



CRITICA DELLA RAPPRESENTAZIONE

Poetiche pittoriche
della prima avanguardia

di **Sandro Sproccati**

Sandro Sproccati

CRITICA
DELLA RAPPRESENTAZIONE

Poetiche pittoriche
della prima avanguardia

© 2009 Editrice ZONA
È VIETATA
qualunque riproduzione
di qualunque parte di questo estratto
senza autorizzazione dell'editore

ZONA



Critica della rappresentazione
Poetiche pittoriche della prima avanguardia
di Sandro Sproccati
ISBN 978 88-95514-92-5

© 2009 Editrice ZONA, via dei Boschi 244/4 loc. Pieve al Toppo
52040 Civitella in Val di Chiana - Arezzo
tel/fax 0575.411049
www.editricezona.it - info@editricezona.it

In copertina: Magritte, *Lo spirito della geometria*, 1932, collezione privata

Stampa: Digital Team - Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di febbraio 2009

INDICE

Premessa e metodo	5
1. La metafora musicale nell'analisi baudelairiana del linguaggio pittorico	9
2. Aperture psicolinguistiche: il ventaglio di Madame Monet	23
3. Matisse. "Espressione e decorazione"	39
4. Malevic, il corpo della pittura	63
5. La lunga attesa di Mondrian	93
6. Magritte o il tentativo dell'impossibile	115
Bibliografia	139
Opere di riferimento	144

PREMESSA E METODO

I saggi che raccolgo in questo libro sono stati pensati e realizzati separatamente, in un arco di tempo di quasi vent'anni e sulla base di occasionali circostanze. Appartengono dunque a momenti diversi della mia attività, benché mi sia sforzato di renderli sufficientemente omogenei per mezzo di un attento lavoro di revisione testuale. Le diversità si possono cogliere (e non solo “tra le righe”) in sede di approccio ai temi trattati più che in materia di stile: poiché, se da una parte mi è sembrato opportuno uniformare il libro secondo un piano complessivo e una tesi di fondo, dall'altra ho ritenuto non fosse il caso di riscrivere ex novo i capitoli più antichi per ridurli, con violenza, alla “ragione” dei più recenti. Del resto, alcuni dei saggi – tutti monografici e quindi, in linea di principio, autonomi – furono a loro tempo stampati su riviste, e non mi pare corretto riproporli oggi in una versione completamente diversa da quella che avevo pur giudicato degna di essere pubblicata.

Ad ogni modo l'unità del libro – dato che si tratta di un libro e non di una semplice raccolta di testi – deriva da due dati che desidero esplicitare: prima di tutto dipende da un fondamento metodologico che è nella mia “formazione” e al quale mi sono senza difficoltà mantenuto fedele, che insiste sull'idea di affrontare il lavoro di artisti visuali a partire dalle idee che essi formularono per iscritto, e cioè sulla convinzione che sia sempre necessario ricostruire le teorie dell'arte a cui le opere “rispondono” per comprendere le opere stesse; poi fa riferimento alla specificità delle tematiche (vale a dire delle teorie) affrontate, tutte collocabili sul crinale che separa la funzione “descrittiva” – ovvero, in termini semiotici, “referenziale” – della pittura europea dal superamento della medesima, dunque tutte istituibili a (altrettante) celebrazioni di quella *critica della rappresentazione* che dà titolo al libro. Che si tratti di figure storiche dislocate nel corso di oltre mezzo secolo non osta affatto a tale loro “coabitazione”, poiché quel crinale è assai ampio. Tra Baudelaire, in cui il problema è annunciato, e i fondatori dell'astrattismo, Matisse, Malevic, Mondrian, che per vie differenti hanno tentato di risolverlo, non c'è che l'istantaneo compiersi del processo. Tra Monet, che fa un uso “improprio” della metafore fondative della rappresentazione pittorica, e Magritte, che le *prende alla lettera* per mostrarne l'arbitrio e il paradosso, c'è in realtà una stretta collaborazione, avvertasi a distanza di alcuni decenni... Ma, in fondo, il crinale (la *crisi*) di cui parlano tutti i capitoli del libro è lo stesso con cui ancora oggi – un altro mezzo secolo più tardi – abbiamo

a che fare, se è vero che la comunicazione per immagini persiste (nel ventunesimo secolo) a svolgersi in modo *sostanzialmente* conforme alla lingua della modernità occidentale, il cui primitivo codice è negli esperimenti di Piero della Francesca, e che dal canto suo la coscienza dell'arte odierna non può che ripudiare quella lingua o metterla, almeno, in discussione.

Vorrei inoltre precisare che io stesso ritengo debole il concetto di *critica della rappresentazione* se lo si considera nel suo significato più ovvio, ossia come fenomeno di semplice fuga dai parametri di costruzione del testo che per secoli hanno dominato (in sottofondo) il linguaggio della pittura, vale a dire come scontato diniego dei medesimi e conseguente proposta di revisione sulla scorta di opzioni innovative. Ma è esigenza propria di questo libro intendere altrimenti tale concetto, e vorrei dire pressoché “riformularlo”: a partire dalla certezza che la critica della rappresentazione messa in opera dagli artisti analizzati sia, di fatto, “qualcosa di più”. C'è in ognuno di essi la pretesa che l'immagine *parli*, che continui caparbiamente a “rappresentare”, che la pittura sia non solo e non tanto la presenza di una superficie coperta di pigmento colorato, che il *gioco* che da sempre essa instaura (e di cui vive) fra trasparenza e opacità del mezzo vada in qualche modo salvato, che tale *gioco* sia (ad ogni modo) la sua autentica ragione d'esistenza, ciò che le conferisce significato. C'è il quadro e c'è il mondo. Il quadro non è (più), non può (più) essere un *riflesso* del mondo, ma il quadro non è neppure (e non per questo diventa) un *oggetto* del mondo, un elemento fisico e rigido, costituito solo dalla propria materialità che accoglie e rimanda luce. Su ciò fa testo la nozione di *nuovo realismo della pittura*, che Malevic ha invocato proprio per la sua stagione più astratta, ovvero come sinonimo (paradossale) di “pittura suprematista”. Paradossale fino a un certo punto, daché secondo lui la pittura – dismessa la funzione mimetica – *si apre* a una diversa realtà, nel senso che *apre* la propria superficie, apparentemente compatta, all'azione di una nuova e differente modalità di “sguardo”.

Ciò vuol dire che la *critica della rappresentazione* è l'analisi rifondativa del concetto di rappresentazione più che il rifiuto della rappresentazione stessa. Crisi e critica sono termini contigui; e “crisi” rimanda all'idea di *ferita*, di *lacerazione*, di *apertura* appunto, tanto che le si può attribuire, senza troppi ostacoli, il senso di un gesto che impone spazio volumetrico a una superficie – quello spazio che era l'esito (benché virtuale e illusorio) che già il retaggio storico le imponeva. Ora, è proprio nel passaggio dalla “rappresentazione” come *ripetizione* (*re/praesentare*) e come *mimesis* (Rinascimento) alla

“rappresentazione” come *apertura di uno spazio* (avanguardia) che si realizza la rivoluzione dell’arte contemporanea. Possono soccorrere le parole che Jacques Derrida ha speso per il teatro di Artaud e che io ritengo globalmente valide anche per le vicende esaminate qui: “Rappresentazione significa anche spiegamento di un volume, di un luogo a molte dimensioni, esperienza produttrice del proprio spazio. Spaziatura, cioè produzione di uno spazio che nessuna parola può riassumere o comprendere”. Spazio di esperienza e di vita, della superficie, come luogo di un *trapasso problematico*, di un’apertura negata e affermata in un sol colpo. Come *soglia*, quindi – come la soglia dello studio di Duchamp: sempre aperta e sempre chiusa simultaneamente. Il che comporta un effetto ulteriore. Per il quale la critica della rappresentazione diviene propedeutica al conseguimento della *rappresentazione autentica*, e il termine “crisi” acquista un valore propositivo e perfino risarcitivo: là dove viene a recuperare, infatti, il senso *originario* della rappresentazione – esattamente attraverso la messa in crisi (la critica) delle sue concezioni classiche ma tardive.

Sandro Sproccati

LA METAFORA MUSICALE NELL'ANALISI BAUDELAIRIANA DEL LINGUAGGIO PITTORICO

Propongo di condurre l'attenzione su due dati che ritengo oggettivi. *Primo*. La relazione pittura/musica (collaborazione, rapporto profondo e fecondo – ma, sopra tutto, mito della musica quale luogo ideale e polo d'attrazione per altre esperienze artistiche) si rafforza nell'epoca della prima avanguardia fino alla creazione di un vero e proprio *modello musicale* – paradigma e struttura di riferimento sempre attivi nel background della ricerca artistica novecentesca. Tale “modello” – benché da ridefinirsi di volta in volta intorno a singole proposte o approcci concreti – rappresenta uno dei principali mezzi teorici che la pittura ha impiegato per trasformarsi in ciò che essa è, in fondo, ancora oggi: qualcosa di invincibilmente estraneo a quella pratica della raffigurazione mimetica che per secoli ha dominato il concetto di rappresentazione. *Secondo*. Alle origini del pensiero artistico del ventesimo secolo (cioè, in sostanza, alle origini dell'avanguardia) può senza dubbio essere collocata, per diversi motivi, la figura di Baudelaire, iniziatore della *tradizione del nuovo* e quindi anticipatore della sensibilità estetica contemporanea. Con il suo lavoro di poeta, ma ancor più con la sua opera saggistica, egli prefigura, descrive – e coglie in tutta la complessità che le compete – la nuova posizione dell'artista nella società industriale avanzata. Per primo intuisce il valore merceologico dell'opera e comprende tutta la grandiosità del mutamento epocale e millenario a cui – da solo, si direbbe – assiste: un mutamento che fa trascorrere l'arte da una condizione aulica e curiale, basata sul principio del rapporto diretto con la committenza, alla sua definitiva sottomissione alla logica impersonale del mercato capitalista. Inutile ripetere parole su un ruolo che Walter Benjamin ha a suo tempo ampiamente descritto¹. Importa solo, per ora, mantenere ben saldo il pensiero a questa *centralità fondativa* di Baudelaire.

Date le premesse, ecco l'ovvio “sillogismo”. Mi chiedo quale valutazione sia da assegnare alla presenza del *modello della musica* nella critica d'arte baudelairiana, nella sua attenta – e, per alcuni versi, sconvolgente – analisi del linguaggio pittorico. Ad un primo stadio, è evidente che egli utilizza con profusione ciò che pare corretto definire *metafora musicale*, vale a dire un insieme di artifici retorici per cui, ad esempio, i concetti di melodia, armonia e contrappunto appaiono come indispensabili a descrivere il colore sulla tela, a definire la sua sfera d'azione. Cito dal *Salone del 1846*:

Nel colore troviamo l'armonia, la melodia e il contrappunto. [...] L'armonia è la base della teoria del colore. La melodia è l'unità nel colore, o il colore in generale. La melodia richiede una conclusione; è un insieme in cui tutti gli effetti concorrono ad un effetto generale.²

Ma tale "metafora" non avrebbe gran senso se non rappresentasse niente di diverso da un puro espediente stilistico. Pur agendo in quanto semplice e (apparentemente) pretestuoso strumento dialogico, allestito per sopperire alle carenze specifiche del linguaggio della critica d'arte, essa fornisce lo spunto per una nuova riflessione sulla portata dell'espressione pittorica, lasciando intravedere le ragioni di un suo disporsi lungo i solchi di quel *formalismo strutturale* il quale – benché pienamente attivo poco oltre gli esordi del Novecento – è già in qualche misura avvertito presso certe zone della riflessione estetica del secolo precedente. Inoltre la *metafora musicale* apre di fatto la strada all'inedita e stupefacente visione di un oggetto-dipinto non legato alla *mimesis*, esente da patti di sangue con il "segno iconico" e con il referente naturalistico, svincolato finalmente dai principi empirici di descrizione e di narrazione che, dal Rinascimento in poi, hanno tenuto in pugno il destino delle arti dell'immagine.

Bisogna tuttavia considerare che questi diversi livelli di utilizzo e di valenza della *metafora musicale* tendono a sovrapporsi l'un l'altro: perché, se da un lato l'impiego di "figure" tratte dalla musica è imposto dall'assenza di una certa parallela terminologia più attinente al campo pittorico, ciò è dovuto, d'altra parte, al sorgere e manifestarsi *in quel campo* di nuove sensibilità, di nuove problematiche artistiche, che implicano precisamente *quella* terminologia. E, del resto, è proprio il valore propositivo della metafora – comunque essa venga impiegata – a determinare l'apertura di tali inedite esigenze, a spalancare la strada all'affermarsi di differenti forme di consapevolezza – in una dialettica serrata e fruttuosa: solo in superficie tautologica.

Possiamo dunque avanzare la seguente definizione: per *metafora musicale* sarà da intendere la costruzione – da parte del pensiero critico e teorico – di un *modello* specificamente fondato sulle strutture linguistiche della musica, ma attivo in sede di comprensione di un fenomeno linguisticamente *altro* qual è la pittura. Il carattere "metaforico" di tale modello deriva dallo spostamento logico-concettuale che esso determina: laddove – cioè – sono impiegati i criteri di una semiotica particolare (quella dell'elemento musicale) per analizzare altre semiotiche, sostanzialmente estranee al campo dell'espressione musicale.

Tale definizione fa leva proprio su quanto anticipato, e cioè sul dato per cui è prerogativa della riflessione contemporanea l'aver posto la musica – sia pure in modo non sempre esplicito – in un luogo assai privilegiato del vasto territorio delle discipline artistiche, come un faro al crocevia (per così dire) delle loro ambizioni di radicale rinnovamento. Ben prima degli scambi tra Schönberg e Kandinskij³, ben prima che Gustav Mahler esercitasse il proprio influsso sugli espressionisti viennesi, ben prima delle trasognate speculazioni di Malevic sull'“armonia cosmica delle superfici-piano” – il *modello della musica* si è imposto quale indispensabile agente maieutico per l'arte contemporanea. Il cui parto, travagliatissimo, inizia – appunto – con i testi teorici di Baudelaire, tra i primi *Salons* degli anni quaranta e il saggio apologetico sul *Peintre de la vie moderne* del 1860-63⁴.

Nessun dubbio, credo, potrà essere avanzato sulla “continuità” tra il passo sopra citato e l'analisi psico-percettiva della pittura suggerita da Kandinskij in *Über das Geistige in der Kunst*⁵. Ma ciò che più conta osservare è che, con quelle parole, Baudelaire pone concretamente il problema della “sostanza linguistica” dell'elemento cromatico, ossia di una sua lettura sulla base di specifiche e ben identificabili *capacità significanti*: al di là di ogni movente mimetico e di ogni concezione meramente strumentale. È ovvio infatti che, in quanto materiale pittorico, il colore ha da sempre attribuzioni di linguaggio; ma, nel sistema dell'arte figurativa, tali attribuzioni soggiacciono a una sorta di equivoco per cui, nonostante le migliori intenzioni dei grandi artisti, non è il colore “in sé” ad aver significato, bensì il colore in quanto espediente per l'istituzione di un rapporto tra l'oggetto dipinto e l'oggetto del mondo reale. La figurazione non presuppone – in prima istanza – un contenuto diretto del colore, ma un contenuto diretto dell'icona della realtà rappresentata, nei cui riguardi il colore non è che uno degli strumenti di costruzione. Baudelaire – come sei decenni più tardi Kandinskij – si trova nella necessità di “far parlare” il colore da se medesimo.

Ecco che cosa scrive a proposito di Delacroix nel 1855 (*Exposition Universelle*):

Anzi tutto occorre notare, ed è importantissimo, che, pur guardato da una distanza troppo grande per che se ne possa analizzare o almeno comprendere il soggetto, un quadro di Delacroix ha già prodotto sull'anima un'impressione magnifica, lieta o malinconica. Si direbbe che questa pittura, come i maghi o i magnetizzatori, proietta a distanza il suo pensiero. Un tal singolare

fenomeno deve la sua origine alla potenza del colorista, all'accordo perfetto dei toni, e all'armonia (prestabilita nel cervello del pittore) del colore con il soggetto. Par quasi che questo colore (mi si perdonino simili espedienti di linguaggio per esprimere idee ben delicate) pensi da sé, indipendentemente dagli oggetti che riveste.⁶

L'intuizione, lo si converrà, è eclatante! In piena fase di ascesa del naturalismo, Baudelaire viene a suggerire un'idea della pittura come esperienza emotiva, come *linguaggio psichico delle emozioni cromatiche*. Ciò che egli chiama la "proiezione a distanza del pensiero", ossia la facoltà che l'opera avrebbe di comunicare pur in assenza di dati figurali (in assenza degli "oggetti che il colore riveste"), è la naturale anticamera dell'astrattismo, benché ovviamente Baudelaire non possa esserne – nella sua condizione storica – consapevole. Egli di tale problema intravede lo sfondo teorico, forse l'alone attraente e misterioso, ma non può affatto immaginare l'approdo futuro, quello che si realizzerà da Matisse in avanti.

Il parametro della fruizione musicale è qui più che attivo. Lo testimoniano le seguenti parole:

Poi quei mirabili accordi di colore suscitano spesso illusioni di armonia e di melodia, e l'impressione che si riporta di questi quadri è spesso quasi *musicale*.⁷

E voglio allora insistere sul fatto che quel parametro, fornito dalla prassi della musica, diviene esemplare e persino normativo (a mio modo di vedere) ogni qual volta si tratta di sottrarre un sistema linguistico ai suoi impieghi "referenziali", ovvero ai suoi tradizionali scopi di descrizione della realtà fenomenica. Che si tratti del sistema fonico-verbale della poesia o di quello cromatico della pittura, diciamo che rispetto ad essi il "modello della musica" permette il vantaggio di metodi puramente (astrattamente) matematici di invenzione del senso, dove gli elementi che presiedono alla formazione del segno risultano ottenuti per mezzo di quantità regolari e di intervalli esattamente determinati.

Ma, di sfuggita, vorrei ancora notare che gli appunti di Baudelaire si conciliano assai bene pure con le innovazioni che – in materia di *fruizione dinamica dell'opera* – di lì a poco saranno introdotte da Monet, la cui pittura, com'è noto, chiede all'osservatore di essere "letta" lungo un percorso

perpendicolare al piano di rappresentazione: prima da una certa distanza, poi da più vicino, e viceversa. Ecco una serie di osservazioni che potrebbero fungere da prefazione a quel “disfacimento della forma figurativa” che è l’esito estremo (ma perfettamente logico e consequenziale) dell’*impressionismo* monetiano:

Supponiamo una bella distesa di natura dove tutto è un verdeggiare, un rosseggiare, un sollevarsi in polvere, un cangiarsi in piena aria libera, dove ogni cosa, variamente colorata a seconda della sua costituzione molecolare, mutante aspetto di istante in istante per lo spostamento dell’ombra e della luce, e agitata dal lavoro interno del calorico, viene a trovarsi in perpetua vibrazione per cui tremano le linee e si attua la legge del movimento eterno e universale. [...] A misura che l’astro del giorno si muove a dipartirsi, i toni cambiano valore, ma, rispettando sempre le loro simpatie e le loro avversioni naturali, continuano a vivere in armonia mediante concessioni reciproche. [...] Ma, subito dopo, vaste ombre azzurre spingono in avanti, di grado in grado, la folla dei toni arancio e rosa tenero che sono come l’eco lontana e affievolita della luce. Questa grande sinfonia del giorno, che è l’eterna variazione della sinfonia di ieri, questa successione di melodie nella quale la verità scaturisce sempre dall’infinito, questo inno così complicato si chiama colore.⁸

Sinfonia, eco, variazione, vibrazione, melodie, inno: un repertorio composto di termini tratti dal lessico della musica, che fa da sponda all’introduzione, nella storia della pittura, dei concetti (poi tipicamente impressionisti) di *ombra colorata*, di *istantaneità* e *incessante variabilità dell’effetto luminoso*... E siamo nel 1846!

In questo stesso saggio, viene inoltre avanzata l’ipotesi di una “lettura antireferenziale” del dipinto che sarà ripresa, più tardi, nel capitolo su Delacroix dell’*Exposition Universelle*. Scrive Baudelaire:

Così la melodia lascia nello spirito un ricordo profondo. I più dei nostri coloristi mancano di melodia. La maniera buona di accertarsi se un quadro sia melodioso è di guardarlo da assai lontano per non coglierne né il soggetto né le linee. Se è melodioso, ha già un significato, e ha preso il suo posto nel repertorio dei ricordi.⁹

Ma qui il concetto è addirittura più chiaro. Il dipinto “melodioso”, quello che nasce da una grande sapienza coloristica, ha significato anche quando

lo si guarda da una distanza tale per cui non sono “riconoscibili” il soggetto e perfino le linee della composizione. Si badi bene: *ha già un significato*, dice letteralmente Baudelaire. E con ciò – dietro l’apparente ingenuità di quell’insistere su uno sguardo da lontano – è dichiarato l’esordio di una vera e propria *semantica dell’astrazione*, scissa dalla leggibilità formale del soggetto, estranea al contenuto referenziale. Immaginiamo per un attimo questo terribile visitatore delle mostre di pittura, quest’uomo che vorrebbe allontanarsi dal quadro fino a perderne di vista il tema figurativo, per verificare se l’opera “regge” anche in assenza del medesimo... È assai probabile che nemmeno Baudelaire si sia del tutto reso conto di che cosa implichi, alla fine, quello strano contegno: la rinuncia a “riconoscere” il soggetto equivale – di fatto – alla sua distruzione, ad abolirlo in quanto elemento linguisticamente attivo. Le sue predilezioni vanno verso una pittura per sciamani e magnetizzatori, capace di “proiettare il proprio pensiero a distanza”, di far scaturire il senso dal mistero di un colore musicale, irradiatore di emozioni nello spazio circostante.

Così (lo si sarà già capito) il sistema critico di Baudelaire oscilla tra due polarità contrapposte. Da un lato, infatti, l’idea della dimensione magica ed evocativa dell’arte, decisamente irrazionale, che lo proietta nel grande mare moderno del simbolismo letterario. Dall’altro, la tendenza all’analisi concreta degli elementi significanti dell’opera: vale a dire la consapevolezza delle loro qualità strutturali, che lo pone sulla via di ciò che diverrà la logica del costruttivismo novecentesco. Ma è proprio la sintesi di queste polarità, la *conjunctio oppositorum* di lógos analitico e riscoperta (in chiave psicologica) dell’irrazionale, a formare l’irrinunciabile substrato teorico dell’avanguardia... e a costituire perciò l’assoluta modernità di Baudelaire.

Vediamo di esaminare separatamente i due poli. Per quanto riguarda il primo, abbiamo l’intera produzione poetica del nostro, da testi come il celeberrimo *Correspondances* all’edipico e surreale *Le Balcon*. E abbiamo appunti come quello che si legge nei *Diari intimi*:

Due qualità letterarie fondamentali: soprannaturalismo e ironia. [...] Il soprannaturale comprende il colore generale e l’accento, ossia l’intensità, sonorità, limpidezza, vibratilità, profondità e risonanza nello spazio e nel tempo [...]. Sulla lingua e sulla scrittura, prese come operazioni magiche, stregoneria evocatoria.¹⁰

A cui può far da glossa esplicativa un passo del saggio su *Gautier* del 1859:

C'è nella parola, nel *verbo*, qualche cosa di *sacro* che ci impedisce di farne un uso casuale. Manipolare con sapienza una lingua equivale a praticare una sorta di stregoneria evocatoria. È allora che il colore prende a parlare, come una voce profonda e vibrante; e i monumenti si ergono e si affacciano sullo spazio abissale; e gli animali e le piante, ambasciatori del fango e del male, articolano la loro smorfia inconfondibile; e il profumo provoca pensieri e ricordi corrispondenti; e la passione mormora o ruggisce il suo linguaggio eternamente uguale.¹¹

Tali documenti meritano di essere immediatamente confrontati con il sonetto delle *Corrispondenze*, che è presumibilmente coevo dell'articolo sull'*Esposizione Universale* (1855). La traduzione che utilizzo è quella di De Nardis (cfr. nota 10):

È un tempio la natura ove viventi
pilastri a volte confuse parole
mandano fuori; la traversa l'uomo
tra foreste di simboli dagli occhi
familiari. I profumi e i colori
e i suoni si rispondono come echi
lunghi che di lontano si confondono
in un'unità profonda e tenebrosa,
vasta come la notte e il chiarore.
Esistono profumi freschi come
carni di bimbo, dolci come gli òboi,
e verdi come praterie; e degli altri
corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno
l'espansione propria alle infinite
cose, come l'incenso, l'ambra, il muschio,
il benzoino, e cantano dei sensi
e dell'anima i lunghi rapimenti.

Si osservi, anche qui, la profusione delle *metafore musicali*: “I colori e i suoni si rispondono come echi lunghi”; “profumi [...] dolci come òboi”; “e degli altri [...] cantano”. Alle *Correspondances* va quasi con certezza

attribuita una data tra il 1855 e il 1857 (quest'ultimo è l'anno di pubblicazione delle *Fleurs du Mal*) per la loro chiara parentela con un brano di Gérard de Nerval, tratto dal racconto *Aurelia*, che fu trovato incompiuto nelle tasche del poeta morto, suicida, proprio nel 1855:

Tutto nella natura assumeva nuovi aspetti, e voci segrete uscivano dalla pianta, dall'albero, dagli animali, dai più umili insetti, per avvertirmi e incoraggiarmi. Il modo di esprimersi dei miei compagni aveva giri di frasi enigmatiche di cui io capivo il senso; da combinazioni di ciottoli, di figure d'angoli, di fessure e di aperture, di frastagli di foglie, di colori, di odori e di suoni, vedevo e udivo uscire armonie sconosciute sino allora. [...] Tutto vive, tutto agisce, tutto si risponde. [...] È una rete trasparente che copre il mondo, e i cui fili sottili si estendono infinitamente sino ai pianeti e alle stelle.¹²

Siamo agli atti di fondazione (quasi segreti) del simbolismo artistico europeo. La grande ammirazione provata da Baudelaire per Nerval – questo romantico laterale in cui, esattamente come in Poe, egli sentiva “palpitare un'anima gemella” – non è del tutto sufficiente a giustificare quella che potrebbe essere quasi considerata una *traduzione in versi*. Mi sembra probabile che la cosa debba spiegarsi attraverso la suggestione che Baudelaire patì di essere dinnanzi a qualcosa che trascende lo stile individuale, che deve essere accolto in quanto idoneo a recuperare in sé una dimensione archetipica. Come per un ribaltamento dei termini del processo conoscitivo, si assiste al dominio del pensiero sul soggetto che non è più in grado di assoggettarlo. In questo modo il significante (l'archetipo) – alla esplosione del quale è in Nerval la follia a fungere da detonatore – diviene in Baudelaire soggetto e oggetto di una conoscenza globale, irrazionale, mistica: all'interno della quale vige la dinamica evocativa del rimando musicale e dell'analogia cosmica.

Ma noi interessa vedere come la poetica simbolista della *sinestesia* – che presume il coinvolgimento multiplo dei sensi nella percezione dell'arte – contribuisca a formare la possibilità primitiva di quel modello musicale della pittura che avrà tanto peso sulle elaborazioni sperimentali del ventesimo secolo. A tale proposito, Baudelaire ricorre a Swedenborg:

D'altra parte Swedenborg [...] ci aveva già insegnato che il cielo è un immenso uomo; che tutto, forma, movimento, numero, colore, profumo, nel regno spirituale come nel regno naturale, è significativo, reciproco, converso, corrispondente.¹³

Oppure cita Hoffmann:

Ricordo un passo di Hoffmann [tratto dalla *Kreisleriana*] che esprime in modo perfetto la mia idea, e che piacerà a quanti amano sinceramente la natura: “Non solo sognando nel lieve delirio che precede il sonno, ma anche sveglio, quando sento della musica, trovo un’ analogia e un’ adesione intima fra i colori, i suoni e i profumi. Mi sembra che tutte coteste cose siano state generate da uno stesso raggio di luce, e che debbano riunirsi in un meraviglioso concerto”.¹⁴

Veniamo così confermati nella convinzione che sussista un legame profondo tra la tradizione neoplatonica del *linguaggio analogico* e l’avvento della *metafora musicale*. Si tratta di ammettere che la “sinestesia delle corrispondenze” rinnova le idee ficiniane di un universo retto dalle auree geometrie della musica (il suono divino delle sfere celesti in movimento) e di un’arte ispirata a tale cosmica armonia. Se poi si riportano alla mente le speculazioni di Malevic sul valore profondamente simbolico e quasi demiurgico della pittura suprematista, celebrazione dell’armonia cromatica allo stato puro, il cerchio parrebbe chiudersi. Ponendosi all’interno di una simile prospettiva, Baudelaire non ha avuto alcuna difficoltà ad attribuire al meccanismo psichico della fantasia immaginativa la responsabilità piena della produzione dell’opera d’arte. Nel *Salone del 1859* spiega:

È stata l’immaginazione a rivelare all’uomo il senso morale del colore, del contorno, del suono, del profumo. Ha creato essa, all’inizio del mondo, l’analogia e la metafora. Decompone essa l’intera creazione, e, con i materiali accumulati e disposti secondo regole di cui non può trovarsi l’origine se non nel più profondo dell’anima, crea un mondo nuovo, produce la sensazione del nuovo. [...] L’immaginazione è la regina del vero, e il possibile è una delle province del vero. Essa è positivamente apparentata con l’infinito.¹⁵

Perspicua la presenza di un atteggiamento misterico (*l’infinito*), ma altresì quella di un nesso tra l’idea di *nuovo* (chiave di volta del pensiero avanguardista) e *l’immaginazione* produttiva che sa riconoscere nella natura l’invisibile dominio del simbolo. L’arte è ancora studio della natura – come per le poetiche veriste. Essa è ancora esaltazione della natura – come per il romanticismo. Ma, servendosi dell’immaginazione, facoltà superiore, l’artista cerca nella natura non un insieme di oggetti da imitare, bensì una

“scrittura altra”, un testo cifrato di *parole viventi*, il deposito delle analogie e delle metafore che una superiore volontà vi ha impresso.

Il secondo polo di cui ho accennato – drasticamente contrapposto alla visione misterico-analogica – deve condurci verso l’aspetto strutturalista della critica baudelairiana. Ecco allora il passo che secondo me è da considerare fondamentale. Lo si trova nel *Salone del 1846*, e ancora una volta nel contesto di riflessioni dedicate a Delacroix:

Un quadro è una *macchina* di cui tutti i sistemi riescono comprensibili ad un occhio esercitato; dove tutto ha la sua ragion d’essere, se il quadro è buono; dove un tono è sempre addetto a farne risaltare un altro; dove un errore fortuito di disegno è talvolta necessario per non sacrificare qualcosa di più importante.¹⁶

E che cos’è questa se non una lucidissima definizione (ante litteram) del *concetto di struttura*? Il dipinto, l’opera d’arte, dice in pratica Baudelaire, è un complesso di interdipendenze interne, un luogo formato non dalla semplice somma aritmetica delle parti, ma dal prodotto (geometrico) delle relazioni che ciascuna parte intrattiene con ciascun’altra e con la totalità considerata nel suo insieme. Tutto vi ha la sua ragion d’essere; e un tono è sempre addetto a farne risaltare un altro!

Il *sistema della pittura*, per essere tale, ossia per darsi come struttura di interrelazioni significative, ha bisogno di regole ferree. Ed è così che si spiega l’insistenza di Baudelaire sull’assoluta necessità, in arte, delle regole. Ancorché (come talora capita) aprioristiche, esse sono indispensabili a liberare un’immaginazione la quale, lungi dal temerle, le esige per poter agire. Esattamente come accade per la poesia, che reclama l’esistenza delle regole *metriche, fonetiche, prosodiche*:

È evidente infatti che le retoriche e le prosodie non sono tirannie inventate arbitrariamente, ma una collezione di regole reclamate dall’organizzazione stessa dell’essere spirituale. E non mai le prosodie e le retoriche hanno impedito che l’originalità si producesse in modo distinto. Il contrario, cioè che esse abbiano aiutato il dischiudersi dell’originalità, sarebbe infinitamente più vero.¹⁷

Ancora più esplicita è la spiegazione che il nostro offre della struttura chiusa del sonetto a un suo corrispondente (*Lettera ad Armand Fraisse* del 18 febbraio 1860):

Ma chi è quell'imbecille (magari è una persona celebre) che tratta con tanta leggerezza il Sonetto e non sa vederne la bellezza pitagorica? Proprio perché la forma è obbligata, l'idea scaturisce più intensa. [...] Ha la bellezza del metallo e del minerale ben lavorato. Avete mai notato come uno squarcio di cielo, scorto attraverso uno spiraglio o tra due comignoli, tra due rocce o attraverso un'arcata, dia un'idea più profonda di infinito che un grande panorama visto dall'alto di una montagna?¹⁸

La riabilitazione della "strettoia" formale (della norma metrica, prosodica, stilistica – il "cielo visto tra due comignoli") annuncia il ripristino di una concezione dell'arte come lavoro paziente sul significante. In ciò Baudelaire si mostra vicino al Gautier degli *Smalti e cammei* e ai parnassiani, e però (la qual cosa è ben più interessante) anticipatore di Mallarmé e degli esperimenti surrealisti. Tale pensiero configura un attacco polemico ai "luoghi comuni" romantici della sincerità d'accento, del libero sgorgare del flusso poetico dal cuore dell'anima eletta, o sotto la spinta di umanissime sensibilità... e via cianciando. Ma è anche una condanna della colpevole leggerezza con cui certi poeti o pittori sfruttano abilità acquisite in modo meccanico. Per vituperare le quali Baudelaire elabora le nozioni di *chic* e di *poncif*:

Lo *chic* è l'abuso della memoria. Ma è da aggiungere che esso è piuttosto una memoria della mano e non del cervello [...]. Lo *chic* può esser paragonato al lavoro di quei maestri di calligrafia dotati d'una bella mano e di una buona penna temperata per la scrittura gotica o corsiva e che sanno tracciare arditamente, ad occhi chiusi, a mo' di svolazzo, una testa di Cristo o il cappello dell'imperatore. Il significato del vocabolo *poncif* ha molta analogia con lo *chic*. Tuttavia, esso si applica più particolarmente alle espressioni della testa e agli atteggiamenti. [...] Quando un cantante mette la mano sul cuore, ciò vuol dire di solito: l'amerò sempre. – Se stringe i pugni guardando al suggeritore o al palcoscenico, ciò significa: morrà, il traditore! – Ecco il *poncif*!¹⁹

A Baudelaire interessa, come si diceva, la possibilità di un'arte affidata ai *rigori del calcolo*, alla precisione di un significante costruito in modo adamantino, simile a una *partitura musicale*. Scrive in *Mon coeur mis à nu*:

La musica dà l'idea dello spazio. Tutte le arti, più o meno, la danno; perché sono numero, e il numero è una traduzione dello spazio.²⁰

E quando consiglia ai giovani pittori lo studio dei *classici*, non lo fa pensando a modelli più o meno eterni di bellezza. Tutt'altro, i *classici* sono da studiare per ragioni di carattere metodologico:

Se un pittore paziente e minuzioso, ma di mediocre immaginazione, prima di dipingere una cortigiana del tempo presente, si ispira (è il vocabolo consacrato) ad una cortigiana di Tiziano o di Raffaello, è infinitamente probabile che farà opera falsa, ambigua e oscura. [...] Guai a chi studia nell'antico altra cosa che non sia l'arte pura, la logica, il metodo generale!²¹

Occorre far notare che questo è il medesimo punto di vista in base a cui Cézanne e poi Matisse affronteranno lo studio della pittura del passato. Il ruolo di Baudelaire, in verità, è proprio quello di chi sancisce il tramonto definitivo dell'ideale classico di bellezza, sostenendo l'assoluta necessità di una componente *effimera, provvisoria, caduca* nell'opera d'arte. Lo scritto in cui la teoria è più ampiamente sviluppata si intitola, non a caso, *Il pittore della vita moderna*, e fu pubblicato per intero nel 1863. Eccone uno stralcio:

Ci si presenta qui, per vero, una bella occasione per stabilire una teoria razionale e storica del bello contrapposta alla teoria del bello unico e assoluto. [...] Il bello è fatto d'un elemento eterno, invariabile, di quantità estremamente difficile a determinarsi, e d'un elemento relativo, occasionale, che sarà, se si vuole, di volta in volta o tutt'insieme, l'epoca, la moda, la morale, la passione. Senza questo secondo elemento, che è come l'involucro gradevole, allettante, eccitante, della torta divina, il primo elemento riuscirebbe indigeribile, inapprezzabile, non adatto e non appropriato alla natura umana.²²

Altrove, molti anni prima, Baudelaire aveva già dichiarato che “la bellezza assoluta ed eterna non esiste, o piuttosto non è se non un'astrazione sfiorata dalla superficie generale delle bellezze diverse”²³, ponendo fuori causa (in tal modo) il principio estetico dell'imitazione. Infatti, la *mimesis* risulta del tutto superata quando né la natura né l'arte classica possono costituire modelli assoluti per l'attività creativa.

Abbiamo visto come in Baudelaire il linguaggio del colore sia per definizione anti-naturalista (l'emozione cromatica si attua in assenza del riconoscimento del tema) e come egli stesso si definisca piuttosto un "soprannaturalista". Lo spirito mimetico è niente meno che il peggior nemico dell'autentica invenzione linguistica, giacché l'imitazione della natura non costituisce linguaggio ma arido esercizio tecnico: "Chi oserebbe – dice – assegnare all'arte la sterile funzione di imitare la natura?"²⁴. Per lui la precisione scientifica di un metodo, l'impiego di regole apparentemente coercitive, in realtà liberatorie, l'amore per la logica e per il numero, sono altrettanti strumenti che permettono di cogliere, sotto le vesti esteriori e illusorie del naturale, la *cifra* simbolica che lo pervade, e dunque una dimensione in cui, conformemente con il precetto enunciato nel *Peintre de la vie moderne*, "il bello non è altro se non la promessa della felicità"²⁵. Tale è il perno su cui, ad ogni modo, si intrecciano l'irrazionalità del simbolismo analogico e il rigore scientifico del proto-strutturalismo baudelairiano.

Per comprendere come queste due istanze, in apparenza così antitetiche, possano trovare una base comune, propongo di riflettere su un ulteriore brano del saggio su *Victor Hugo* del 1861:

Giungiamo al principio secondo cui tutto è geroglifico; e noi sappiamo che i simboli sono oscuri solo in modo relativo, vale a dire in base alla purezza, alla buona volontà o alla chiarezza naturale delle anime. Ora, che cos'è un poeta (considero la parola nell'accezione più larga) se non un traduttore, un decifratore? Presso i poeti eccelsi, non ci sono metafore, paragoni o epiteti che non siano di una esattezza matematica nella circostanza attuale, poiché quei paragoni, quelle metafore, quegli epiteti vengono attinti nell'inattuabile fondo dell'*analogia universale*, e non possono essere diversi da ciò che sono.²⁶

Baudelaire è quanto mai esplicito: l'esattezza matematica è indispensabile al superamento dell'aspetto esteriore del mondo. Essa costituisce il terreno su cui l'artista può far crescere un linguaggio di pure relazioni, di algebriche quantità, di accordi armonici e di misurate dissonanze. Ed è proprio qui – su questo speciale terreno – che vengono gettate gran parte delle fondamenta dell'arte del ventesimo secolo.

1. Cfr. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Id., *Parigi capitale del XIX secolo*, Id., *Avanguardia e rivoluzione*; e poi ancora: Barthes, *Saggi critici*, Agamben, *Stanze*, Curi, *Perdita d'aureola*, Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*.

2. Baudelaire, *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, pp. 93 e 95.

3. Su questo cfr. Schönberg, Kandinskij, *Musica e pittura*.

4. Leggibili tutti in Baudelaire, *Le arti figurative*.

5. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*.

6. Baudelaire, *Esposizione Universale: 1855*, in *Le arti figurative*, p. 203.

7. *Ibidem*, p. 203.

8. Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, pp. 92 e 93.

9. *Ibidem*, p. 95.

10. Id., *Il mio cuore messo a nudo*, p. 23. Per i testi poetici la migliore traduzione italiana rimane a mio avviso quella ormai storica di Luigi De Nardis (Baudelaire, *I fiori del male*).

11. Id., *Théophile Gautier*, in *Oeuvres complètes*, II, pp. 117-118. La traduzione è mia.

12. Nerval, *Aurelia*, in *Le figlie del fuoco. Aurelia. La mano stregata*, p. 244.

13. Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo*, in *Oeuvres complètes*, II, p. 133. la traduzione è mia.

14. Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, p. 96.

15. Id., *Salone del 1859*, in *Le arti figurative*, p. 284.

16. Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, p. 104.

17. Id., *Salone del 1859*, in *Le arti figurative*, p. 291.

18. Id., *Lettere*, II, pp. 241-242.

19. Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, pp. 145-146.

20. Id., *Il mio cuore messo a nudo*, p. 84.

21. Id., *Il pittore della vita moderna*, in *Le arti figurative*, p. 422.

22. *Ibidem*, pp. 408-409.

23. Id., *Salone del 1846*, in *Le arti figurative*, p. 175.

24. Id., *Il pittore della vita moderna*, in *Le arti figurative*, p. 447.

25. *Ibidem*, p. 409.

26. Id., *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo*, in *Oeuvres complètes*, II, p. 133. la traduzione è mia.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.
- Alberti Leon Battista, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1975.
- Anceschi Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, ed. riveduta e corretta, Vallecchi, Firenze 1959.
- Aragon Louis, *Matisse, un romanzo*, ed. it. Rizzoli, Milano 1971.
- Arcangeli Francesco, *Dal romanticismo all'informale*, 2 volumi, Einaudi, Torino 1977.
- *La volontaria prigionia di Mondrian*, in “L'Europeo”, 27 gennaio 1957.
 - *Monet*, NuovaAlfa Editoriale, Bologna 1989.
- Argan Giulio Carlo, *Mondrian*, in *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- *Mondrian: quantità e qualità*, in *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Barthes Roland, *La camera chiara*, ed. it. Einaudi, Torino 1980.
- *Saggi critici*, ed. it. Einaudi, Torino 1966.
- Baudelaire Charles, *I fiori del male*, a cura di L. De Nardis, ed. it. Neri Pozza, Vicenza 1961 [con testo a fronte: Feltrinelli, Milano 1969].
- *Il mio cuore messo a nudo*, a cura di D. Grange Fiori, ed. it. Adelphi, Milano 1983.
 - *Le arti figurative. Saggi di critica estetica*, a cura di S. De Simone, ed. it. Utet, Torino 1961 [*Scritti sull'arte*, ed. it. Einaudi, Torino 1981].
 - *Lettere*, 3 volumi, a cura di C. Pichois e G. Neri, ed. it. Cappelli, Bologna 1983.
 - *Oeuvres Complètes*, 2 volumi, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris 1976.
 - *Scritti sull'arte*, ed. it. Einaudi, Torino 1981.
- Benjamin Walter, *Angelus Novus*, ed. it. Einaudi, Torino 1962.
- *Avanguardia e rivoluzione*, ed. it. Einaudi, Torino 1973.
 - *Parigi capitale del XIX secolo*, ed. it. Einaudi, Torino 1986.
- Böhmig Michaela (a cura di), *Le avanguardie artistiche in Russia*, De Donato, Bari 1979.
- Bois Yves-Alain, *Légendes de Matisse*, in “Critique”, n. 324, 1974.
- Breton André, *Manifesti del Surrealismo*, ed. it. Einaudi, Torino 1967.
- Bruno Giordano, Campanella Tommaso, *Opere*, a cura di A. Guzzo e R. Amerio, Ricciardi, Milano-Napoli 1956.
- Butor Michel, *Claude Monet o il mondo capovolto*, in *Saggi sulla pittura*, ed. it. Studio Editoriale, Milano 1990 [Abscondita, Milano 2002].

– *Il quadrato e il suo abitante*, in *Saggi sulla pittura*, ed. it. Studio Editoriale, Milano 1990 [Abscondita, Milano 2002].

Curi Fausto, *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977.

De Michelis Cesare (a cura di), *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*, De Donato, Bari 1973.

Derrida Jacques, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in *La scrittura e la differenza*, ed. it. Einaudi, Torino 1982.

Diehl Gaston, *Henri Matisse, le Méditerranéen nous dit...*, in “Comoedia”, 7 febbraio 1942.

– *Matisse*, Tisné, Paris 1954.

Didi-Huberman Georges, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, ed. it. Fazi, Roma 2008.

Duthuit Georges, *Les Fauves*, Trois Collines, Genève 1949.

Escholier Raymond, *Matisse ce vivant*, Fayard, Paris 1956.

Fels Florent, *Propos d'artistes*, La Renaissance du Livre, Paris 1925.

Florenskij Pavel, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Mislér, ed. it. Casa del Libro, Roma 1983.

– *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, ed. it. Adelphi, Milano 1977.

Fornari Franco, *A proposito di: l'Esprit de la Géométrie*, in “Bestiario”, n. 1, 1980.

Foucault Michel, *Questa non è una pipa*, ed. it. Serra e Riva, Milano 1980.

Fourcade Dominique, *Rêver à trois aubergines*, in “Critique”, n. 324, 1974.

Gablik Suzi, *Magritte*, ed. it. Rusconi, Milano 1988.

Gehlen Arnold, *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, a cura di G. Carchia, ed. it. Guida, Napoli 1989.

Genette Gérard, *L'opera d'arte, immanenza e trascendenza*, ed. it. Clueb, Bologna, 1999.

Golding John, *Storia del cubismo (1907-1914)*, ed. it. Mondadori, Milano 1973.

Gordon Robert, Forge Andrew, *Monet*, Flammarion, Paris 1984.

Gray Camilla, *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*, ed. it. Il Saggiatore, Milano 1964.

Guadagnini Walter, *Henri Matisse. La vita e l'opera*, Idea Libri, Milano 1993

Hjelmslev Louis, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, ed. it. Einaudi, Torino 1968.

Howe Russel Warren, *Half-an-hour with Henri Matisse*, in “Apollo”, febbraio 1949.

Jaffé Hans Ludwig, *Per un'arte nuova: De Stijl 1917-31*, ed. it. Il Saggiatore, Milano 1964.

Kandinskij Vasilij, *Lo spirituale nell'arte*, ed. it. De Donato, Bari 1968.

Koulakov Michail, *La geometria del linguaggio “astrale” nella poesia di Chlebnikov*, in “Rassegna Sovietica”, n. 4, 1986.

Krucënych Aleksej, *Semivivo*, con disegni di M. Larionov, ristampa anastatica, in “Tau/ma”, n. 4, 1977.

Lebensztejn Jean-Claude, *Les textes du peintre*, in “Critique”, n. 324, 1974.

Leymarie Jean (a cura di), *Piet Mondrian*, cat. della mostra, Orangerie des Tuileries, Paris 1969-70.

– *Il fauvismo*, in *L'arte moderna*, collana diretta da F. Russoli, Fabbri, Milano 1967.

Lisickij (El) Lazar, *Di due quadrati*, ristampa anastatica, in “Tau/ma”, n. 6, 1979.

Lisickij-Küppers Sophie (a cura di), *El Lisickij pittore architetto tipografo fotografo*, ed. it. Editori Riuniti, Roma 1967.

Lyotard Jean-François, *A partire da Marx e da Freud*, ed. it. Multhipla, Milano 1979.

Magritte René, *Tutti gli scritti*, a cura di E. Crispolti, ed. it. Feltrinelli, Milano 1979.

Malevic Kazimir, *Scritti*, a cura di A. Nakov, ed. it. Feltrinelli, Milano 1977.

– *Suprematismo. Il mondo della non-oggettività*, ristampa del Bauhausbuch del 1927 a cura di H. Von Riesen e F. Rosso, ed. it. De Donato, Bari 1969.

– *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia, ed. it. Abscondita, Milano 2000.

Mallarmé Stéphane, *Crisi di verso*, in *Poesia e prosa*, ed. it. Guanda, Parma 1982.

Man Ray, *Autoritratto*, ed. it. Mazzotta, Milano 1975.

Markov Vladimir, *Storia del futurismo russo*, ed. it. Einaudi, Torino 1973.

Marzaduri Marzio (a cura di), *Dada Russo. L'avanguardia fuori della rivoluzione*, Il Cavaliere Azzurro, Bologna 1984.

Masson André, *Conversation avec Matisse*, in “Critique”, n. 324, 1974.

Matisse Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par D. Fourcade, Hermann, Paris 1972.

– *Scritti e pensieri sull'arte*, a cura di D. Fourcade, ed. it. Einaudi, Torino 1979 [Abscondita, Milano 2001]

Menna Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975.

– *Mondrian: cultura e poesia*, Ateneo, Roma 1962.

Mondrian Piet, *Tutti gli scritti*, a cura di H. Holtzman, ed. it. Feltrinelli, Milano 1975.

Nakov Andrej, *Prologo*, in Malevic Kazimir, *Scritti*, a cura di A. Nakov, ed. it. Feltrinelli, Milano 1977.

Nerval (De) Gérard, *Le figlie del fuoco. Aurelia. La mano stregata*, a cura di C. Giardini, ed. it. Rizzoli, Milano 1954.

Panofsky Erwin, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di G. Neri, ed. it. Feltrinelli, Milano 1973.

Parronchi Alessandro, *Le due tavole prospettiche del Brunelleschi*, in *Studi su la dolce prospettiva*, Martello, Milano 1964.

Pedersen Poul, *Le carré comme point de départ*, in Martin Jean-Hubert, Pedersen Poul, *Malévitch. Architectones, peintures, dessins*, cat. della mostra, Centre Pompidou, Paris 1980.

Pleynet Marcelin, *Il sistema di Matisse*, in *L'insegnamento della pittura*, ed. it. Mazzotta, Milano 1974.

– *L'avanguardia russa*, in *L'insegnamento della pittura*, ed. it. Mazzotta, Milano 1974.

– *Mondrian venticinque anni dopo*, in *L'insegnamento della pittura*, ed. it. Mazzotta, Milano 1974.

Ponzio Luciano, *Lo squarcio di Kazimir Malevic*, Spirali, Milano 2004.

Rella Franco, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano 1981.

Ripellino Angelo Maria, *Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov*, in *Saggi in forma di ballate*, Einaudi, Torino 1978.

Rossi Bortolatto Luigina, *Monet 1870-1889*, I classici dell'arte, Rizzoli, Milano 1972.

Schapiro Meyer, *Mondrian. Ordine e casualità nell'arte astratta*, in *L'arte moderna*, ed. it. Einaudi, Torino 1986.

Schneider Pierre, *Matisse*, Flammarion, Paris 1984.

– *Matisse: "Faire deux choses à la fois"*, in "Tel Quel", nn. 77-78, 1978.

Schönberg Arnold, Kandinskij Vasilij, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, ed. it. Einaudi, Torino 1988.

Seuphor Michel, *Piet Mondrian. La vita e l'opera*, ed. it., Il Saggiatore, Milano 1960.

Sillevis John, Henkels Herbert (a cura di), *Verso l'astrattismo: Mondrian e la Scuola dell'Aia*, cat. della mostra, ed. it. Centro Di, Firenze 1982.

Sklovskij Viktor, *Una teoria della prosa*, ed. it. Garzanti, Milano 1974.

Sproccati Sandro, *Prose per l'arte odierna*, Essegi, Ravenna 1989.

Tarabukin Nikolaj, *Per una teoria della pittura*, ed. it. Officina, Roma 1978.

Valéry Paul, *Poesia e pensiero astratto*, in *Varietà*, ed. it. Rizzoli, Milano 1971.

Vergine Lea (a cura di), *L'altra metà dell'avanguardia*, cat. della mostra, Palazzo Reale, Milano 1980.

Vitale Serena, *Per conoscere l'avanguardia russa*, Mondadori, Milano 1978.

Weininger Otto, *Sesso e carattere*, ed. it. Feltrinelli, Milano 1978.

Welsh Robert, *Mondrian and Theosophy*, in Aa.Vv., *Piet Mondrian 1872-1944*, cat. della mostra, New York 1971.

OPERE DI RIFERIMENTO

Il presente elenco ha lo scopo di facilitare al lettore, con l'indicazione dei dati completi, l'identificazione e l'eventuale reperimento di immagini per le principali opere citate nel libro.

Claude Monet

- *Il fiume (la Senna a Bennecourt)*, 1868, olio su tela, Chicago, Art Institute.
- *Impressione al levar del sole*, 1872, olio su tela, Parigi, Musée Marmottan.
- *Madame Monet in costume giapponese*, 1876, olio su tela, Boston, Museum of Fine Arts.
- *La Gare Saint-Lazare*, 1876-77, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.
- *Cattedrale di Rouen; facciata; tramonto*, 1892-94, olio su tela, Parigi, Musée Marmottan
- *Mattino sulla Senna presso Giverny*, 1897, olio su tela, Boston, Museum of Fine Arts.
- *Lo stagno delle ninfee: il ponte giapponese*, 1899, olio su tela, New York, Metropolitan Museum.
- *Paesaggio d'acqua: Ninfee (sera)*, 1907, olio su tela, Parigi, Musée Marmottan.
- *Ninfee dell'Orangerie*, 1914-18, olio su tela, Parigi, Musée de l'Orangerie.

Henri Matisse

- *Donna con il cappello*, 1905, olio su tela, San Francisco, collezione Haas.
- *La tovaglia rossa*, 1908-09, olio su tela, San Pietroburgo, Ermitage.
- *Lo studio rosso*, 1911, olio su tela, New York, Museum of Modern Art.
- *Interno con melanzane*, 1911, tempera su tela, Grenoble, Musée de peinture et de sculpture.
- *La finestra blu*, 1912, olio su tela, New York, Museum of Modern Art.
- *Donna sullo sgabello*, 1913 circa, olio su tela, New York, Museum of Modern Art.
- *Porta-finestra a Collioure*, 1914, olio su tela, ubicazione ignota.
- *Vaso con pesci rossi*, 1914, olio su tela, Parigi, Musée National d'Art Moderne.
- *La lezione di piano*, 1916-17, olio su tela, New York, Museum of Modern Art (deposito Guggenheim).
- *La lezione di musica*, 1917, olio su tela, Merion (Penn.), Barnes Foundation.
- *La danza*, 1931-32, olio su legno, Merion (Penn.), Barnes Foundation.

Kazimir S. Malevic

- *Sul viale*, 1910, guazzo su carta, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Studio per testa di contadino*, 1910-11, guazzo su carta, Parigi, collezione Nina Kandinskij.
- *Donna con secchi e bambino*, 1911, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Il raccolto*, 1911-12, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Il taglialegna*, 1912, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *L'arrotino*, 1912-13, olio su tela, New Haven (Connecticut), Yale University Art Gallery.
- *Testa di contadina*, 1913, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Progetto di fondale per "Vittoria sul sole"*, 1913, matita e acquarello su carta, San Pietroburgo, Museo Teatrale.
- *Ritratto di Matjusin*, 1913, olio su tela, Mosca, Tret'jakovskaja Galereja.
- *Un inglese a Mosca*, 1914, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Donna accanto a una colonna d'affissione*, 1914, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Quadrato nero su fondo bianco*, 1915, olio su tela (replica degli anni '20), Mosca, Galleria Tret'jakov.
- *Quadrato rosso e quadrato nero*, 1915, olio su tela, New York, Museum of Modern Art.
- *Otto rettangoli rossi*, 1915, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Triangolo blu e rettangolo nero*, 1915, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Suprematismo: autoritratto in due dimensioni*, 1915, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Realismo pittorico del calciatore in 4° dimensione*, 1915, olio su tela, Amsterdam, Stedelijk Museum.
- *Suprematismo. Masse pittoriche in 2° e 4° dimensione*, 1915, olio su tela, San Pietroburgo, Museo Russo.
- *Casa in costruzione*, 1915-16, olio su tela, Canberra, National Gallery of Australia.
- *Bianco su bianco*, 1918, olio su tela, New York, Museum of Modern Art.

Piet Mondrian

- *Evoluzione*, 1910-11, olio su tela, L'Aia, Gemeentemuseum.
- *Composizione con piani di colore n. 3*, 1917, olio su tela, L'Aia, Gemeentemuseum.
- *Composizione con rosso, blu e giallo-verde*, 1920, olio su tela, Köln, collezione Hack.

- *Composizione 2*, 1922, olio su tela, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.
- *Composizione con linee gialle*, 1933, olio su tela, L'Aia, Gemeentemuseum.
- *Composizione con giallo e rosso*, 1938, olio su tela, Los Angeles, County Museum of Art.
- *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43, olio su tela, New York, Museum of Modern Art.
- *Victory Boogie-Woogie*, 1943-44, olio e collage su tela, Meriden (Connecticut), collezione Tremaine.

René Magritte

- *Tentativo dell'impossibile*, 1928, olio su tela, collezione privata.
- *Le parole e le immagini*, 1929, intervento grafico in “*La Révolution Surréaliste*”, n. 12.
- *La chiave dei sogni*, 1930, olio su tela, collezione privata.
- *La bella prigioniera*, 1931, olio su tela, Sidney, Hogarth Galleries.
- *Le affinità elettive*, 1932, olio su tela, Parigi, collezione Périer.
- *Lo spirito della geometria*, 1932, tempera su carta, collezione privata.
- *La condizione umana*, 1933, olio su tela, Parigi, collezione privata.
- *La chiaroveggenza*, 1936, olio su tela, collezione privata.
- *La durata pugnata*, 1939, olio su tela, collezione privata.
- *Le passeggiate di Euclide*, 1955, olio su tela, Minneapolis (Minnesota), Institute of Arts.
- *La lente di ingrandimento*, 1963, olio su tela, Houston (Texas), Menil Foundation.
- *La firma in bianco*, 1965, olio su tela, Washington, collezione Mellon.
- *Decalcomania*, 1966, olio su tela, Bruxelles, collezione Perelman.

Critica della rappresentazione si propone di ricostruire il disegno profondo della più radicale rivoluzione della recente storia artistica dell'Occidente, quella che tra la fine del secolo XIX e i primi decenni del XX ha visto la pittura superare le strutture di una "rappresentazione per immagini" che dal Rinascimento in poi si era imposta come assioma inevitabile della modernità. Ma l'analisi di tale impresa non viene effettuata in chiave storiografica classica, bensì sulla base di un approccio critico inedito, capace di portare alla luce il filo rosso sotterraneo che attraversa le concezioni teoriche dei maggiori protagonisti della vicenda (Baudelaire, Monet, Matisse, Malevic, Mondrian, Magritte). A ciascuno di essi il libro dedica uno specifico capitolo, con l'intento di coglierne l'autonomia culturale e altresì la piena partecipazione a un progetto di rifondazione linguistica che viene in tal modo a rivelarsi generale e collettivo.

L'AUTORE

Sandro Sproccati (Ferrara, 1954) è docente di Fenomenologia delle arti contemporanee e Semiotica dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Tra i suoi libri di critica e storiografia artistica: *Prose per l'arte odierna*, Essegi, Ravenna 1989, *La concreta utopia. Arte d'avanguardia in Russia 1905-1930*, Synergon, Bologna 1994, *Monet, la vita e l'opera*, Mondadori, Milano 2000, *Per una logica della pittura*, B.U.P., Bologna 2006. Ha pubblicato inoltre saggi di critica d'arte e di teoria della letteratura sulle riviste "Il Verri", "Altri Termini", "Zeta", "Testuale", "Rivista di Estetica", "Hortus Musicus", "Carte di cinema", "Corposcritto".

Euro 17,00
ISBN 978 88 95514 92 5

