo ha spinto in realtà a individuare la sua propria strada, completamente diversa, affrontando da ultimo l'immagine dal ruolo catechetico, che assume nello spirito della Controriforma, con la propria estetica delle forme e dei colori e le proprie interpretazioni spirituali.

Il suo percorso ha registrato numerose tappe, alcune consumate e superate (come le crisi personali o le crisi artistiche dell'epoca), altre costruite attraverso un esercizio ininterrotto. È ciò che Guillaume Keintz crede abbia attratto gli avanguardisti del suo tempo verso El Greco: questa coscienza “modernista”, drammatica e inquieta, testimoniata dalle ripetizioni nella sua opera, dai lavori in serie, dalla rottura dei codici canonici e dalle invenzioni stilistiche⁸. Inoltre, egli usava diversi tipi di supporti materiali, di varie dimensioni, ma anche varie formule iconografiche. Ad esempio, il paesaggio e la scenografia sono elementi narrativi nelle sue opere italiane, mentre nella sua pittura spagnola diventano il soggetto artistico principale, come in *Veduta di Toledo*, 1598-1599 (Ill. 2)⁹, oppure vengono semplificati, fino a scomparire, come in numerosi altri dipinti realizzati nella penisola iberica.

⁸ Ivi, p. 25.

⁹ Un frammento di quest'opera è riprodotto sulla copertina del catalogo *El Greco Comes to America. The Discovery of a Modern Old Master*, Inge Reist e José Luis Colomer (eds.), The Frick Collection, Centro de Estudios Europa Hispánica, Center for Spain in America, New York, 2017.



III. 2: El Greco, *Veduta di Toledo*, 1596-1600

Toledo in particolare è stato il luogo che ne ha sostenuto l'attività e la visione, ma nello spirito ibrido della città, segnato dalla pietà e al contempo dal senso commerciale. Vecchia capitale iberica, Toledo, stava attraversando, all'epoca in cui El Greco cominciò l'opera, una grave crisi economica, per cui cercava di mantenere un certo primato su Madrid, almeno in termini artistici e spirituali. El Greco incontra qui numerose opportunità per eseguire opere di grandi dimensioni, che però, saggiamente, non solo abbozza in anticipo, preparando sempre miniature in creta dei modelli, ma memorizza anche in seguito in formati di piccole dimensioni – fatto attestato da Francisco Pacheco, in *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas* (Siviglia 1649), in seguito alla sua visita nella bottega del pittore, nel 1611¹⁰.

A seguito delle tesi del Concilio di Trento, vincolanti per lo statuto dell'immagine e del suo creatore, El Greco cerca, al contrario, liberamente, un nuovo modo di “vedere”/immaginare e trattare plasticamente il soggetto religioso e la figura sacra. La Controriforma valorizzava l'immagine piuttosto come illustrazione delle sue tesi, non come l'oggetto di culto principale; dava priorità invece alle reliquie, ritenute autentiche. Intendeva in questo modo limitare la creatività della pittura e imporle schemi rappresentativi più rigorosi. El Greco, tuttavia, offre una visione propria e non negoziabile; dipinge, ad esempio, il *Velo della Veronica*, 1578-1585 (Ill. 3), in cui l'oggetto-reliquia viene assorbito nell'“immagine come immagine”, il che riconferma lo statuto dell'arte e del suo creatore. Egli si auto-istituisce come mediatore e si auto-legittima come autore di schemi di rappresentazione, come in *San Luca*, 1605 (Ill. 4), in cui il modello è assente, e l'icona è dipinta

¹⁰ Jena K. Carnava, “Annexes. Chronologie”, in Keintz (a cura di), *op. cit.*, p. 227.

direttamente nel Libro Sacro, come prescrizione indiscutibile – in fondo, di El Greco – di ogni successiva immagine della Vergine col Bambino. Giunge così a un canone personale, che perfeziona attraverso la ripetizione – così come lui stesso aveva praticato un modo di lavorare nella scuola cretese e un altro in quella italiana. La sua arte diventa autoreferenziale, ma radicata nell'iconicità orientale e nel manierismo occidentale. L'impressione che “non finirà mai”¹¹ è confermata, del resto, dalla sua ultima opera, la cosiddetta *Visione di San Giovanni Evangelista* (1608-1614) – come argomenterò subito di seguito.



III. 3: El Greco, *Velo della Veronica*, 1586-1595



III. 4: El Greco, *San Luca*, 1605-1610

L'(*im*)migrante El Greco, non adattandosi quindi a nessuno stile dominante, trova la propria strada, assimilando e superando nella sua arte gli incontri, le influenze e gli esercizi di percorso. Pienamente consapevole della sua originalità, la coltivò con cura e la affermò con forza, sia a Roma quando chiese pubblicamente di ridipingere il Giudizio Universale di Michelangelo nella Cappella Sistina, sia in tutti i suoi atti volontari in Spagna. Ad esempio, la rilettura del gruppo greco antico del *Laocoonte*, attraverso la destrutturazione e ricomposizione dell'omonima opera, nel periodo 1610-1614 (Ill. 5), mostra come egli si considerasse un erede completamente libero dell'Ellade antica, l'unico, nel mondo cattolico, legittimato a trascendere le forme classiche e i mondi mediterranei. Tuttavia, sebbene la conclusione di Keintz, cioè che El Greco abbia rotto il legame con tutte le tradizioni per costruire e imporre la propria, sia interessante, osserviamo però come egli

¹¹ Tonia Raus, “Cette impression que l'on n'en finira jamais”, in Tonia Raus e Gian Maria Tore (éds.), *Comprendre la mise en abyme. Arts et médias au second degré*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2019, pp. 7-19.

rimanga ancorato ad esse attraverso le problematiche e i riflessi di costruzione dell'opera (auto-referenzialità, serie di varianti, auto-canonizzazione).



III. 5: El Greco, *Laocoonte*, 1610-1614

Non erano questi ultimi aspetti ad affascinare i modernisti francesi, bensì la sua tecnica e la sua visione artistica. Anche rispetto a ciò *Laocoonte* resta esemplare. Ma ad esso aggiungerei almeno un'altra opera.

III. El Greco, *non-finito*

Nel perfezionismo di El Greco, oltre al rapporto con le maniere ripetitive già praticate nella scuola cretese e in quella italiana, si intravede anche una possibile filosofia personale, e cioè che l'*opera non si chiude mai su se stessa*. Completamente opposto a Leonardo da Vinci, che lasciò alcune sue opere incompiute e non riprese (per via delle circostanze della sua vita, ma anche perché era sempre attratto da nuovi progetti, soprattutto di ingegneria), il *non-finito* essendo pieno e unico in loro, El Greco ricercava questo effetto visivo, estremamente difficile da ottenere, proprio attraverso la ripetizione; al punto che gli effetti chiaroscurali, la prospettiva, i campi narrativi finivano per condensare i contenuti spirituali ed esprimerli visivamente nel modo a lui più consono (come ad esempio nella serie *Soplón*). Il *motivo iconografico migra*, a sua volta, insieme allo spirito e alla visione del pittore; in fondo, insieme a lui stesso, quale artista cristiano nell'Europa mediterranea. Anche se le variazioni di un motivo o di un tema ad un certo punto si fermano, la ricerca continua (attestata in modo edificante

dalle sue glosse a margine del testo delle *Vite* di Vasari¹²), così come la trasformazione stilistica e figurale. In realtà El Greco è perfettamente coerente nel suo percorso stilistico e tutto ciò che intraprende denota la stessa continua preoccupazione per le opere che progetta. Interessato alle discipline classiche, come la retorica (posta al centro del Manierismo), coltiva con attenzione le sue conoscenze umanistiche, seguendo soprattutto il tema della “vista”, della percezione visiva, dello sguardo (nel cogliere le ipostasi dell'estasi, delle visioni mistiche e delle sacre apparizioni, presenti in tutta la sua opera). È, in effetti, lui stesso un manierista, ma all'interno di un paradigma visivo personale (pre-barocco), dove il corpo è la fonte di luce a se stesso (come in Caravaggio o Rembrandt).

L'abbandono dell'icona canonica bizantina conduce El Greco al recupero di un altro tipo di ieratismo figurale, una *re-iconizzazione*, in una nuova accezione stilistica: volti e corpi allungati, visi sempre più simili, addirittura indefiniti. Una ricerca patetica della forma perfetta, che, proprio essa, è sempre più astratta dal figurale, come nella *Visione di San Giovanni Evangelista*, 1608-1614 (Ill. 6) – *non-finito* in sé, se guardiamo ad esso come alla chiave di volta della sua opera¹³.



III. 6: El Greco, *Visione di San Giovanni Evangelista*, 1608-1614

¹² Karin Hellwig, “El Greco’s *Giorno* as an Early Commentary on Vasari’s *Vita of Michelangelo* (1568)”, in Livia Stoenescu (ed.), *Creative and Imaginative Powers in the Pictorial Art of El Greco*, Brepols, Turnhout, 2016, pp. 129-143.

¹³ Theodore Rousseau, “El Greco’s *Vision of Saint John*”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 17, nr. 10 (1959), pp. 241-262. “Our picture is the climax of all this. Is it not only from the very end in their career; it is the immediate statement of his first inspiration, his first mystical vision after reading the Apocalypse”. Ivi, p. 256.

Pur apprezzando la qualità dell'analisi di Richard Mann¹⁴ – comparativa, deduttiva e molto dettagliata – del programma iconografico in cui avrebbe dovuto rientrare l'opera la *Visione di San Giovanni Evangelista*, nonché dell'immagine stessa, avanzo tuttavia qualche altro commento. Innanzitutto, propongo un confronto fra il tema consacrato dell'opera, vale a dire la rottura del quinto sigillo (Apocalisse secondo Giovanni, 6: 9-11) – così come è stata identificata da Manuel B. Cossío¹⁵; identificazione combattuta con veemenza, appassionatamente da José Riello e sostituita da un'altra, della Resurrezione dopo il Giudizio¹⁶ –, e il messaggio per l'angelo della chiesa di Laodicea:

(17) Tu dici: «Sono ricco, mi sono arricchito e non ho bisogno di niente!». Tu non sai, invece, che sei infelice fra tutti, miserabile, povero, cieco e nudo.

(18) Perciò io ti consiglio di comprare da me dell'oro purificato dal fuoco per arricchirti; e delle vesti bianche per vestirti e perché non appaia la vergogna della tua nudità; e del collirio per ungerli gli occhi e vedere.

(19) Tutti quelli che amo, io li riprendo e li correggo; sii dunque zelante e ravvediti.¹⁷

A differenza della rottura del quinto sigillo, qui, nel testo che propongo come supporto di quest'opera pittorica, appare esplicitamente il tema della cecità e della vista, della visione spirituale, che preoccupò costantemente El Greco, soprattutto durante il suo periodo spagnolo; in secondo luogo, è possibile, credo, un'identificazione iconografica più appropriata delle strutture correlative del testo biblico, che ci fornisce un'altra chiave di lettura dell'immagine.

La *Visione di San Giovanni Evangelista* crea indiscutibilmente una potente emozione visiva, perché interrompe, improvvisamente e drammaticamente, il *Viaggio* terreno e apre, definitivamente, quello ultraterreno. Quando è collocato relativamente allo stesso registro di altezza dello spettatore, essendo di grandi dimensioni (222 x 193 cm), il dipinto dialoga con lui frontalmente e lo coinvolge direttamente nell'esperienza estatica di Giovanni – intensamente espressa dall'allungamento del suo corpo, dalle braccia e dalle mani aperte verso il cielo, dalla posizione inginocchiata, segno di penitenza in nome di tutti. Le forme corporee in secondo piano, intrappolate nella scena come tra drappi, da loro sostenuti o che tendono a coprirle, presentano, dall'altezza umana da cui possono essere osservate, una drammaticità intensa, emozionante. Partendo da un'altra

¹⁴ Richard G. Mann, "The Altarpieces for the Hospital of Saint John the Baptist, Outside the Walls, Toledo", *Studies in the History of Art* 11 (1982): 56-VIII.

¹⁵ Manuel B. Cossío, *El Greco*, apud Mann, p. 65.

¹⁶ José Riello, "From the Bodily Disease to the Resurrection of the Flesh: El Greco at the Hospital Tavera", in Stoenescu (ed.), *op. cit.*, pp. 90-93.

¹⁷ Apocalisse secondo Giovanni 3:17-19.

visione dell'Apocalisse di Giovanni (3: 14-22, il messaggio all'angelo della chiesa di Laodicea), potremmo dire che i ciechi stiano al di qua e al di là della soglia del quadro. Ci crediamo ricchi, siamo poveri e nudi. Solo, sulla soglia della fede, il santo ci è rivelato nel *suo* momento tra visione e penitenza, allorché ci chiama a raccolta.

E il tutto, sulla soglia della vita di El Greco, nel 1614, che il poeta e drammaturgo manierista Góngora ricorda nel sonetto scritto più avanti, nel 1627:

Iscrizione per il sepolcro di Domenico Greco, di Luís Argite y Góngora

Questa in forma elegante, o pellegrino,/ di porfido lucente dura chiave,/ il mondo priva del pennello più soave/ che diè spirito al legno, vita al lino.// Il suo nome, di maggior fiato degno,/ che nelle trombe della Fama suona,/ la fronte illustra a questo marmo grave;/ veneralo e prosegui il tuo cammino.// Giace il Greco. Ereditò Natura/ l'arte, l'Arte studio, Iride i colori,/ Febo le luci se non l'ombre Morfeo.// Tanta urna, inutilmente dura,/ lacrime beva e quanti trasuda odori/ funebre scorza d'albero sabeo.¹⁸

IV. Prospettive americane. L'opera migrante. Ancora verso Occidente: XIX-XX. La "grecomania"

Avanzerò inoltre alcuni commenti riguardanti la fortuna transcontinentale di El Greco, grazie ai collezionisti privati, che lo hanno esposto direttamente accanto ai modernisti, ma anche grazie alle grandi istituzioni museali, che lo hanno generosamente incluso nelle loro pinacoteche.

Sulla base di una fruttuosa collaborazione tra Stati Uniti e Spagna, due importanti ricercatori, Inge Reist e José Luis Colomer, hanno curato nel 2017 un prezioso volume di studi scientifici (a seguito del convegno organizzato due anni prima da The Center for the History of Collecting/ The Frick Collection, Centro de Estudios Europa Hispánica e The Center of Spain in America): *El Greco Comes to America. The Discovery of a Modern Old Master*. L'opera spiega in dettaglio la "grecomania" dei collezionisti americani del XIX secolo – come l'autrice dello studio, Ellen Prokop, definisce la loro ossessione per il pittore europeo. Un vero e proprio culto di

¹⁸ Luis De Góngora, *Sonetti funebri*, a cura di Piero Chiara, SE, Milano, 1997, p. 31. Si confronti di seguito l'originale: *Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco (Luis de Góngora y Argote)*: "Esta en forma elegante, oh peregrino,/ de pórvido luciente dura llave,/ el pincel niega al mundo más süave,/ que dió espíritu a leño, vida a lino.// Su nombre, aun de mayor aliento dino/ que en los clarines de la Fama cabe,/ el campo ilustra de ese mármol grave;/ venérale, y prosigue tu camino.// Yace el Griego. Heredó Naturaleza/ arte, y el Arte estudio. Iris colores./ Febo luces si no sombras Morfeo.// Tanta urna a pesar de su dureza/ lágrimas beba y cuantos suda olores/ corteza funeral de árbol sabeo."

El Greco apparirà in seguito nelle collezioni e nei musei di Filadelfia¹⁹, Boston²⁰, New York²¹, ma anche nelle collezioni di Duncan Phillips²², della Hispanic Society of America²³ e di Henry Clay Frick²⁴. Ovviamente nella lista compare anche l'Art Institute of Chicago²⁵.

Il volume si conclude con due capitoli ugualmente appassionanti, uno sulla “stranierità” di El Greco (dedicato alle mostre newyorkesi del periodo 1912-2014)²⁶ e un altro sulla sua “stranezza”²⁷. Questi studi menzionano non solo i due orizzonti di ricezione e influenza nella modernità, europeo (presso i romantici, i simbolisti, gli spiritualisti e le avanguardie²⁸) e anglo-americano, ma anche i dipinti delle collezioni nordamericane, la storia della loro acquisizione ed esposizione. Approccio complesso, dalle informazioni corroborate interdisciplinarmente – storia culturale, storia dell’arte, storia del mercato dell’arte, storia economica e politica –, il volume è un prezioso strumento di lavoro per i ricercatori, ma anche di educazione per il grande pubblico. Esso completa in questo modo la documentazione delle mostre organizzate a Toledo e Madrid nel 2014, in occasione del 400^{mo} anniversario della morte del pittore.

V. Lo sguardo migrante. Sulle orme della creazione: Occidente-Oriente, i secoli XX-XXI. La “grecofilia”

Uso il termine “sguardo”, qui, nel senso di riflessione sull’oggetto guardato o immaginato, cioè teoria e commento interpretativo negli studi recenti sulle creazioni di El Greco; ma anche di guardarsi alle spalle, tornare al passato, tornare a una cultura, quella europea, da cui numerosi altri artisti (e non solo loro) sono partiti per un’altra.

Un esempio in tal senso è quello di Livia Stoenescu, storica dell’arte e docente di studi visuali presso il College of Architecture della Texas A&M University. La ricercatrice di origine romena parte dal suo interesse per la Controriforma, il Concilio di Trento e la loro eredità, per arrivare all’opera di El Greco attraverso ricerche personali, colloqui, dibattiti e seminari universitari dedicati alle sue opere. Mentre il volume dell’autrice *The*

¹⁹ Richard L. Kagan, “The Cult of El Greco: El Grecophilis in Philadelphia”, in Reist and Colomer (eds.), *op. cit.*, pp. 47-68.

²⁰ Ronni Baer, “A Painter’s Painter: El Greco and Boston”, *ivi*, pp. 69-90

²¹ Amaya A. Ruiz, “The Madrazos and the New York Collectors of El Greco”, *ivi*, pp. 91-114.

²² J. L. Colomer, “El Greco and The Philips Collection”, *ivi*, pp. 115-136.

²³ Marcus B. Burke, “El Greco at The Hispanic Society of America”, *ivi*, pp. 137-160.

²⁴ Xavier F. Salomon, “Henry Clay Frick and El Greco”, *ivi*, pp. 161-180.

²⁵ Rebecca J. Long, “El Greco in Chicago”, *ivi*, pp. 181-202.

²⁶ Susan Grace Galassi, “Stranger in a Strange Land”, *ivi*, pp. 203-226.

²⁷ Jonathan Brown, “Epilogue: The Many Facets of El Greco”, *ivi*, pp. 227-230.

²⁸ Reist and Colomer, “Preface”, *ivi*, p. 15.

*Pictorial Art of El Greco. Transmaterialities, Temporality, and Media*²⁹ raccoglie articoli pubblicati e presentazioni a conferenze, raggruppati in modo tale da rivelare, in una nuova lettura, il rapporto tra l'immagine e il suo contesto teologico ed estetico, il volume collettivo coordinato dalla stessa specialista³⁰ offre un'altra prospettiva, esplicitamente inquadrata nella storia culturale³¹ e negli studi culturali visuali³².

Entrambi i lavori esulano dall'ambito metodologico degli studi di storia dell'arte, dirigendosi, in modo interdisciplinare, verso nuovi fertili campi di ricerca.

Livia Stoenescu indaga l'opera di El Greco, spirito modernista del suo tempo, in rapporto ai movimenti riformatori italiani (ad esempio, quelli avviati da Annibale Carracci e Federico Zuccari), ma anche alla pittura spagnola della stessa fattura; fa appello quindi a dati contestuali e determinanti; integrati, e non disgiunti. El Greco non è visto come un atipico, bensì, al contrario, come un *sintomo della sua epoca*. Abbiamo a che fare con la prospettiva di un "terzo incluso", la cui manifestazione è segno di una crisi interna, forse addirittura sistemica.

Rimane o no un inclassificabile, essendo sintomo di una crisi?, questa è la domanda che suscita in noi questa raccolta di articoli – un blocco argomentativo coerente sul rapporto contesto-testo-oggetto-immagine. "I depart from the common refrain that El Greco was a unique painter distanced from the mainstream and instead demonstrate the breadth and depth on his thinking as a painter aligned with the major artistic trends of his time"³³. Se lo esaminiamo in questo modo, in relazione al contesto dell'epoca, ci collochiamo, come abbiamo già fatto notare in precedenza, in un nuovo orizzonte metodologico degli studi culturali visuali.

Inoltre, e in modo decisivo, l'argomentazione dell'autrice è costruita su una mescolanza di discipline, che consente analisi della temporalità dell'opera d'arte e della sua transmaterialità nella posterità. Il metodo di lavoro riunisce diverse discipline e nuove domande di ricerca, attinge

²⁹ Livia Stoenescu, *The Pictorial Art of El Greco. Transmaterialities, Temporalities, and Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2019.

³⁰ Idem (ed.), *Creative and Imaginative Powers in the Pictorial Art of El Greco*, Brepols, Turnhout, 2016.

³¹ La prima parte, intitolata "Cultural History in El Greco's Toledo", ivi, pp. 13-110, con gli studi: Fernando Marías, "El Greco among the Conversos: The Case of the Chapel of Saint Joseph", pp. 13-48; Miriam Cera, "Pedro Salazar de Mendoza: Patron of El Greco and Bibliophile", pp. 49-82; José Riello, "From the Bodily Disease to the Resurrection of the Flesh: El Greco at the Hospital Tavera", pp. 83-110.

³² La seconda parte, intitolata "El Greco's Response to the Italian Renaissance", ivi, pp. 111-166, con gli studi: Livia Stoenescu, "History and Style in El Greco's Pictorial Art", pp. 111-128; Karin Hellwig, *art. cit.*, pp. 129-144; Enrico Maria Dal Pozzolo, "The Young Domenikos and the Self-Construction of an Artistic Language", pp. 145-166.

³³ Livia Stoenescu, ivi, p. 18.

criticamente a vari ambiti, adatta e integra prospettive, nozioni e schemi proposti da Alexander Nagel e Christopher S. Wood, da Hans Belting e Georges Didi-Huberman (citati dall'autrice). Questo primo orizzonte bibliografico cambia sostanzialmente il punto di vista sull'opera e sulla biografia del pittore e inquadra l'approccio di Livia Stoenescu in un nuovo paradigma, transdisciplinare, più ricco, mobile e per eccellenza dialogico.

L'"inclassificabilità" di El Greco, rivendicata dai critici d'arte francesi, appare in definitiva, nella prospettiva degli autori di quest'ultimo volume, come una crisi d'interpretazione della sua opera; soglia che può essere superata attraverso nuovi discorsi ermeneutici, contestualizzanti e pluriprospektivi. Livia Stoenescu, come abbiamo visto, integra un orizzonte teorico e culturale europeo in un approccio epistemologico anglo-americano. I suoi concetti e metodi, così come, d'altra parte, l'oggetto della loro ricerca, migrano essi stessi da diversi campi scientifici, di cui portano significativamente l'eredità, che pure trascendono; proprio come l'artista stesso, (*e*)migrando, ha superato soglie, crisi dell'immagine, della spiritualità del tempo, della propria esistenza e ha iscritto definitivamente il suo stile e la sua opera, da esse generati, in un orizzonte culturale e identitario innovativo.

Elenco delle illustrazioni:

III.1: Doménikos Theotokópoulos detto El Greco, *Santi Pietro e Paolo*, 1587-1592, olio su tela di cm 121,5 × 105, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

III.2: Doménikos Theotokópoulos detto El Greco, *Veduta di Toledo*, 1596-1600, olio su tela di cm 121.3 x 108.6, Metropolitan Museum of Art, New York

III.3: Doménikos Theotokópoulos detto El Greco, *Velo della Veronica*, 1586-1595, olio su tela di cm 71 x 54, Museo del Prado, Madrid

III.4: Doménikos Theotokópoulos detto El Greco, *San Luca*, 1605-1610, olio su tela di cm 100 x 76, Cattedrale di Santa María, Toledo

III.5: Doménikos Theotokópoulos detto El Greco, *Laocoonte*, 1610-1614, olio su tela di cm 142 x 193, National Gallery of Art, Washington

III.6: Doménikos Theotokópoulos detto El Greco, *Visione di San Giovanni Evangelista*, 1608-1614, olio su tela di cm 222.2 × 193, Metropolitan Museum of Art, New York

Bibliografia:

Kientz, Guillaume (a cura di), *Greco*, catalogo della mostra, edizione francese, Louvre Éditions, Paris, 2019.

Mann, Richard, "The Altarpieces for the Hospital of Saint John the Baptist, Outside the Walls, Toledo", *Studies in the History of Art* 11 (1982): 56-VIII.

Raus, Tonia, Gian Maria Tore (eds.), *Comprendre la mise en abyme. Arts et médias au second degré*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2019.

Reist, Inge, José Luis Colomer (eds.), *El Greco Comes to America. The Discovery of a Modern Old Master*, The Frick Collection, Centro de Estudios Europa Hispánica, Center for Spain in America, New York, 2017.

Rousseau, Theodore, “El Greco’s Vision of Saint John”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 17, nr. 10 (1959), pp. 241-262.

Stoenescu, Livia (ed.), *Creative and Imaginative Powers in the Pictorial Art of El Greco*, Brepols, Turnhout, 2016.

Stoenescu, Livia, *The Pictorial Art of El Greco. Transmaterialities, Temporalities, and Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2019.