

BRAQUE

Braque vis-à-vis
Picasso, Matisse, Duchamp

Mantova,
Palazzo della Ragione
22.03 – 14.07.2019

SOMMARIO

Comunicato mostra

Scheda tecnica

Scheda catalogo

Colophon

Testo istituzionale

Testo curatore

Biografia

Percorso di mostra

Selezione immagini per stampa

promossa da



Electa

in collaborazione con



con il supporto di



sponsor tecnico



BRAQUE

Braque vis-à-vis
Picasso, Matisse, Duchamp

Mantova,
Palazzo della Ragione
22.03 – 14.07.2019

COMUNICATO MOSTRA

La mostra **Braque vis-à-vis**, dal **22 marzo al 14 luglio 2019**, prosegue l'attività espositiva dedicata all'arte del Novecento a Palazzo della Ragione. Curata da **Michele Dantini**, è promossa dal **Comune di Mantova** e organizzata e prodotta con la **casa editrice Electa**, con **la partecipazione del Kunstmuseum Pablo Picasso di Münster**.

Il percorso espositivo propone circa **150 opere** risalenti prevalentemente al periodo tra le due guerre e al secondo dopoguerra. Grazie a un nutrito **corpus di opere grafiche**, insieme a **libri d'artista e ceramiche**, provenienti dal **Kunstmuseum Pablo Picasso di Münster**, la mostra indaga l'influenza, spesso trascurata, che Braque ha esercitato sull'arte francese degli anni Sessanta e Settanta. Il percorso è arricchito da *gouaches* di proprietà del **Musée des Beaux-Arts di Belfort**, da un **arazzo in lana e cotone** della **Cité internationale de la tapisserie** di Aubusson e da alcuni **olii** provenienti da istituzioni europee, tra cui la **Fondation Marguerite et Aimé Maeght** di Saint-Paul-de-Vence e il Museo del Novecento di Milano. **Sono presentati inoltre, confronti tra opere di Braque e opere di Matisse, Picasso, Derain, Léger e Delaunay-Terk.**

Assente da tempo nel panorama delle esposizioni antologiche in Italia (tra le maggiori e più recenti si ricordano *Georges Braque: il segno e la materia* a Palazzo Magnani a Reggio Emilia curata da Sandro Parmiggiani nel 1997, *Georges Braque: métamorphoses*, curata da Armand Israël presso il Museo Fondazione Luciana Matalon a Milano e la collettiva, nel segno di Aimé Maeght, a cura di Tomàs Llorens e Boye Llorens e ospitata a Palazzo dei Diamanti a Ferrara nel 2010), Mantova dedica a Braque una mostra che **ripercorre i decenni della sua attività** e le **relazioni con gli artisti che l'hanno affiancato** e allo stesso tempo presenta **i risultati più singolari della sua ricerca**. In dialogo con le più recenti esposizioni internazionali dedicate a Braque, **Braque vis-à-vis** considera con rinnovata attenzione la sua produzione matura e tarda, autonoma e distante dall'istrionica mutevolezza di Picasso, caratterizzata inoltre dall'insistenza su una ristretta serie di motivi.

Proprio la lunga stagione postcubista di Braque mostra con sempre maggiore evidenza, decennio dopo decennio, l'affermarsi di un orientamento ideografico o pittografico, per cui, dal punto di vista di Braque, arti figurative e poesia acquistano tratti morfologici comuni. La fervida attività di illustratore ha per l'artista ragioni interne, e la familiarità con poeti e scrittori quali Apollinaire o Reverdy, Paulhan, Ponge, Char o Benoit accompagna un percorso che vuol essere insieme estetico e sapienziale. Nel corso del tempo Braque sviluppa un alfabeto fantastico fatto di pochi lemmi (gli uccelli, l'auriga, la coppia di amanti, la Terra, il pesce, il vaso, il mandolino, il teschio, il grappolo d'uva etc.), sempre di nuovo replicati e perfezionati alla ricerca di una semplicità ultima e definitiva. Nelle sue serie tarde figura, parola e «poesia» convergono in una sorta di inedita lirica figurativa che non ha niente di estrinsecamente letterario.

Nel porre in risalto i rapporti di collaborazione esistenti all'inizio del Novecento tra artisti, poeti e scrittori, **Braque vis-à-vis** si volge a considerare anche l'interesse che, nell'opera di Georges Braque, assumono le arti applicate (le tecniche anonime del *faux bois* o del *faux marble*, ad esempio, spesso impiegate nelle sue tele; la ceramica e l'arte tessile, ben rappresentati in mostra da diverse opere realizzate negli anni Sessanta e, più tardi, l'oreficeria, esposta nel 1963 presso il Musée des arts décoratifs di Parigi).

Il **catalogo Electa**, con saggi firmati da Michele Dantini e Markus Müller (insieme alla prima traduzione italiana di un celebre saggio dedicato a Braque del grande storico dell'arte inglese Michael Baxandall e a una ricca antologia di ulteriori testi mai apparsi in italiano), permette inoltre di ricostruire le relazioni tra Braque e gli artisti, da una parte della sua generazione, dall'altra della generazione più giovane, incluso Duchamp.

Infine, in occasione di **Braque vis-à-vis** si potrà osservare una "cover d'autore" della *Scultura in carta* che Braque realizzò nel suo studio nel 1914, nel momento di transizione dal cubismo analitico a quello sintetico. Il curatore della mostra, Michele Dantini, ha infatti invitato Flavio Favelli, artista italiano di fama internazionale apprezzato oggi per i suoi assemblaggi, a ricostruire la *Scultura in carta* di Braque, andata distrutta subito dopo la realizzazione e non destinata dall'artista al mercato, reinterprestandone l'unica fotografia esistente.

SCHEMA TECNICA

Titolo

Braque vis-à-vis
Picasso, Matisse e Duchamp

Sede

Mantova, Palazzo della Ragione,
Piazza delle Erbe

Date

22 marzo-14 luglio 2019

A cura di

Michele Dantini

Promossa da

Comune di Mantova

Organizzazione, produzione e catalogo

Electa

Con la partecipazione di

Kunstmuseum Pablo Picasso di Münster

Progetto grafico

Leonardo Sonnoli
Irene Bacchi
studio Leonardo Sonnoli

Orari

dal martedì alla domenica, h 9.30-19.30
(chiusura della biglietteria h 18.30)
chiuso il lunedì

Biglietti

intero 12 euro
ridotto 10 euro

Informazioni e prenotazioni

t +39 0376 1720072

Sito mostra

www.braquemantova.it



#braquemantova

Catalogo

Electa

Ufficio stampa

Comune di Mantova
Fiorenzo Cariola
fiorenzo.cariola@comune.mantova.gov.it
t +39 0376 338303

Andrea Vincenzi
andrea.vincenzi@comune.mantova.gov.it
t +39 0376 338414

Electa

Ilaria Maggi
t +39 02 71 046 250
ilaria.maggi@mondadori.it

responsabile comunicazione
Monica Brognoli
monica.brognoli@mondadori.it

SCHEDA CATALOGO

Titolo

Braque vis-à-vis
Picasso, Matisse e Duchamp

Catalogo

a cura di Michele Dantini

Editore

Electa

Formato

22 x 31 cm

Pagine

200

Illustrazioni

oltre 120

Prezzo in libreria

33 euro

Prezzo in mostra

29 euro



SOMMARIO CATALOGO

Michele Dantini

Pensieri e riflessioni sulla pittura
di Georges Braque (1917) e l'origine dei papiers
collés: *un commentario e alcune 'verifiche'*

Markus Müller

Georges Braque, *Un rivoluzionario tranquillo*

Michael Baxandall

Fissazione e distrazione: il chiodo
in Violino e brocca di Braque 1910

Georges Braque

Pensieri e riflessioni sulla pittura

Oli e tempere

Frank Gelett Burgess
The Wild Men of Paris

Jacques-Émile Blanche
"dada"

Arti applicate**Libri d'artista**

Louis Aragon
La pittura alla prova

Eugenio Montale
*Se la fida Marietta è contraria
non si entra nello studio di Braque*

Henry-Pierre Roché
Ricordando Georges Braque

Apparati
Michela Morelli

COLOPHON

Progetto espositivo
promosso e curato da



in collaborazione con



con il supporto di



sponsor tecnico

et al.

Comune di Mantova

Sindaco
Mattia Palazzi

Rapporti con Enti ed
Istituzioni Culturali
finalizzati
alla programmazione
Giovanni Pasetti

Dirigente Settore
Promozione Culturale
e Turistica della Città
Annamaria Sposito

Palazzo della Ragione
Musei Civici

Direttore
Stefano Benetti

Coordinatrice Attività
Culturali e Turismo
Giulia Pecchini

Conservatore
Roberta Piccinelli

Responsabile Rapporti
con Istituzioni Culturali
Graziella Tuzza

Ufficio Mostre
Carlo Micheli

Amministrazione
Catia Bianchi
Paola Madio
Stefano D'Aprile

Ufficio Catalogo -
Centro Documentazione
Monica Benini
Antonella Cancellara

**Kunstmuseum Picasso
Münster**

Direttore
Markus Müller

Assistenza scientifica
Ann-Katrin Hahn

Electa

Responsabile mostre
Roberto Cassetta

Organizzazione
Ludovica Vigevano
Andrea Cremonesi

Responsabile
comunicazione
Monica Brognoli

Ufficio stampa
e marketing
Ilaria Maggi
Aurora Portesio
con **Arianna Pace**

Coordinamento Digital
e Social Media
Stefano Bonomelli

Responsabile editoriale
Marco Vianello

Catalogo
Stefania Maninchedda
Roberto Spadea

Ricerca iconografica
Simona Pirovano

Bookshop
Laura Baini
Chiara Circolani
Carla Ingicco
con **Ilaria De Filippo**

Mostra

a cura di
Michele Dantini

Consulenza per la
realizzazione del progetto
Gabriele Accornero


BRIDGECONSULTINGpro™

Progetto grafico
studio Leonardo Sonnoli
Leonardo Sonnoli
con
Irene Bacchi

Allestimenti
Articolarte

Trasporti
Montenovi

Visite guidate
e laboratori didattici
Ad Maiora

Audioguide
AudioGuide - Firenze

Biglietteria
Verona83

Circuito
di prevendita ufficiale
Vivaticket

Prestatori

Aubusson, Collection de
l'Ecole Nationale d'Art
Décoratif, Dépôt de l'Etat
français auprès de la
Cit  internationale de la
tapisserie

Belfort, Musée d'art
moderne

Milano, Museo
del Novecento

Münster, Kunstmuseum
Pablo Picasso, collezione
Sparkasse M nsterland
Ost

Saint-Paul-de-Vence,
Fondation Marguerite
et Aim  Maeght

*Rivolgiamo un sentito
ringraziamento anche
ai prestatori che hanno
deciso di rimanere anonimi*

*Si ringrazia inoltre M.
Adrien Maeght, Presidente
della Fondation Marguerite
et Aim  Maeght*

Mantova città della letteratura e dell'arte. Non solo luogo di nascita di un Festival fra i più prestigiosi al mondo ma storico crocevia di intelligenze, riflessioni e incontri. Mantova visitata o nominata dai maggiori ingegni della parola, da Cervantes a Walcott, da Shakespeare a Goethe, da Soyinka a Dickens. Oggi siamo orgogliosi di ospitare una seconda esperienza espositiva presso il Palazzo della Ragione, a poche settimane dalla conclusione della straordinaria mostra di Marc Chagall.

Georges Braque fu un immenso artefice, che attraversò con fantasia e rigore i momenti più significativi delle avanguardie novecentesche, inaugurando fauvismo e cubismo. Gli splendidi libri che egli illustrò sono ora disponibili per la visita attenta e partecipe di chi coglierà il significato profondo dell'unione fra scrittura e segno dipinto, ovvero vorrà semplicemente abbandonarsi al piacere estetico di ricchi colori. Georges Braque, infatti, fino alla sua tarda età inventò segni che rimangono scolpiti nel nostro immaginario. D'altronde, la rassegna pressoché completa dei suoi testi viene completata da altre opere significative. Egli seppe dialogare nella sua vita con numerosi artisti, conservando un rapporto intenso con i letterati di cui era amico.

Poi, altre meravigliose presenze. Il confronto quasi d'obbligo è con Picasso, il genio con il quale egli condivise anni di ricerca intensa. Ma è imperdibile la prestigiosa apparizione dei *découpage* di Jazz, capolavoro librario del ventesimo secolo, frutto estremo e vivissimo di Henri Matisse.

E, nella vasta aula del Palazzo che sta per divenire meta consueta dei nostri concittadini e dei visitatori giunti da lontano, si addensano nuove presenze: Fernand Léger, con il suo *Cirque*, titolo che ricorda il primo nome scelto da Matisse per raccontare le gesta di saltimbanchi e acrobati che interpretavano la vita sul filo dell'equilibrio; Duchamp, capace di imprimere alla cultura occidentale la torsione del concetto, così come Apollinaire aveva messo in prosa la poesia e viceversa, suscitando impressioni surreali; Sonia Delaunay, che qui arriva grazie ad un testo mitico, libro fisarmonica completato da acquerelli e capace di svolgere fra le sue strane pagine la traiettoria di un treno in corsa.

All'apertura di questa esposizione assolutamente originale, che viene pensata esattamente per questa sede, occorre ringraziare Electa e il professor Michele Dantini per aver elaborato un progetto artistico tanto complesso e affascinante, così come il generoso collezionista mantovano grazie al quale la proposta è stata completata.

Ma rivolgiamo la nostra attenzione anche alle tante energie che si alterneranno per rendere questa mostra unica nel suo genere. Pensiamo ad esempio al ciclo di otto concerti che l'Orchestra da Camera di Mantova svolgerà tra maggio e giugno nel Palazzo, all'interno della più ampia rassegna di *Trame Sonore*, così da sottolineare quell'armonia che da parola in nota, da colore in simbolo, pervade la sequenza delle opere ospitate. Abbiamo infatti una convinzione profonda: non vi è attualmente proposta innovativa che non abbia una sua specificità, diremmo meglio una sua singolarità.

Non si tratta quindi di passare in rassegna l'elenco alfabetico degli autori del passato, quanto piuttosto di consentire e amplificare la loro espressione e l'esplicarsi della relazione reciproca.

Così, tutto ritorna a Braque, alla mutazione continua della sua linea che inventa fiori, uccelli, figure, creature mitologiche. I suoi vaghi voli usano la carta come una distesa sopra cui planare.

Lasciamo ad altri il privilegio di commentare la poesia che in questa occasione è padrona assoluta del campo. Noi continuiamo a lavorare assiduamente per far sì che Mantova si accenda sempre di proposte inedite, in grado di coinvolgere un pubblico vasto e qualificato. Con un pensiero speciale rivolto ai più giovani, il cui spirito aperto riceverà come un seme questa teoria di suggestioni, giocate con esattezza e splendore.

Possiamo avvicinare i ***Pensieri e riflessioni sulla pittura*** di Braque, apparsi nel dicembre 1917 sulla rivista “Nord-Sud” di Pierre Reverdy, muovendoci cronologicamente in avanti o tornando indietro; ricorrendo cioè ai ***Pensieri*** per illuminare l’attività di Braque precedente alla data di pubblicazione oppure la sua attività successiva. Sta di fatto che il testo al centro di questo mio saggio è più che una semplice testimonianza individuale, pacata nella forma e generalista nei contenuti. È un testo-cerniera che chiude e insieme apre stagioni diverse nella storia del cubismo, colto qui in un frangente cruciale.

I ***Pensieri*** distaccano vistosamente l’attività di Braque da quella di Picasso e introducono orientamenti e circostanze che si dispiegheranno appieno negli anni successivi: in Braque e non solo.

La laconicità dell’artista è divenuta da lungo tempo leggenda. Si tratta tuttavia di una leggenda che fa torto alla pubblicazione sia dei ***Pensieri*** sia dei più tardi ***Quaderni***. Massime e aforismi apparsi su “Nord-Sud” hanno una semplicità ingannevole, connessa al lessico piano. Occorre leggere Braque tra le righe. Comprenderemo meglio cos’è stato per lui il “cubismo”, cosa si è proposto di fare e perché e infine quali eredità di breve e di lungo periodo ha lasciato a artisti anche assai diversi tra loro, come Duchamp, Johns o Buren, accomunati dall’avversione per l’autore-istrione e interessati a definire procedimenti semplici (in apparenza) e replicabili.

Come si è riconosciuto di recente, i ***Pensieri e riflessioni sulla pittura*** costituiscono una sorta di manifesto – ne hanno l’asciuttezza e la perentorietà; e stabiliscono precise distinzioni tra la generazione dei “pionieri” e “fondatori” del cubismo, Picasso e Braque appunto, e tutti gli altri, a una data oltremodo rilevante per la storia dell’arte francese e non solo.

Soffermiamoci sul 1917, allora, avendo cura di animare e dettagliare lo sfondo: anno davvero importante, cui è stata di recente dedicata un’intera mostra. Segnato dalla partenza di Picasso per l’Italia, certo, e dal rientro di Léonce Rosenberg dal fronte, pronto a reclutare attorno a sé e alla propria galleria gli artisti, Braque incluso, che Kahnweiler, primo gallerista del cubismo, ha dovuto abbandonare per sottrarsi, lui pacifista e tedesco, alla detenzione o all’arruolamento. Anno segnato dalle inquietudini interne al fronte cubista, o meglio, ai diversi fronti del cubismo parigino. Il nuovo movimento è infatti diventato da qualche tempo oggetto di contesa. Alla ritrosia espositiva di Picasso e Braque, la cui attività più recente è nota solo in cerchie ristrette di amici e sostenitori, corrispondono il fervore pubblicistico e dottrinario di altri, come Gleizes o Metzinger, ad esempio, da tempo pronti a rivendicare, sulla scena della capitale francese, il ruolo di “veri” cubisti, fedeli interpreti della tradizione francese e del “gusto” nazionale; o come Lhote, lanciatisi, negli anni di guerra, nella promozione del “totalismo” (una versione riveduta e corretta di cubofuturismo). Metzinger in particolare si segnala per la *verve* illustrativa e la capacità, temibile sotto profili di fortuna critica e di mercato, di agganciare alle forme “simultaneiste” i temi dello chic internazionale – l’ereditiera, la crocierista, l’amazzone, la danzatrice. Già esponente di prima fila, tra 1912 e 1914, del gruppo della Section d’Or, per cui Apollinaire aveva coniato il termine di “orfismo”, Metzinger gode al tempo, in Francia, di una notorietà che non è per niente inferiore a quella di Picasso e Braque.

E così Delaunay, che ha goduto nell’anteguerra di una grande popolarità anche nei paesi di lingua tedesca e che trascorre gli anni del conflitto in Spagna e Portogallo. Nell’intrecciare una vivace policromia postimpressionista e fauve con le tecniche “simultaneiste” della veduta, l’artista delle *“Tours Eiffel”*, “orfico” eterodosso, ha messo a punto una variante sincretica del cubismo che può (per così dire) svolgersi in esterni e beneficia dell’uso del colore.

1917: POLEMICHE SUL “CUBISMO LETTERARIO”

Una circostanza specifica accende la polemica, nel giugno 1917: e istiga ciascuno, con minore o maggiore titolo, a rivendicare la propria ortodossia. A Montmartre, nel contesto di un incontro-manifestazione promosso dalla rivista “SIC” di Pierre Albert-Birot, schierata in difesa dei futuristi italiani e dell’“art nègre”, va in scena *Les Mamelles de Tirésias* (*Le mammelle di Tiresia*), “dramma surrealista” di Apollinaire; con musica di Germaine Albert-Birot e costumi e scenografie di Serge Férat. Férat è un illustratore: prodighi di dettaglio e di figura, i suoi decori “cubisti” appaiono tanto brillanti e fantasiosi quanto inopportuni, se considerati dal punto di vista di artisti impegnati nel tentativo di rinnovare in senso antinarrativo gli stili figurativi. Una pungente lettera di protesta a firma, tra gli altri, di Metzinger, Lhote, Gris, Severini e Diego Rivera, artisti legati a Léonce Rosenberg, si indirizza non solo contro il garrulo Férat, come prevedibile; ma persino contro Apollinaire, apologeta del cubismo sin dalle origini del movimento, qui riprovato però come clown e ciarlatano. Braque non figura tra i firmatari, così come non vi figurano Picasso o Derain, certo dissuasi dal protestare in pubblico contro l’amico Apollinaire. Tuttavia, è presumibile, condivide l’irritazione per gli “oziosi legami” che si vanno tessendo tra cubismo da un lato, “fantasie teatrali o letterarie” dall’altro. Ha senso festeggiare la nascita di qualcosa di così incerto e malcomposto come “*le cubisme littéraire*”? Il tumulto suscitato dalla rappresentazione di *Les Mamelles de Tirésias* ha reso evidente, quantomeno nella cerchia degli artisti, che il cubismo, sulla scena di Parigi, va diventando futilità, luogo comune patriottico-sentimentale, *pochade* e moda. Occorre circoscrivere. E, se possibile, riaffermare la severità del proposito iniziale distinguendolo da tutto quanto, nel frattempo, hanno fatto o vanno facendo futuristi italiani e russi, espressionisti russi o tedeschi e Dada “cosmici”, di cui, a Parigi, si conoscono i primi ricami e “costruzioni” polimateriche attraverso le riproduzioni pubblicate su “Dada”; ricavando nuove ragioni del primato francese; e stabilendo infine, a Parigi e non solo, una linea di confine artistico-culturale tra Nord e Sud, tra mondo germanico e mondo latino, che tragga inevitabilmente urgenza e necessità anche dalla guerra in corso e dai più recenti svolgimenti sul campo di battaglia, favorevoli, nel dopo Verdun, alle potenze dell’Intesa. Pierre Reverdy, poeta con spiccati interessi per le arti figurative, dedica un’intera rivista al compito di dissipare “confusioni” e “equivoci”. Nel primo numero di “Nord-Sud”, apparso nel marzo 1917, entra modestamente in scena per terzo, dopo Apollinaire e Max Jacob. Ma firma di fatto l’editoriale della rivista, dal titolo *Sur le cubisme* (*Sul cubismo*); e stabilisce il tono dell’argomentazione, non di rado tragico e solenne, eroico, restrittivo. Reverdy è decisivo nel reclutare Braque per “Nord-Sud” e nell’indurlo a pubblicare quei “pensieri e riflessioni” che l’artista ha iniziato ad annotare su taccuino nell’autunno dello stesso anno. Non solo. I tre manoscritti oggi in nostro possesso dei *Pensieri e riflessioni sulla pittura*, conservati alla Bibliothèque littéraire Jacques Doucet di Parigi, sono di mano di Reverdy, non di Braque. Né l’intervento di Reverdy sembra essersi limitato alla sola trascrizione: scelte di lessico e di interpunzione sono da attribuirsi a Reverdy e così pure le scelte di spaziatura, tali da conferire a ogni singolo “pensiero” di Braque, contornato dal bianco e come sospeso sulla pagina, l’aspetto di un ispirato vaticinio. Reverdy ha riconosciuto per tempo l’importanza dei “pensieri” di Braque. Spesso ha aiutato l’artista a trovare una formulazione che potesse sembrare a entrambi, sul momento almeno, la più soddisfacente. Lo ha infine ospitato su “Nord-Sud”, luogo principe, nel 1917, della messa a punto di ciò che è e deve essere inteso per “cubismo”, garantendo così al testo, destinato a rompere l’usuale riservatezza di Braque e avere così considerevole influenza sulle più giovani generazioni, la risonanza più adeguata. In altre parole: Reverdy è stato maieuta e coautore dei *Pensieri e riflessioni sulla pittura*. Ha così contribuito, con tempestività e precisione, a orientare la nostra comprensione del cubismo. Oltre a fugare gli “equivoci”, tuttavia, il suo molteplici esercizio di editing ne ha introdotti di nuovi. In particolare: a differenza di altri letterati autoconsacratisi in seguito al culto di Braque, Paulhan o Ponge ad esempio, Reverdy, sia pure indirettamente, nei modi accennati, ci ha consegnato di Braque un’immagine sin troppo asseverativa e “dogmatica”. Consideriamo i *Pensieri e riflessioni sulla pittura* nel contesto di “Nord-Sud”, attornati dagli editoriali di Reverdy sul “cubismo”, l’“immagine” e la “tradizione”; dalle prose politico-culturali di Paul Dermée; e dalle ambivalenti professioni patriottiche di Apollinaire, talune svolte in polemica con il nazionalismo futurista italiano. Ne ricaviamo non solo la convinzione, in parte fuorviante, delle perfette analogie esistenti al tempo tra lirica “pura” e cubismo, tra rinnovamento letterario e rinnovamento figurativo; ma anche l’immagine di un artista-asceta un po’ irrigidito o contratto in un’aura di accigliata moralità. Un simile artista, è importante riconoscerlo, sembra avere i connotati di Reverdy più che di Braque stesso; e smentisce, dell’“avventura” cubista, quel senso di provvisorietà e gaiezza sempre ribadito da Braque nelle testimonianze retrospettive.

A differenza di Reverdy, Braque e Picasso non hanno mai ritenuto “impossibile identificare l’arte con la vita senza perderla”, al contrario; né, scesi profeticamente in lite con il senso comune, si sono proposti di abolire del tutto incisi naturalistici o vestigia di “sintassi”. Neppure tra 1910 e 1911, all’apice della sperimentazione “analitica”.

UN’“ARTE DI CREAZIONE” E NON “DI IMITAZIONE”: IL CUBISMO SECONDO REVERDY

Verifichiamo la posizione di Reverdy prima di passare a un esame ravvicinato dei *Pensieri e riflessioni sulla pittura*: i rapporti tra letterati e artisti ci sembreranno sì stretti nella congiuntura considerata, ma non coincidenti. Il saggio *Sur le cubisme*, apparso come già accennato sul primo numero di “Nord-Sud” ma ripubblicato nel terzo (a mo’ di inserto, con numerazione autonoma in numeri romani) e qui tradotto in inglese da Léonce Rosenberg, è il saggio attraverso cui Reverdy si propone di fare chiarezza tra i tanti “cubismi” in lizza. Rivendica la propria terzietà e non fa nomi, ma è evidente che Braque e Picasso sono i soli, ai suoi occhi, a vantare diritti di primogenitura sul movimento. Braque persino più di Picasso. Non è solo questione di date o cronologie, per Reverdy. Ma di intendimenti. “Cubismo”, spiega, non è culto della novità per sé stessa né rappresentazione di “oggetti moderni”. Non è dunque futurismo, che anzi, rispetto al cubismo, costituisce un regresso di tipo naturalistico appena dissimulato dalla “modernità” delle sue rappresentazioni, tratte dalla vita delle metropoli e dalla società industriale. “Cubismo” è “arte di creazione”, “arte eminentemente plastica”: non ha niente a che vedere con la caricatura o l’illustrazione e rifugge ogni concessione al “realismo”, di cui è l’antitesi. “Cubismo” non è neppure Section d’or: troppa letteratura, qui, e invocazione mistica del numero perfetto o di una grandezza prima. Picasso e Braque hanno riconosciuto nel quadro, nella “costruzione” del quadro, il problema elementare. E hanno inventato tecniche e strumenti nuovi, adatti alle loro esigenze. Punto di partenza non è stata la ricerca di questo o quello stile. Per questo, osserva Reverdy, imitare Picasso e Braque non ha senso: espone al rischio dell’affettazione. “Al pari della prospettiva”, spiega Reverdy, “che è un modo di rappresentare le cose secondo la loro apparenza naturale, così il cubismo è un modo di costruire il quadro riducendo tutto ciò che si vede a un mero elemento di costruzione, senza tenere conto del senso aneddotico”. Il solo vero “motivo” cubista, in altre parole, è il quadro stesso: cioè la sua “costruzione” coerente e unitaria. Certo non il ritratto, non la natura morta o il paesaggio. Per la piena autonomia dalla realtà esteriore il cubismo è a buon diritto l’equivalente della “poesia pura”; e al pari della poesia pura è retto dal principio dell’“analogia”. Siamo così autorizzati, suggerisce Reverdy, a trasferire alle arti figurative ogni riflessione che, sulla rivista, verta apparentemente sulla letteratura; e viceversa. “Il serio sforzo di taluni”, leggiamo, “avrà solo da guadagnare se ne riconosceremo la differenza dalle fantasie più o meno giustificate, più o meno (artisticamente) oneste di quanti, non avendo niente da offrire [al cubismo], sono attratti dal modernismo a oltranza o da ragioni difficilmente ammissibili”. Con la riflessione storico-estetica posta a conclusione del saggio tocchiamo temi e problemi che, alla stessa data, sono al centro dell’involuta narrazione duchampiana di *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*La Sposa messa a nudo dai suoi celibatari, anche*, 1915-1923). Com’è che si afferma lo stile di un’epoca? O per meglio dire: com’è che un’intera epoca si riconosce in uno stile determinato, ma non in un altro? Ogni stile, si chiede Reverdy, ha un’origine strettamente individuale, si lega cioè alla persona dell’artista e potrebbe sembrare una semplice idiosincrasia. Com’è allora che a talune opere d’arte riconosciamo tratti di “universalità”?

Non si tratta, qui, di ricostruire l’“estetica letteraria” di Reverdy. Ma di preparare lo sfondo per un confronto. E soprattutto sganciare Braque, qualora necessario, da una tutela letteraria segretamente pontificale. Basta allora chiarire il ruolo cruciale giocato, in Reverdy, dalla nozione di “analogia”, quale il critico e letterato espone ad esempio nel mirabile *L’Image* (*L’immagine*), testo pure pubblicato su “Nord-Sud” nel marzo 1918. L’“analogia”, spiega qui Reverdy, è la quintessenza della poesia “pura”: vale a dire il “rapporto” che il poeta e veggente, quasi in stato di divinazione, stabilisce tra cose o aspetti in apparenza lontani. Invocare il senso comune, la saggezza corrente non serve a nulla: non sono questi i sostegni cui può far ricorso il poeta. Al contrario: la scoperta di un’“analogia” inattesa e tuttavia sussistente illumina in modo nuovo il mondo e rende d’improvviso superflui “aneddoto” e “racconto”. “Più lontani e giusti saranno i rapporti istituiti tra due realtà richiamate assieme”, leggiamo in *L’Image*, “più l’immagine sarà forte – più dunque avrà di potenza emozionale e di realtà poetica”. Reverdy ripropone qui, con un suo lessico e con spunti in parte originali, la teoria della “corrispondenza” formulata una prima volta, in ambito poetico francese, da Baudelaire; riveduta poi in senso storico e filosofico da un altro poeta versato nella critica d’arte, Jules Laforgue; e infine avviata alla più grande fortuna, sulla scorta di Baudelaire, Laforgue

e altri, a cavallo tra Otto e Novecento. È tuttavia utile segnalare, dal nostro punto di vista, che Reverdy chiama proprio Braque a illustrare il fascicolo della rivista contenente il suo saggio programmatico sull'“immagine”, a conferma che, seppur già ristretta la scelta al selezionatissimo novero dei fondatori del “cubismo”, la sua preferenza va a Braque, non a Picasso. Braque prende parte di buon grado al compito di illustratore. Fa di più: offre del testo di Reverdy un pendant figurativo corredato di precisi echi e richiami interni. Così il gioco delle ombre, pronunciato sia nella prima che nella seconda incisione e abilmente dispiegato in modo da richiamare partiture musicali – dunque “durate”, estensioni, tempi, così spesso evocati nella poesia di Reverdy. Così l'equilibrio compositivo, che trasforma le nature morte in immagini dalle apparenze di collage. Così, ancora, il particolare montaggio cui Braque sottopone i motivi di partenza, che, senza sognarsi di negare, riduce tuttavia a forme per così dire insulari e semplicemente aggregate, motivi di un alfabeto figurativo chiamati qui a coordinarsi e assemblarsi. Reverdy ha richiamato più volte sull'importanza di una poesia asintattica, puramente sostantivale, priva di azione e verbo e irriducibile alla narrazione. Ecco che Braque ha buon gioco a lavorare in piano sull'intera superficie del foglio, attenendosi a un modello pressoché tipografico di composizione, quasi a prefigurare modi *all over*, o “a tutto campo”, che avranno piena diffusione nell'arte americana del secondo dopoguerra. Al tempo stesso dissemina l'immagine di spunti o allusioni fisiognomiche a tutta prima inesplicabili che, mentre animano improvvisamente l'immagine conferendole come un volto o uno sguardo, svelano l'interesse dell'artista per gli effetti di trasformazione interna dell'immagine o, come Braque riconoscerà in seguito, per la “metamorfosi”. Osservata con attenzione, la fruttiera della prima incisione non diviene forse una testa o una bocca? E l'elemento in primo piano sulla sinistra, nella seconda incisione, forse un vaso o una brocca, non diviene forse un profilo? Tutto è ritmo, *humour* e gioco di analogia in queste prove grafiche di Braque. Nell'impegnarsi a conferire tempo e “durata” alle proprie immagini, animandole per così dire dall'interno, l'artista vi appare sì fedele interprete di Reverdy. Ma non al punto di seguirlo sulla via di attitudini segretamente prescrittive. Opta invece per una calcolata leggiadria: nessuna posa memoriale o docente in Braque, neppure in tema di “nobile isolamento”; nessuna prevedibile consegna all'“amarezza”.

PROSSIMITÀ E DISTANZA. “DI UN NULLA FARE QUALCHE COSA”

Richiamate le differenze, occorre segnalare le intese: che sono primarie, e includono tanto l'avversione alle *vagues* esotico-primitivistiche (in chiave Dada o Galerie Paul Guillaume) quanto l'ambizione di ritrovata “semplicità” congiunta al favore per i Maestri “primitivi” anteriori al Rinascimento. C'è un *parti pris* che accomuna Braque e Reverdy, e lambisce territori che in letteratura (ma solo in letteratura!) possono definirsi crepuscolari. Apollinaire vi si riferisce in un suo importante scritto su Braque, su cui torneremo, evocando la “regione temperata” in cui abita l'artista. Cosa intende qui Apollinaire per “temperato”? Potremmo dubitare che Braque sia invariabilmente un pittore “temperato”; o che, come pure pretende l'autore di *Les peintres cubistes*, si occupi di “generalizzazion[i] plastic[he]” – dunque, in qualche modo, di esemplificazioni figurative senza dramma di norme e principi già scoperti e collaudati altrove. “Temperanza” sembra equivalere, per Apollinaire, a una particolare capacità di stabilire relazioni intime e salde tra sé e il mondo, in particolare il mondo quotidiano e domestico. È una dote apprezzata da Apollinaire, anche se da lui tenuta per seconda, terrestre e oscuramente tenace quale gli appare, a fronte dell'agilità semidivina con cui Picasso solca “azzurre lontananze”. A differenza di Apollinaire, Reverdy è un deciso cultore della prossimità o vicinanza. “Su ciascuna ardesia del tetto”, così in apertura del suo terzo volume di poesie, illustrato da Braque, “avevamo scritto un poema”. A suo avviso, l'“emozione” discende in primo luogo dal mistero svelato delle cose di tutti i giorni, dalla trasfigurazione di paesaggi quotidiani osservati da tutti e da ciascuno con occhi per lo più indifferenti. Prossimità, vicinanza, domesticità: sono dimensioni propizie al Poeta. Reverdy dedica “Nord-Sud” a questa sua convinzione, ribadita sempre di nuovo; e che la teoria dell'“analogia” gli permette di riformulare in chiave tecnica. “È naturale”, leggiamo in *L'Emotion (L'emozione)*, “che si sia giunti [oggi] a un'epoca in cui i mezzi letterari sono diventati più importanti [dell'aneddoto]. E che ci si vada avvicinando sempre più all'ideale della creazione, e cioè: di un *nulla fare qualche cosa*”. Proviamo a leggere quest'affermazione di Reverdy con gli occhi di Braque: l'artista non può che trovarvi conferma di quanto, con Picasso, è andato facendo tra 1908 e 1914. Come non pensare alle nature morte cubiste, agli oggetti di uso quotidiano reclutati da composizioni visivamente tanto ricercate e complesse? In esse, per usare il lessico

di Reverdy, l'aneddoto è pressoché "nulla". Tutto, invece, il processo di "costruzione" e scoperta: che conferisce enigmaticamente a ciò che è più "vicino" inattesi tratti di lontananza; a ciò che è familiare apparenze arcane. Meno ammissibili, dal punto di vista di Reverdy, condiviso se addirittura non istigato da Braque, risultano gli assemblaggi di Picasso: perché in essi troppo pronunciato appare il ricorso a quella "realtà" esterna e preesistente che non ha in sé niente di "poetico". Aggiungiamo: proprio un testo come quello appena citato insiste su un termine-chiave della riflessione di Reverdy, "emozione" appunto; ed è senz'altro in direzione di uno stile più disteso ed "emozionato", sciolto e franco, che Braque va dirigendosi nel lungo periodo di convalescenza successivo alle gravi ferite riportate in guerra nel 1916. "Non c'è affatto bisogno", conferma Apollinaire in *L'Esprit nouveau et les poètes (L'Esprit nouveau e i poeti)*, conferenza tenuta a Parigi nel novembre 1917, "di prendere spunto da qualcosa che sia tenuto per sublime... Si può partire da un fatto quotidiano: un fazzoletto che cade per terra può essere per il poeta la leva con cui sollevare un intero universo". Consideriamo le composizioni che Braque dipinge nel 1917, spesso memori delle figure femminili in studio di Corot, intente a suonare uno strumento a corde: vediamo in esse ridursi il numero dei piani, emergere il colore e l'olio acquistare una maggiore fluidità e morbidezza. Reverdy ha avvertito, respingendo gli imitatori: i veri cubisti non si sono mai proposti di offrire un'"arte fredda, matematica e antiplastica, esclusivamente cerebrale. Le opere cubiste si rivolgono direttamente ai sensi e all'occhio degli appassionati di pittura". Viene adesso per Braque il momento di dimostrarlo.

Con *L'Image*, di cui costituisce una sorta di pendant psicologico, *L'Emotion* è il testo più autorevole e influente apparso su "Nord-Sud", capace di travalicare ambiti e discipline e di portarvi l'ingiunzione di un'estetica neopurista. In *L'Emotion* Reverdy insiste sui requisiti di intima compiutezza, equilibrio, "purezza" dell'opera d'arte, sul "mistero della perfezione" per cui essa si distacca dalla persona dell'autore e lo trascende su piani che sono (e non possono non essere) metafisici. I *Pensieri e riflessioni sulla pittura* di Braque escono a due soli numeri di distanza da *L'Emotion*: stabiliscono un dialogo ricco di consonanze con il saggio di Reverdy, rivelano nondimeno scarti e resistenze non di poco conto, in primo luogo proprio sul tema della "purezza"; che a Braque, *peintre paysan* a suo modo, non interessa o interessa solo in parte. Costituiscono il breve (ma non esile) trattato di Braque sull'arte della pittura: la pittura del più recente passato, è evidente, ma soprattutto la pittura a venire, "cubista" o come la si voglia chiamare. È a un'analisi più diretta, tratteggiate premesse e sfondo, che possiamo volgerci adesso.

PAPIERS COLLÉS E FAUX BOIS: LA VERSIONE DI BRAQUE

Come accennato, il testo è semplice e piano in apparenza. Le parole "trasparenti". Avvicinato tra le righe, esso rivela però un'affilata precisione. La distanza dal futurismo, e con esso dal paradigma della "tabula rasa", è stabilita già in partenza: se parliamo d'arte, esordisce Braque, non ha senso ricorrere alla categoria del "progresso". Ogni scelta e decisione, prosegue, deve ruotare attorno ai "mezzi", vale a dire, per il pittore cubista, agli elementi primi della composizione: linee, forme, colori. Cioè sagome e "profili". Dalla scelta dei "mezzi" discende lo "stile": che ha rango secondario e derivato. La scelta dei motivi è anch'essa derivata: segue la scelta dei "mezzi". Troviamo qui, nell'impostazione per così dire tecnica e logico-assiomatrica di Braque, un suo modo tipico: posto un problema, ne viene la soluzione. Ciò che non viene mai discusso è però il postulato iniziale. Perché ridurre il mondo a un "profilo" o una "costruzione" di "profili"? E ancora: perché stabilire che il quadro, inteso come misure, bidimensionalità e cornice, debba valere come termine primo e ultimo, soprattutto normativo? Tutto questo, lungi dall'essere "ragionevole", potrebbe sembrare pericolosamente vicino al capriccio a un avversario del cubismo. E riportare in primo piano la dimensione dello "stile" inteso addirittura come *maniera*. Braque non accoglie né prevede una simile obiezione. È vero. "L'arte è un modo di rappresentazione", ammette. Ma cerca poi di scongiurare le conseguenze relativistiche di tale sua affermazione: la deprecazione degli "imitatori" ne è prova. La sua laconicità può persino apparire studiata e indirettamente apologetica: volta cioè a scongiurare "torturanti" giustificazioni, che di fatto non sussistono. D'altra parte: "obiettivo ultimo", istruisce, "non è restituire un fatto aneddotico ma costituire un fatto pitturale". Per quanto dubitabile, la nozione di "fatto pittorico" chiude (a suo avviso) la discussione: un quadro cubista, pretende Braque, è un "fatto pittorico" e non illustrativo (o letterario). È al limite intraducibile in parole, impervio a un qualsiasi esercizio di ecfraresi. Possiamo chiederci: è davvero così? E se così fosse, che ne sarebbe dell'"analogia", della "metamorfosi" o del paragone tra pittura e poesia, sempre di nuovo ribadito da Braque?

Non abbiamo risposte: se non, indirette, nella polemica antirinascimentale e antibarocca dell'artista, quasi un basso profondo nei *Quaderni*. Illusione, naturalismo, chiaroscuro, modellato, "confusione tra messa in scena e composizione": tutto ciò suscita rifiuto in Braque. "Cercavo di ottenere il rilievo senza fare ricorso al *trompe-l'oeil*", racconta ancora Braque a Paulhan. "Mi dicevano: "Basta ombreggiare". No, rispondevo, quello che davvero importa è il principio o l'idea che ci se ne è fatti. Riflettevo, riflettevo. E creavo sculture in carta... Poi ho fatto entrare la scultura nel quadro. Questo è stato con i miei primi *papiers collés*". Principi del rilievo di tradizione neoquattrocentesca tra Francia (Rodin) e Germania (Hildebrand) applicati nel contesto di immagini prismatiche, queste di derivazione cézanniana; adesione candida e senza riserve al principio (alla retorica) romantico-naturalista della "sincérité"; culto della convinzione intima, la convinzione "che ci se ne è fatti", e del fervore travagliato e operoso che ne deriva. Difficile non scorgere qui elementi estetico-politici e etico-religiosi insieme, una scelta di campo in tutta la sua franchezza e parzialità. Da un lato i grandi italiani del Cinque e Seicento e l'*Académie des Beaux-Arts*. Dall'altro Corot, Renoir, Van Gogh – gli stessi artisti dei cui quadri, grazie agli scatti di Alexander Liberman, al tempo direttore artistico di *Vogue*, e di Robert Doisneau vediamo appese le riproduzioni alle pareti dello studio parigino di Braque ancora negli anni Cinquanta. Abbandoniamo il piano teorico. I *Pensieri e riflessioni sulla pittura* sembrano più attendibili se considerati da punti di vista storici. È qui che Braque traccia distinzioni illuminanti. All'origine di tutto, come in un qualsiasi "discorso sul metodo", sembra essere nel suo testo non la "certezza" orgogliosamente rivendicata; ma il dubbio. "I sensi deformano, lo spirito dà forma", scrive. "[Si deve lavorare] per perfezionare lo spirito. Non c'è certezza se non riguardo a ciò che lo spirito dispone". Il vincolo è posto: l'arte non è questione di solo talento o (meno ancora) di "creatività". Non è neppure questione di "espressione", come aveva suggerito Matisse nelle *Notes d'un peintre*. Ha invece ha che fare con un percorso di autoperfezionamento ritroso e esigente, tale da travalicare l'ambito estetico. "Un pittore che volesse disegnare una circonferenza [perfetta]", aggiunge Braque subito dopo, quasi a echeggiare la leggenda giottesca, "[cercherà di] tracciare un cerchio. Forse ne sarà soddisfatto, tuttavia lo assalirà il dubbio. Sarà il compasso a restituirgli certezza". Interessa qui la conclusione, che presuppone un salto argomentativo e non deriva necessariamente dalla premessa. "Anche i *papiers collés*", ammette Braque, "mi hanno restituito una qualche certezza nei miei disegni".

La storia dei *papiers collés* di Picasso e Braque è sufficientemente nota perché occorra qui richiamarla in dettaglio, soprattutto sotto profili cronologici. Sappiamo dell'interesse di Picasso per i propri collage infantili e della lena con cui, prima il solo Picasso nella primavera del 1912, subito dopo i due artisti e (al tempo) amici si lanciano nella sperimentazione della nuova tecnica in competizione l'uno con l'altro. Nell'esecuzione dei suoi *papiers collés* Picasso si serve di ritagli di giornale, scampoli di tessuto, carta da parati o tela cerata. Braque per lo più di ritagli di giornale e tela cerata. Il ricorso al *papier collé*, racconta Braque nei *Pensieri*, aveva soddisfatto un'esigenza di "certezza": aveva cioè posto termine allo smarrimento sopraggiunto, nei due artisti, tra 1910 e 1911, verosimilmente per la perdita di riferimenti al mondo esterno e alla Natura nelle composizioni "analitico-cubiste". Braque aggiunge però una circostanza determinante. Afferma cioè che la tecnica del *faux bois*, da lui introdotta nel repertorio cubista nel gennaio 1912 e qui assimilata al *papier collé*, di cui rappresenta a tutti gli effetti un'estensione, è diventata importante ai suoi occhi perché anonima, delegata al pettine e "sprovvista" di stile. E proprio perché tale prontamente impiegabile: essa ha infatti "la semplicità dei fatti", è parte di un corredo o senso comune visivo comune a tutti quegli artigiani che ne fanno uso quotidiano. Niente, in essa, tradisce la vanità dello "stile" individuale o corrisponde allo sfoggio di abilità tanto consueto tra gli artisti *fin de siècle*. Braque oppone qui un'ingegnosa manifestazione di buon senso artigiano alla prosopopea del "genio": è tutto. Giunti ai *papiers collés*, compendia efficacemente Paulhan in *Braque le patron*, "[Braque e Picasso] potevano prendere congedo da stili e personalità. Ormai erano le cose stesse, non una loro rappresentazione, a mostrarsi in pittura". Apollinaire si era ingannato, sembra suggerire Braque nei *Pensieri*, quando alcuni anni prima, in *Les peintres cubistes*, aveva equiparato il collage al *trompe-l'oeil*; e così oggi può ingannarsi Jean Cocteau nel suggerire analogie tra l'arte "rumorista" del "*trompe-l'oreille*", saggiata in *Parade*, e il *trompe-l'oeil* cubista. Né il collage né il *faux bois* mirano a illudere o a sedurre, gettando esche naturalistiche. "L'uno e l'altro sono anzi l'esatto contrario del *trompe-l'oeil*", chiarisce. Sono stati "creati" per necessità, non per *bravura*: "creati dallo spirito, [e perciò] fondamenti legittimi di una nuova concezione figurativa dello spazio". Versioni storiografiche correnti dei *papiers collés* cubisti individuano nelle categorie estetiche di commistione, eterogeneità, eccesso il loro tratto più caratterizzante, e li avvicinano come "sfide" portate alla pittura. È un punto di vista non nuovo, se è vero che lo troviamo già enunciato

nel resoconto che Vanessa Bell fa a Duncan Grant di una visita a Picasso caduta nella seconda metà del gennaio 1914. Tuttavia dobbiamo ammettere che questo non è il punto di vista di Braque. Comprendiamo invece che, alla data del 1917, l'artista guarda ai ritagli di giornale impiegati per i *papiers collés* e al *faux bois* come a momenti di un "parlato" figurativo "semplice" e senza inganno cui l'artista di avanguardia, tale Braque stesso, si era rivolto alcuni anni prima nel desiderio di recuperare un rapporto immediato e concreto con il Mondo, una capacità di riferimento condivisa. Li considera dal punto di vista del "disegno", del quadro e della sua "costruzione", se si preferisce dal punto di vista di una "disciplina" ben distante, perfino opposta alla semidivina (e mitica) facilità sempre evocata da Apollinaire con riferimento a Picasso: nel contesto dunque di una civiltà figurativa che, a differenza di altri, non intende distruggere o revocare. Della quale anzi, con termine che viene da Ingres, evoca rispettosamente l'istanza di "nobiltà". "Certezze" appunto: che improvvisamente si erano offerte all'artista-Amleto in cerca di "realtà" inoppugnabili. È questo l'orizzonte cui ricondurre l'affermazione più spesso citata dei *Pensieri e riflessioni sulla pittura*, e che qui preferisco riportare nella sua interezza. "L'emozione non deve tradursi in incertezza e tremore. Non la si aggiunge né la si imita. Essa è invece il seme. L'opera invece il germoglio. Prediligo la regola che corregge l'emozione". C'è in Braque qualcosa come una diffidenza per il "genio" e l'esuberante irregolarità che ne accompagna le manifestazioni; diffidenza che prende a diffondersi a Parigi proprio attorno a lui, a cavallo tra secondo e terzo decennio del Novecento. Qualcosa come un elogio della modestia. Braque non ha lasciato testimonianze in proposito, ma è probabile condivida la convinzione già di artisti di diversa generazione, Degas o di Denis ad esempio, circa la necessità di procedimenti replicabili e trasmissibili. L'insistenza con cui, nel ricordo, torna agli anni cubisti segnalando l'importanza della collaborazione tra lui e Picasso; o la dislocazione sul retro della firma, da parte di entrambi, sembrano riflettere questa convinzione. Si farebbe però torto a Braque se intendessimo "regola" in senso impersonale e restrittivo, al modo in cui la intenderà Breton. "Regola" è per lui piuttosto supporto e nutrimento quotidiano del processo creativo, altrimenti del tutto misterioso: sua graduale (e sempre parziale) riconduzione a costanza e trasparenza. "Regola" vale anche come norma di equilibrio – "tatto", per citare Reverdy; o anche misura, in senso insieme etico e estetico. È la "regola" del "lavoro" e dell'attività quotidiana, che, con senso quasi monastico, Braque afferma qui: l'importanza dell'autodisciplina e del discernimento, che può trattenere l'artista dall'usare questi o quei "mezzi" o materiali in vista di una migliore "unità" complessiva. "La disciplina severa [*contrainte*] non è che la veste esteriore della fede, come nei grandi Mistici", avevano scritto Gleizes e Metzinger a proposito del loro modo di intendere il cubismo. Su questo singolo punto Braque è d'accordo con i due, che non apprezza per niente come pittori. Com'è che la scintilla può scoccare ogni giorno, affrancando l'artista dal capriccio dell'"ispirazione"? Ecco il problema cui Braque cerca di rispondere: problema ben radicato nella storia della pittura francese tra Otto e Novecento; connesso alla crisi della pittura di storia e religione prima, del naturalismo impressionista e postimpressionista poi; e avvertito con urgenza non minore da altri artisti coetanei o di poco più giovani, come Duchamp.

PITTURA, DISEGNO, SCRITTURA. DAL QUADRO AL LIBRO D'ARTISTA

"Il pittore pensa in forme e colori": questo il sesto aforisma dei *Pensieri*, destinato a suscitare più di un imbarazzo nei commentatori, abituati a considerare Braque riluttante a ogni esercizio teorico. Come interpretare quel "pensa"? Si può immaginare che qui Braque intenda semplicemente confermare i propri costumi di laconicità e reticenza. "Pensa" dunque avrebbe un senso pressoché equivalente di "abita": il pittore "abita (un mondo di) forme e colori". È questo il senso dell'aforisma in questione? Braque avrebbe qui ritratto sé stesso come un qualsiasi pittore di tradizione naturalista. È in realtà plausibile, e forse più indicato, adottare un diverso punto di vista, che ha il pregio di introdurre aspetti determinanti dell'attività matura e tarda di Braque. L'artista non afferma qui che "forme" (sensibili) e "colori" esauriscono il suo mondo: ma solo che dimensioni "analogiche" e "metamorfiche" possono esistere nelle sue composizioni solo a patto di cercarle nella più intima connessione agli elementi primi della figurazione. Il primo dei due *Quaderni* ci aiuta a comprendere meglio. "Il pittore pensa in forme e colori", leggiamo ancora. Però con un'aggiunta importante, a mo' di autocorrezione. "L'oggetto è la poetica". Ecco che la scelta del motivo ci appare in tutto il suo rilievo: presentata in precedenza come derivata e secondaria, acquista adesso un ruolo molteplice e specifico, di autochiarificazione, "poesia" e posizionamento.

Conosciamo bene l'interesse di Braque per i caratteri alfabetici, che, in anticipo su Picasso, l'artista introduce in pittura, sia pure sporadicamente, già nell'estate del 1909; prima di farne uso ricorrente nell'estate del 1911. Anch'essi "fatti semplici" accortamente distribuiti nel contesto di immagini pressoché non figurative, essi rinviano a spunti e preoccupazioni di ordine narrativo o autoesplicativo, e recano talvolta, proprio come i giornali tante volte riprodotti, "notizie" di prima mano sul laboratorio cubista. Stabiliscono un'affinità tra immagine e testo: l'immagine è una "costruzione" e come tale non appartiene all'ordine naturale. Nel periodo tra le due guerre i caratteri alfabetici appaiono più di rado nei quadri di Braque, in linea con un orientamento più vicino alle apparenze naturali, anche se non scompaiono mai del tutto.

È però a un diverso tipo di "scrittura" che intendo qui fare riferimento; e più in particolare alla crescente importanza di un ristretto numero di motivi su cui Braque ritorna sempre di nuovo in epoca postcubista e che si presentano nella sua pittura variamente disposti e combinati – potrei citare l'uva, il calice o lo strumento musicale; e anche la partitura, la tavolozza, il limone tanto caro a Paulhan, l'uccello in volo etc. Semplificati e ridotti a schemi ornamentali, quasi in un esercizio di ideografia, simili motivi costituiscono una sorta di alfabeto fantastico di cui Braque si serve, simile in questo al compositore che gioca con le sette note, per eseguire innumerevoli variazioni su pochi temi fondamentali. "Il soggetto [di un quadro] non è [semplicemente] l'oggetto che vi appare rappresentato", afferma nei *Pensieri e riflessioni sulla pittura*. "È l'unità sorgiva, il lirismo che discende dai mezzi usati". E ancora, a prendere ulteriore distanza da un qualsiasi "realismo": "lavorare sulla natura equivale a improvvisare". Massime e convinzioni, queste, che occorre ricondurre all'inventività ideografica del primo e ancor più del secondo dopoguerra, quando l'usuale familiarità con scrittori e poeti si traduce per Braque in una nutrita serie di collaborazioni professionali e si manifesta pubblicamente attraverso libri illustrati (ma il termine appare riduttivo se riferito all'artista) e edizioni di grande pregio. Il rapporto tra arti figurative e letteratura si chiarisce in senso non semplicemente contingente, ma morfologico. Diviene infatti evidente, per chiunque si trovi a sfogliare *Le tir à l'arc* (1960), *L'Ordre des oiseaux* (1962) o *Si je mourais là-bas* (ancora 1962), per fare solo alcuni esempi, che il libro intero qui, non la singola immagine a stampa, è opera d'arte. Non solo per la ricercatezza delle scelte editoriali, talvolta stupefacente – carte, rilegature, tecniche e stili di impressione; ma perché Braque dialoga con la parola a stampa trasformando i suoi motivi stessi, o "soggetti", in ideogrammi attraverso movimenti pressoché rituali di studiata semplicità e eleganza. Al pari del colore, ravvivato nei toni malva, verde, porpora e cremisi, l'"emozione" subentra adesso vittoriosa alla "volontà". E i propositi di "semplicità" sedimentano nella reinterpretazione del disegno in termini di calligrafia, con convergenze tutt'altro che episodiche con la tradizione dell'Estremo Oriente. Sagome e "profili" accortamente messi a punto in precedenza, in epoca cubista, a fini di "costruzione", finiscono per tornare utili ancora adesso, sciogliendosi e selezionandosi al servizio del disegno-poema. "Tutto", ammette, "dipende dal punto in cui le cose si incontrano: il mio desiderio e il miraggio". Uccelli, piante, paesaggi diventano emblemi o simboli grafici, smarrendo spesso quasi interamente dimensioni di riconoscibilità.

Se taluni interpreti, pure autorevoli, hanno mostrato difficoltà a riconoscere questo aspetto che ho chiamato ideografico o pittografico in Braque è forse perché la nostra conoscenza delle avanguardie storiche è talvolta inficiata da schematiche partizioni geopolitico-culturali: in Francia la scuola della "*peinture pure*", in Germania e nei paesi di lingua tedesca l'ideografia. Ma le circostanze sono più complesse: e il semplice fatto che Braque, per sue proprie convinzioni antiespressionistiche e antiprimitivistiche, non abbia mostrato interesse per la xilografia può avere tratto ulteriormente in inganno. L'ideografia o emblematica, nel Braque maturo o tardo, è un'evoluzione strettamente figurativa di quel principio analogico su cui ci siamo soffermati in precedenza, e che tanta importanza riveste nella riflessione di Reverdy sull'arte di avanguardia. È un principio da cui Braque non si è mai allontanato, e che proprio Reverdy, in una conversazione tarda con l'artista, ci insegna a ritrovare in ogni momento dell'attività dell'artista.

Il quadro *Grand intérieur à la palette* (*Grande interno con tavolozza*, 1942) è tra i più celebri di Braque, oggi conservato a The Menil Collection, Houston. L'artista vi raccoglie i motivi prediletti creando quell'atmosfera di quieto raccoglimento che gli è congeniale. Vi troviamo la sedia, il tavolo-piedistallo, la fruttiera e la mela, la pianta e il vaso. Il vaso, riflette Braque nei *Quaderni*, "dà forma al vuoto": in questo senso è un emblema della pittura, al pari della fruttiera. Le modanature alle pareti (o si tratta piuttosto di cornici?) incidono il colore nero dell'ombra come le righe del pentagramma: questa è una prima analogia. Ombre profonde avvolgono le cose salvo sull'estrema sinistra della composizione. In primo piano, in trasparenza rispetto al tema stilizzato della parte superiore di un cavalletto, spicca la tavolozza del pittore, incrociata

da quattro pennelli. Accenna a un movimento verso il basso, tuttavia non cade, quasi fosse in volo. Se la guardiamo ancora, notiamo come Braque le abbia conferito l'apparenza di colomba. Ecco dunque, in tutta la sua vicinanza e quotidianità, il momento della "metamorfosi" o della "sorpresa": che si manifesta in studio, nei pressi degli strumenti del mestiere, in presenza di poche cose o oggetti-Lare. Tavolozza-colomba: questa la seconda analogia. L'attività del pittore è al servizio di intese sempre nuove tra Umano e Divino: così Braque intende qui proporla. In termini quasi di Visitazione. Ma niente di pomposo o enfatico, da parte sua: la tavolozza diviene colomba senza sforzo o intenzione. Non occorre per Braque, già lo sappiamo, "cavalcare" per "azzurre" lontananze: è sufficiente raccogliersi in atelier. "L'Astro è nella lampada", vicino dunque al tavolo da lavoro dell'artista e poeta. Così, a suo tempo, Reverdy.

Georges Braque 13 maggio 1882 – 31 agosto 1963

Michela Morelli

Io ho fiducia in quello che ho fatto

Braque durante l'inaugurazione della sua mostra personale al Louvre nel novembre del 1961, in L. Bo, *Una sala del Louvre dedicata a Braque*, in "Corriere della Sera", 3 dicembre 1961, p. 11.

Arrivato a Parigi da Le Havre nel 1900, Georges Braque si stabilisce a Montmartre per portare a termine la sua formazione pittorica. Era nato ad Argenteuil nel 1882 e aveva preso la decisione di seguire le orme del padre, Charles Braque, peintre en bâtiment. Nei primi anni del suo soggiorno ha contatti con diversi giovani artisti e scrittori tra i quali Marie Laurencin, Picabia, Friesz, Dufy, lo scultore spagnolo Manolo e Maurice Raynal. Nel 1904 ammira le opere di Cézanne che avrà un ruolo determinante nelle sue successive sperimentazioni pittoriche e nel 1905 scopre i Fauve al Salon d'automne. Al Salon des indépendants del 1907 espone alcuni paesaggi fauve dipinti tra il porto di Anversa con Friesz e L'Estaque nel 1906 e conosce Matisse, Vlaminck e Derain. Cinque delle opere presentate verranno acquistate dal giovane mercante tedesco Wilhelm Udhe. Nello stesso anno espone a Le Havre con Matisse, Vlaminck, Dufy, Friesz, Manguin e Marquet presso il Cercle de l'art moderne du Havre, fondato da suo padre Charles e dal critico G. Jean-Aubry nel 1906. Alla fine del 1907, attraverso Apollinaire, salda il suo rapporto con Picasso che allora stava lavorando a *Les demoiselles d'Avignon*, e cresce l'influsso su di lui di Cézanne, più volte esposto a Parigi in quegli anni. Tra il 1908 e il 1909 Braque dà forma a un sostanziale allontanamento dallo stile fauve in favore di una nuova ricerca pittorica. Sono del 1908 la prima versione del *Grand Nu*, che verrà esposto agli Indépendants, e i paesaggi dipinti durante l'estate a L'Estaque che Matisse, Marquet e Rouault, giudici al Salon d'automne del 1908 rifiuteranno di esporre. Il mercante tedesco Daniel-Henri Kahnweiler, che nel 1907 aveva aperto una minuscola galleria a rue Vignon, attorno alle tele rifiutate costruisce, nel novembre del 1908, la prima mostra personale di Braque, il cui catalogo ospita la prefazione di Apollinaire. Il nuovo stile di Braque stimola la critica a valutare la sintesi geometrica da lui proposta in termini di "cubi": lo fa Vauxcelles, che pare essere il padre del nome di ogni precoce -ismo della nascente avanguardia, e anche Matisse in quei paesaggi non scorge altro che "petites cubes". È così che in quegli anni comincia a diffondersi il termine "Cubismo", epiteto iconico ma fuorviante a queste date e comunque ancora decisamente lontano dal connotare un vero e proprio movimento. La prima intervista nota di Georges Braque risale allo stesso periodo ed è inserita in un reportage redatto dallo scrittore e umorista americano Frank Gelett Burgess che tra 1908 e 1909 fa visita a diversi artisti rappresentativi delle moderne correnti pittoriche parigine (F. G. Burgess, *The Wild Man in Paris*, in "The Architectural Record", n. 27, maggio 1910, pp. 400-414). In questo articolo, tanto precoce da sembrare avventato, per la prima volta prende forma l'associazione tra il "chiaro", "misurato", "borghese" Braque e l'"ombroso", "eccessivo", "rivoluzionario" Picasso (W. Udhe, *Picasso et la tradition française: notes sur la peinture actuelle*, Éditions des Quatre-Chemins, Paris 1928, p. 39). Molti anni dopo Braque, di quel periodo di intenso lavoro condiviso con Picasso tra gli atelier di Parigi e le case affittate a L'Estaque e a Sorgues (1909-1914) dirà che somigliava ad una scalata in cordata (D. Vallier, *Braque, la peinture et nous*, in Ead. *L'intérieur de l'art. Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Mirò, Brancusi, Seuil*, Paris 1982, p. 34): una catena di appigli e conquiste.

Il contributo di Braque al Cubismo fu sostanziale quanto discreto. L'artista aveva speso gli anni della sua formazione presso pittori decoratori, a cominciare dal padre, depositario di una tradizione familiare già secolare; così nelle opere del periodo cubista, e non solo, l'olio si arricchisce di inerti per acquistare materia e volume, lo stencil entra con dignità nella pittura da cavalletto, le tecniche decorative

del *faux-bois* e del *faux-marble* vanno ad impreziosire le nature morte e i rotoli di cartone in *faux-bois* tagliati e sistemati costruiscono gli elementi cardine dei primi *papiers collés*.

Nell'agosto del 1914 la mobilitazione generale costrinse Braque al fronte. Durante la guerra fu sottoposto ai gas tedeschi e venne gravemente ferito alla testa nel gennaio del 1915; riprese conoscenza il 13 maggio, il giorno del suo compleanno, con una temporanea cecità e una salute compromessa per tutto il resto della vita. Nel 1916 tornò a Parigi dopo un periodo di convalescenza a Sorgues e nel marzo del 1917 venne definitivamente congedato.

Negli anni tra le due guerre Braque intraprende la maggior parte dei suoi pochi viaggi all'estero: nel 1925 è per la prima volta a Roma con il mercante norvegese Walter Halvorsen. Tornerà in Italia nel 1931 per visitare Firenze e Venezia e un'ultima volta nel 1948 per ricevere il premio della presidenza del Consiglio alla Biennale di Venezia e sognare di lavorare per Carpaccio, "aiutarlo nei suoi lavori modesti, quei *faux-bois*, quei tessuti, quei sassi, quelle erbe che respirano, semplici, negli angoli delle tele" (L. Clayeux, *Portrait de Braque*, in "Estampe", n. 1, gennaio-febbraio 1950, s.p.). Nel 1933 e nel 1934 è invece in Inghilterra, e nel 1936, seguito dalla polizia nazista, visita la Germania sulle tracce di Cranach e Grünewald.

Nel 1926 sposa l'amata Marcelle Lapré, sua compagna dal 1911. La vita di Braque ruota tutta attorno allo studio, dove stratifica oggetti ed esperienze. Nel 1925 lascia Montmartre e concorre a realizzare l'utopia di un villaggio di case-atelier, a pochi passi dalla mutevole geografia artistica e mondana della Parigi culturale – Montmartre prima, e Montparnasse poi – unendosi, insieme a Bissière, Ozenfant e Latapie, alla Société des castors de Montsouris che schiera i migliori architetti francesi per costruire delle "maisons cubistes". La sua è affidata a Auguste Perret e sorge in rue du Douanier. Un progetto analogo lo intraprenderà nel 1928 quando l'architetto americano Paul Nelson sarà chiamato ad affiancarlo nel concepire la sua residenza di Varengeville in Normandia, lontana dalla Costa Azzurra che già in quegli anni diventava meta prediletta delle estati degli artisti. Da allora la vita di Braque sarà perfettamente scandita: da febbraio a luglio a Parigi, da agosto a gennaio a Varengeville. È qui che comincia a svolgere il proprio ruolo la giovane Mariette Lachaud, figlia della sua cuoca, guardiana integerrima della discrezione dell'artista e sua fotografa personale dopo che lo stesso Braque le regalò il primo apparecchio nel 1928. Il dopoguerra segna il distacco convinto di Braque dal Cubismo da salon, poiché la pittura "non ha avuto mai come scopo la dimostrazione di un'idea" (N. Montagne, *Georges Braque, sa vie racontée par lui-même*, in "Amis de l'art", nn. 4-8, 1949, s. p.), e l'ampliamento degli orizzonti dell'ispirazione e dell'applicazione. Guardando più concretamente al rapporto tra poesia e pittura, insieme a Reverdy, conosciuto nel 1910 a Montmartre, dà vita ad una serie di riflessioni redatte per la rivista di quest'ultimo (G. Braque, *Pensées et réflexions sur la peinture*, in "Nord-Sud", n. 10, dicembre 1917, pp. 3-5) e, concentrandosi sulla mitologia e l'arte greca tesse nuovi percorsi espressivi anche in scultura. Lo stretto rapporto con Satie, che a partire dal 1920 frequenta regolarmente la casa di Braque, lo porta a rimeditare l'antica passione musicale anche in termini di scenografia e costume teatrali e sono molte in questi anni le produzioni a cui prenderà parte. Nel 1923 lavora al balletto *Les Fâcheux* messo in scena nel 1924 al Casino du Monte-Carlo con la produzione di Djaghilev. Nello stesso anno viene coinvolto nel progetto mai realizzato del balletto di Satie *Quadrille*, mentre porta a termine le scenografie e i costumi del balletto *Salade* al Théâtre de La Cigale di Parigi. Nel 1925 è la volta di *Zéphire et Flore* al Casino du Monte-Carlo e nel 1950 di *Tartuffe*, interpretato da Louis Jouvet al Théâtre de l'Athénée. Ma sono le prime incursioni, xilografiche con Reverdy nel 1918 e con Satie nel 1921, nel campo dell'illustrazione, a segnare la successiva produzione di Braque: la sua prima litografia originale è del 1926 e orna il frontespizio del catalogo di una sua mostra presso la galleria di Paul Rosenberg, mentre gli albori del progetto per la decorazione della *Teogonia* di Esiodo con Vollard datano al 1932.

Gli anni Trenta corrispondono alla consacrazione della sua figura di artista, sia in seno all'ormai trionfante Cubismo, sia per i nuovi esiti della pittura di Braque, entrambi testimoniati nella loro continuità dalle 183 opere esposte alla grande retrospettiva curata da Carl Einstein e Maja Hoffmann Stehlin nel 1933 a Basilea. In quell'occasione la rivista di Christian Zervos, "Cahiers d'art", gli dedica un numero speciale dove le firme più illustri dell'Europa artistica e letteraria devolgeranno un tributo a colui che andava affermandosi come il più grande pittore di Francia ("Cahiers d'art", nn. I-II, 1933, con testi di Zervos, Cendrars, Cassou, Ede, Einsenstein e testi ripubblicati di Apollinaire, Vauxcelles, Salmon, Bissière, Soffici, Lhote e Breton). La storia espositiva di Braque era cominciata con un contratto con Kahnweiler firmato nel 1912 e stracciato nel 1916 dalla guerra che costrinse il gallerista di origini tedesche a lasciare Parigi e a rinunciare ai suoi beni sottoposti a sequestro. Nel 1916 Braque firmò quindi con Léonce Rosenberg per la Galerie L'Effort Moderne dove, nel 1919, ebbe luogo la sua seconda, fortunata personale. Nel 1921 Rosenberg curò la vendita dei beni di Kahnweiler tra i quali figuravano numerose opere di Braque (alcune acquistate anche da André Breton), stimate dal mercante a prezzi particolarmente bassi, soprattutto rispetto ai Picasso presenti nella stessa asta. L'eco del violento alterco che infuriò tra Braque e Rosenberg nella pubblica arena valicò i confini francesi arrivando anche in Italia, seguito dalla fama delle ingenti speculazioni effettuate attorno alla vendita dei quadri cubisti, sancendo così la fortuna, anche commerciale, del movimento. Rovinati i rapporti con Léonce sarà il fratello Paul ad occuparsi di Braque a cui si lega stabilmente nel 1924. Il gallerista ne ridisegna la genealogia, indirizzandone la ricezione verso una linea più tradizionalmente francese e valorizzandone la continuità ideale con Courbet, Corot,

Daumier e Cézanne. Ma anche in questo caso fu la guerra a scompaginare le carte: la persecuzione degli ebrei costrinse Rosenberg a riparare negli Stati Uniti ed ebbe così inizio, nel 1947, il fortunato sodalizio tra Braque e Amié Maeght, suo ultimo mercante e amico. Dal rapporto nacquero nuove personali, pubblicazioni dedicate e anche il compimento e la concezione di grandi progetti come l'illustrazione della *Théogonie* abbandonata dopo la morte di Vollard nel 1939 e stampata nel 1955, e alcuni cicli decorativi tra pitture, mosaici e vetrate nella casa privata dei Maeght, nominata Mas Bernard, in memoria del figlio perduto (*Oiseau 1 – Oiseau 2*, 1954), e nella loro fondazione, che Braque suggerì di realizzare a Saint-Paul. A ogni dopoguerra per Braque corrisponde una presa di posizione e un nuovo ciclo artistico. L'invasione tedesca della Francia, tra 1939 e 1940, lo aveva costretto a un sofferto esodo tra Varengeville, dove frequentò Mirò e Quineu, Pacy, Varenne, La Valde e Toulouse. Prima della fuga, Mariette Lachaud salvò, tagliandole ed arrotolandole, le tele che Braque, annoverato tra i "degenerati" della mostra di Monaco del 1937, le aveva ordinato di distruggere se i tedeschi fossero arrivati a Parigi. Nel dopoguerra, difese le ragioni dell'autonomia dell'arte. In relazione all'opposto atteggiamento di Picasso, dichiarerà: "Un militante è un uomo dietro una maschera" (G. Braque, *Le Jour et la nuit. Cahier 1917-1952*, Gallimard, Paris 1952, p. 31). Dagli anni Cinquanta, a dettare il tenore della crescente fama dell'artista, con curiose incursioni dei suoi quadri anche in ambito cinematografico, sarà da una parte la grande decorazione, tra retaggio artistico-artigianale e applicazione di sintetici alfabeti pittorici, e dall'altra la grafica e il libro d'artista che danno forma alla sua profonda comunione con poeti e letterati, intensificata dalla metà degli anni Quaranta. Nel 1947, grazie a Zervos, conosce infatti René Char con cui rinnova la frequentazione con Artaud; nello stesso periodo collabora intensamente con Reverdy, nel 1945 incontra Francis Ponge, estimatore della sua opera dagli anni Venti, nel 1953 comincia il rapporto con Benoit, editore e scrittore, responsabile di un numero elevatissimo di pubblicazioni illustrate da Braque, e nel 1958 è la volta del sodalizio con Saint-John Perse che porterà nel 1962 all'illustrazione dell'*L'Ordre des oiseaux*. Sono i suoi amici scrittori, in questi anni, a tessere la leggenda di Braque: nel 1943 Paulhan, vicino al pittore dal 1933, dà alle stampe *Braque le Patron*, identificando il pittore con il patrono, in senso cristiano di guida di un'intera comunità artistica. Segue, tre anni dopo, Ponge con *Braque, le réconciliateur* e nel 1949 Reverdy definisce *métodique* il percorso di Braque (*Une aventure méthodique*). Nel 1959 è la volta di Verdet: *Braque le solitaire*.

Nel secondo dopoguerra Braque dà vita ad una stagione artistica estremamente feconda, destinata ancora una volta a lasciare un'eredità longeva. È il 1949 quando, più o meno in concomitanza con la colomba di Picasso, nell'*Atelier 2* di Braque fa la sua prima comparsa l'uccello. Questo espediente pittorico, profondo nella sua semplice implicazione simbolica, è diventato un motivo caratterizzante dell'opera di Braque. L'uccello è il protagonista dei plafonds incastonati nel soffitto della sala Henry II, la sala etrusca, del Louvre: grandiosa opera monumentale di Braque che lo accomuna a Delacroix per l'esclusività dell'intervento. I plafonds furono commissionati nel 1953 dal direttore dei Musées de France Georges Salles, sostenuto da André Malraux, e realizzati in tre mesi di lavoro all'interno del Pavillon de Flore. Ma in quegli anni Braque guadagna un posto anche all'interno del rinnovato interesse dell'arte moderna francese per il sacro. Il pittore, attratto da una spiritualità sincretica tra spunti mitologici classici, dottrina buddista, e misticismo cristiano primitivo, può essere annoverato tra i primi di questa tendenza: già nel 1946 è tra gli artisti della chiesa di Assy per la quale realizza un tabernacolo consacrato al Cristo Ichthys. Ma è la sua città d'elezione, la piccola Varengeville col suo affaccio sulla Manica, a custodire due preziose vetrate, la prima messa in opera nel 1955 alla cappella di Saint-Dominique, raffigurante il santo eponimo, e la seconda, con l'albero di Jesse, terminata nel 1960 e sistemata nella chiesetta del cimitero marino che poco più tardi accoglierà le sue spoglie. L'anima artigiana di Braque emerge anche nel suo interesse sempre più accentuato per le arti applicate: l'ultima mostra dell'artista in vita sarà dedicata a una serie di gioielli realizzati da Heger de Löwenfeld su suoi disegni, presentati con clamore al Musée des Arts Décoratifs nel marzo del 1963. Uno degli ultimi ritratti fotografici di Braque realizzato da Mariette, si sofferma sulle mani del pittore. Sul mignolo della mano destra, quella con cui regge ancora saldo il pennello, Braque indossa uno dei suoi gioielli con l'uccello incastonato. Il Louvre, che nel 1961 gli aveva aperto le porte come primo artista vivente ammesso a esporre nelle sue sale, accoglierà nella Cour Carrée anche il suo feretro in una cerimonia di Stato rischiarata dalle fiaccole, resa solenne dalla fanfara della Guardia Repubblicana e dall'elogio funebre pronunciato da André Malraux, scrittore e Ministro degli Affari Culturali.

Sotto profili sia tematici che formali l'attività di Braque si caratterizza per una non comune coerenza interna. Simile a questo o quel musicista di tradizione, Braque procede per variazione e ripetizione di elementi ricorrenti. Appare invece assai meno interessato alla ricerca di effetti sorprendenti o "novità". Anche le tante innovazioni da lui introdotte, dall'uso della sabbia al *faux bois* alla tecnica dei papiers collés, valgono ai suoi occhi non come exploit individuali né come manifestazioni ludiche e capricciose. Rimandano invece a sperimentazioni severe e a una precisa affermazione di ciò che per lui è "pittura": arte aulica e popolare insieme, semplice e sofisticata. Dal punto di vista di Braque lo "stile" non è semplicemente il frutto del talento individuale, per quanto grande questo possa essere. Presuppone invece la collaborazione tra più artisti operanti in stretto contatto l'uno con l'altro; presuppone condivisione di idee, sensibilità, punti di vista, procedimenti, cultura e tradizione. Lo «stile» è per lui «regola», per citare Braque stesso, prima che «emozione».

Ci proponiamo, con la mostra **Braque vis-à-vis**, di svelare al pubblico italiano questo aspetto intimo e in parte crepuscolare dell'artista, così distante dall'esuberante e ultraindividualistica teatralità di Picasso. Se le "nature morte" offrono sempre di nuovo a Braque l'occasione per perfezionare i mezzi tecnici e definire meglio ciò che distingue il "quadro" da un semplice manufatto, i rari nudi, i paesaggi o ancor più gli uccelli e altri motivi caratterizzanti la sua attività nel primo e nel secondo dopoguerra costituiscono nuclei simbolici attorno a cui si dispiega un mondo poetico gelosamente ribadito e preservato. Le singole opere d'arte sono per Braque giardini incantati, piccoli templi o rituali privati da cui le inquietudini o le angustie dell'esistenza quotidiana devono essere tenute lontane.

Non ha nessuna importanza ai suoi occhi che il tema prescelto (il "contenuto") sia umile o illustre: è invece decisivo che il pittore lo adatti a sé conferendogli un accento unico e profondo.

AUTORITRATTO DELL'ARTISTA DA GIOVANE

La fama che circonda Braque da giovane è quella di artista franco, rude, sincero. Lui stesso, nei primi anni del secolo o ancora nell'immediato anteguerra, ama posare in pantaloncini e guanti da boxe o tenuta da ciclista. Ha una certa abilità come pugile, come raccontano testimoni contemporanei, e incrocia spesso i guantoni con Derain. L'amore per la musica popolare e il café-concert, per il Far West e il circo: tutto, in lui come in Picasso, rivela una sorta di snobismo antisnobistico, che si fa burla dell'Alta Cultura estetizzante e delle *vagues* wagneriane tanto diffuse nell'alta società parigina. Che altro esprimono i quadri cubisti del periodo 1908-1914 se non controllo, astuzia, risolutezza? Tra le righe delle poche autotestimonianze di Braque leggiamo tuttavia un'altra storia. Il felice approdo al cubismo è preceduto in lui da mille inquietudini e mutazioni stilistiche, inquietudini che non sono solo di Braque, ma degli artisti di un'intera generazione dibattuta tra orientamenti diversi, tutti ugualmente possibili, nessuno necessario. Quale *-ismo* scegliere? Questa la domanda. All'origine di tutto, per Braque tra 1907 e 1908, sembra essere il dubbio: come in un qualsiasi "discorso sul metodo". L'artista non trova più ragione di affidarsi ai sensi e allo studio della Natura, come ha fatto ancora di recente, nella stagione *fauve* che per lui va a concludersi. Ed è costretto a interrogarsi alla ricerca di un fondamento. Che significa dipingere? O "creare", parola che usa sempre con grande solennità, in senso radicale? Di qui la scelta di fare leva sugli elementi primi della composizione, ombre, linee, sagome curve. Di rinunciare per il momento al colore. Di presentare l'oggetto cogliendolo simultaneamente da più di un punto di vista, quasi a schiacciarlo (o "stiacciarlo", secondo l'insegnamento degli antichi fiorentini) sul piano di rappresentazione. E infine di fare del Quadro, inteso come superficie delimitata da una cornice, il riferimento unico e normativo, senza più obbligo, per il pittore, di imitare la Natura.

«Ricorda», ammonisce Apollinaire nel 1917 nella poesia *La Violeire*, «la vittoria sarà anzitutto nel vedere bene da lontano e nel vedere *tutto* da vicino; e che ogni cosa abbia nome nuovo». All'indomani della battaglia di Verdun, che ha modificato gli equilibri della guerra in favore delle truppe anglofrancesi, Apollinaire, poeta-soldato, è acclamato come Padre della patria non solo dagli artisti, ma persino dai militari. E lui, in *La Violeire* appunto, non fa altro che richiamare una composizione cubista - non l'eroismo dei soldati, o la potenza industriale soggiacente al successo delle armi francesi - a maggiore vanto della Nazione. A questa data, il 1917, nessuna memoria resta dell'incertezza o dell'«azzardo» cubista nel triennio cruciale per la storia del movimento: 1909-1911. Acclamato in Francia e all'estero, il Cubismo è eletto Scuola nazionale e i suoi padri «fondatori» entrano a far parte del patrimonio di tutti e di ciascuno.

LA “REGOLA” E “L’EMOZIONE”

«Scelgo la regola che corregge l'emozione». E la massima più celebre dei *Pensieri e riflessioni sulla pittura*, che Braque pubblica nel dicembre 1917 sulla rivista «Nord-Sud» di Pierre Reverdy. Nell'affermare ciò, intende distinguere il suo “cubismo”, raccolto e disciplinato, dalle tante imitazioni circostanti e recuperare memoria dell'intenzione originaria, distorta dalla fortuna contemporanea, anche popolare, dell'orientamento creato da lui e da Picasso. La guerra e la partenza di Braque per il fronte hanno ormai diviso i due “fondatori” del cubismo, che, alla data del 1917, procedono ognuno per la sua strada: Picasso in Italia con i Balletti russi, Braque a Parigi, a ritrovare le forze dopo le gravi ferite subite al fronte. I *Pensieri e riflessioni sulla pittura* nascono quasi per caso, a margine dell'attività di pittore. È un poeta e amico come Reverdy a suggerirne a Braque la pubblicazione sulla propria rivista, e a raccogliere le poche parole del pittore, pronunciate nel corso di questa o quella conversazione tra i due, trascrivendole su carta. Il termine “regola”, per Braque, non vale tanto come indicazione di un'ortodossia stilistica o formale, o di un modello pre-esistente di immagine (come una “griglia” o altro). Vale soprattutto come norma di equilibrio - “tatto”, per citare Reverdy; o anche misura, in senso insieme etico ed estetico. E la “regola” del lavoro e dell'attività quotidiana, che, con senso quasi monastico, Braque afferma qui: l'importanza dell'autodisciplina e del discernimento, che può trattenere l'artista dall'usare questi o quei “mezzi” materiali in vista di una migliore “unità” complessiva. Al tempo in cui Braque scrive i suoi *Pensieri e riflessioni sulla pittura*, il cubismo, non importa se “primo” o “secondo”, è sotto attacco da parte di futuristi, espressionisti e Dada. È il quadro stesso, ormai, a essere oggetto di contestazione tra 1916 e 1917, a Parigi come a Zurigo, a Milano o Berlino: e con il quadro, tutta una civiltà che si riconosce in determinate istituzioni storico-artistiche e culturali. A questa stessa civiltà la guerra, quale che sia il punto di vista da cui allora la si guardi, sembra avere tolto credibilità. Quasi a prendere le distanze dal Picasso “polimaterico” dell'immediato anteguerra, oltreché dai suoi emuli più recenti, nel 1917 Braque conferma la sua fede nella “purezza” e “nobiltà” della pittura; e insiste sull'importanza della discrezione. L'artista, a suo avviso, deve scomparire del tutto all'interno della propria opera; e questa deve vivere in maniera autonoma dal creatore.

“PAPIERS COLLÉS” E “READY-MADE”

Il ritratto che Apollinaire dà di Braque in *Les peintres cubistes* (1913) suscita spesso riserve negli storici per i toni blandi o scarsamente coerenti dell'elogio. Tali riserve non sono certo ingiustificate. Che rapporto c'è tra il Braque della prima parte del saggio, dai tratti prometeici, e il mistico della seconda parte, toccante per semplicità e candore? Braque ci appare qui come pittore “sereno”, dallo sforzo “eroico” sostenuto in piena letizia, al modo di questo o quell'Antico Maestro. C'è un punto, tuttavia, in cui la lode appare congrua. È la prosa di Apollinaire è non solo brillante, ma anche perspicace. È quando il critico e poeta insiste sull'interesse di Braque per le tecniche anonime della “pittura da imbianchini”; e nel modo in cui insiste sull'argomento. «Non occorre disprezzare quanto ci appare nuovo, grezzo o semplicemente utile [nella pittura cubista]», scrive Apollinaire. «Anche se [l'uso del *faux bois* e del *faux marbre*] ci appare triviale, ebbene, è da queste trivialità che chi è sospinto ad agire deve prendere l'abbrivio».

L'artista innovativo fa con quello che ha, suggerisce Apollinaire. Si aggira per lo studio o per le vie del quartiere e trasforma in opera d'arte, selvaggio *bricoleur*, quanto l'esperienza di ogni giorno gli propone. Il menù da cui trasceglie è limitato, è anzi tanto più limitato, per paradossale, quanto più potente è l'impulso a creare. Ecco che l'invenzione dei *papiers collés* è qui volta in racconto. E comprendiamo meglio, grazie a Apollinaire, anche l'origine del *ready-made* duchampiano. Non è questo forse, per ammissione di Duchamp stesso, un oggetto “utile” “trovato” per strada; un “modello” in cui l'artista si imbatte per caso, magari scrutando la vetrina di un negozio, e di cui tuttavia può servirsi poi in studio per dare forma visibile e concreta a ricerche o problemi che lo

occupano (la rappresentazione del movimento, ad esempio)? La composizione che impegna Duchamp dal 1915 al 1923, *la Sposa messa a nudo dai suoi Celibatari*, anche nota come *Il Grande Vetro*, ha per protagonista la misteriosa figura della Sposa, descritta da Duchamp, nei suoi appunti, come «l'impiccato femmina». Tale definizione, impenetrabile in apparenza, si chiarisce se pensiamo al chiodo dipinto da Braque a *trompe-l'œil* nel celebre quadro *Violino e brocca* del 1910: ecco qui cos'è un quadro, ci dice Braque. Un chiodo a cui appendere le proprie "idee" o illuminazioni, come appunto la Sposa per Duchamp. L'immagine perfetta, sempre sfuggente. Il miraggio. L'ossessione. «L'impiccato femmina» appunto.

Quella del quadro come "chiodo" cui appendere visualizzazioni provvisorie di "idee" e "miraggi" sembra essere stata una metafora corrente nella conversazione di Braque. Nel *Quaderno 1917-1947*, pubblicato in Francia nell'immediato secondo dopoguerra, ammette malizioso: «non si può tenere il cappello sempre in mano. Questa è la ragione per cui si è inventato l'attaccapanni. Quanto a me, ho usato la pittura per appendere le mie idee a un chiodo: posso così verificarle e cambiarle a mio piacimento, schivando la monomania».

Braque "verificatore": la definizione con cui Apollinaire conclude il suo breve saggio sull'artista citato in precedenza non è inevitabilmente riduttiva, se consideriamo da un lato l'importanza della "verifica" nella storia dell'arte del primo e soprattutto nel secondo Novecento, in Francia e non solo; e dall'altro l'accezione tecnico-sperimentale del termine cui Apollinaire verosimilmente si riferisce qui. Al pari del fisico quantistico o del chimico, Braque è ai suoi occhi una sorta di scienziato che "verifica" sperimentalmente in studio le proprie ipotesi attraverso la messa a punto di modelli altamente inventivi (come le "sculture in carta" del 1912-1914).

DAL QUADRO AL LIBRO D'ARTISTA

L'usuale familiarità di Braque con scrittori e poeti si traduce, nel secondo dopoguerra, in una fitta serie di collaborazioni professionali e si manifesta pubblicamente attraverso libri illustrati (ma il termine appare riduttivo se riferito a Braque) e edizioni di grande pregio. Il rapporto tra arti figurative e letteratura si chiarisce in lui in un senso non semplicemente contingente, ma morfologico. Diviene infatti evidente, per chiunque si trovi a sfogliare *Le tir à l'arc* (1960), *L'ordre des oiseaux* (1962) o *Si je mourais / Là-bas* (ancora 1962), per fare solo alcuni esempi, che il libro intero qui, non la singola immagine litografica, è l'opera d'arte. Non solo per la ricercatezza delle scelte editoriali, talvolta stupefacente - carte, rilegature, tecniche e stili di impressione - ma perché Braque dialoga con la parola a stampa trasformando i suoi motivi stessi, o "soggetti", in ideogrammi attraverso movimenti di studiata semplicità ed eleganza.

Al pari del colore, ravvivato nei toni malva, verde, porpora e cremisi, l'"emozione" subentra qui vittoriosa alla "regola" o alla "volontà". E i propositi di "semplicità" sedimentano nella reinterpretazione del disegno in termini di calligrafia, con convergenze tutt'altro che episodiche con la tradizione dell'Estremo Oriente. Sagome accuratamente messe a punto in precedenza, in epoca cubista, a fini di "costruzione" finiscono per tornare utili anche adesso, sciogliendosi e selezionandosi, ai nuovi fini del disegno-poema. Uccelli, piante, paesaggi diventano emblemi simboli grafici. A mo' di geroglifici d'invenzione, prendono forme arcane e smarriscono spesso quasi interamente le proprie condizioni di riconoscibilità.

«IL PITTORE PENSA IN FORME E COLORI»

«Il pittore pensa in forme e colori»: questo il sesto aforisma dei *Pensieri e riflessioni sulla pittura*. Come interpretare questo "pensa"? Quale forza riconoscerli? Certo Braque intende qui stabilire la sua distanza da un pittore naturalista, che non "pensa" in forme e colori ma è interamente appagato da essi. Conosciamo bene l'interesse di Braque per i caratteri alfabetici, che, in anticipo su Picasso, l'artista introduce in pittura, sia pure sporadicamente, già nell'estate del 1909; prima di farne uso ricorrente nell'estate del 1911. Momenti anch'essi di "realtà" accortamente ripristinati nel contesto di immagini pressoché non figurative, come i *papiers collés* o il *faux bois*, tali caratteri rinviano a spunti e preoccupazioni di ordine narrativo o autoesplicativo, e recano talvolta, proprio come i giornali tante volte riprodotti, "notizie" di prima mano sul laboratorio cubista. Stabiliscono un'affinità tra immagine e testo: l'immagine, suggeriscono Braque e Picasso, è un manufatto linguistico, una "costruzione". Come tale non appartiene all'ordine naturale.

Nel periodo tra le due guerre i caratteri alfabetici appaiono di rado nei quadri di Braque, in linea con un orientamento più vicino alle apparenze naturali, anche se non scompaiono del tutto. In compenso l'artista sviluppa un'arte che non è improprio definire emblematica: insiste sempre di nuovo su un ristretto numero di motivi che si presentano nella sua pittura variamente disposti e combinati - potrei citare qui l'uva, il calice, lo strumento musicale, la partitura, la tavolozza,

l'uccello in volo, etc. Semplificati e ridotti a schemi ornamentali, quasi in un esercizio di ideografia, simili motivi costituiscono una sorta di alfabeto fantastico ad uso rituale, una sorta di "nuova geroglifica". Simile in questo al compositore che gioca con le sette note, Braque si serve del suo "alfabeto" per eseguire innumerevoli variazioni su pochi temi fondamentali.

L'ORDINE DEGLI UCCELLI

L'uccello in volo è l'emblema forse più congeniale a Braque, ripetuto innumerevoli volte, attraverso riduzioni e combinazioni sempre nuove, in dipinti, disegni e incisioni. L'uccello di Braque ha tratti ipersemplificati, e manca di dettaglio naturalistico. Nei rari casi in cui i suoi uccelli possiedono occhi, questi sono grandi e fissi come nelle aquile di gioielli altomedievali o bizantini. Più spesso assomigliano vagamente a colombe. La colomba non ha in Braque il senso immediatamente politico che acquista in Picasso nel secondo dopoguerra. È invece, quantomeno allusivamente, l'animale biblico che porta la pace e sigilla una nuova alleanza tra Umano e Divino.

A partire dagli anni Quaranta, Braque si compiace di evocare colombe nei quadri raffiguranti l'atelier. Si avvale di un semplice espediente per suggerire che il volo ha luogo proprio all'interno dello studio: dipinge quadri nei quadri, cioè quadri in esecuzione, issati sul cavalletto, all'interno del quadro effettivo. Comprendiamo che l'atelier - non una qualsiasi ideologia o partito, o una nazione tra le altre - è per lui il solo luogo di possibile pace: il solo luogo dove l'uccello, colomba o altro, può volare a lungo indisturbato. È significativo che Braque rappresenti sempre e solo uccelli in volo: più dell'uccello come tale, nel suo comportamento quotidiano, è il volo stesso a interessare all'artista. E ancor più le condizioni della sua sostenibilità e durata. Nel 1958 Braque stringe amicizia con lo scrittore Saint-John Perse, di cui, a distanza di qualche anno, illustra testi raccolti sotto il titolo di *L'Ordre des oiseaux* (L'Ordine degli uccelli, 1962). Il libro illustrato che risulta dalla collaborazione tra Braque e Saint-John Perse documenta in modo mirabile la qualità raggiunta dall'editoria artistica francese a cavallo tra Cinquanta e Sessanta. Lungi dall'essere comprensibile come semplice illustrazione di un testo letterario preesistente e sovraordinato alle immagini, *L'Ordre des oiseaux* mostra invece l'importanza raggiunta, in Braque e attraverso di lui, dal libro d'artista inteso come oggetto artistico specifico e autonomo, né solo disegno, né sola pittura o scultura: tale da includere "tempo" e "durata" al proprio interno, a differenza di una qualsiasi altra opera d'arte visiva di tradizione, con implicazioni "concettuali" che saranno chiare ad artisti di una o più generazioni più giovani, come On Kawara.

FLAVIO FAVELLI, FLAVIO FAVELLI VIS-À-VIS, 2019, ASSEMBLAGGIO

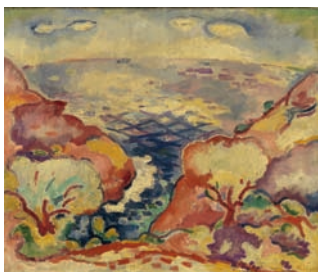
Dall'autunno del 1912 alla primavera 1914 Braque e Picasso sperimentano in studio l'uso di modelli in carta e altri materiali. Braque si limita a carta e cartone. Picasso compie invece scelte più eterogenee e "polimateriche", avviando, in Italia, in Russia e (in anni di poco successivi) tra i Dada zurighesi, la stagione degli assemblaggi. Si tratta per entrambi, prima in scultura, poi in pittura, di realizzare effetti di rilievo che prescindano dalle tecniche del modellato e del chiaroscuro. E per la prima volta, nella tradizione occidentale, la scultura non nasce, per intaglio o fusione, da un unico blocco di materiale omogeneo; ma dall'incastro di componenti diverse per origine e destinazione d'uso. Se di Picasso sopravvivono gli assemblaggi in legno e metallo, le sculture in carta di Braque non si sono conservate. Non erano destinate al mercato, e sono state distrutte: malgrado la loro importanza di incunaboli nella storia novecentesca dell'installazione sia oggi pienamente riconosciuta. Ci rimane una fotografia del febbraio 1914: in essa vediamo una "natura morta" tridimensionale di Braque, in carta e altri materiali, in parte disegnati e ritagliati, in parte no. Una natura morta "cubista". Braque sembra qui essersi divertito a riutilizzare ciò che aveva «a portata di mano» per giungere a un nuovo «modo di rappresentazione». Che qualcosa come un'immagine - una "natura morta" - scaturisca davvero dal reimpiego immaginativo e fortunoso di pieghe di carta, cartoni e assicelle trovate per terra, in studio o negli immediati dintorni, è parte del gioco (e dell'«azzardo») cercato. Ingegno, fanciullezza elevata a tecnica, gaiezza, prestidigitazione: tutto questo in un'opera d'arte tanto sperimentale, agli occhi di Braque stesso, da essere andata perduta. È interessante osservare che la fotografia, sola documentazione in nostro possesso, sia fatalmente lacunosa. È infatti in bianco e nero, non ci informa dunque sul colore dell'installazione (né se davvero c'era colore). Nè chiarisce alcuni dettagli relativi al tipo di materiali impiegati o alle tecniche di incastro. Il curatore della mostra, Michele Dantini, si è rivolto a un artista italiano di reputazione internazionale, Flavio Favelli, apprezzato proprio per assemblaggi e reinvenzioni d'ambiente, per chiedergli una messa in scena o re-enactement fatalmente immaginativo e interpretato della scultura in carta di Braque. Per chiedergli, in altre parole, di restituirle esistenza; e proporre un "falso" impossibile.

SELEZIONI IMMAGINI PER LA STAMPA

Le immagini possono essere utilizzate solo ed esclusivamente nell'ambito di recensioni o segnalazioni giornalistiche della mostra **Braque vis-à-vis, Mantova, Palazzo della Ragione, dal 22 marzo al 14 luglio 2019.**

Immagini disponibili al link

<https://www.electa.it/ufficio-stampa/braque-vis-a-vis/>



Georges Braque
Port Miou, 1907
olio su tela, 49 x 60 cm
Milano, Museo del Novecento
Crediti Mondadori Portfolio / Electa,
Luca Carrà - Museo del Novecento
© Georges Braque by SIAE 2019



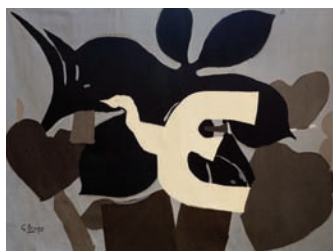
Georges Braque
Bozzetto della vetrata della cappella della Fondazione Maeght, 1962
olio su tavola, 79 x 55 cm
Saint-Paul-de-Vence, Fondation Marguerite et Aimé Maeght
© Photo Claude Germain - Archives Fondation Maeght (France)
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
L'uccello bianco, circa 1960
ceramica, diametro di 24,5 cm
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
Profilo, circa 1960
ceramica, diametro di 27 cm
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
L'Uccello, 1962
arazzo in lana, 200 x 285 cm
Henri Dumontet (tessitura)
Collezione dell'Ecole Nationale d'Art Décoratif, Deposito dello Stato francese presso la Città internazionale della tappezzeria, Aubusson
Aubusson, Cité internationale de la tapisserie Photo credit: E. Roger
© Georges Braque by SIAE 2019



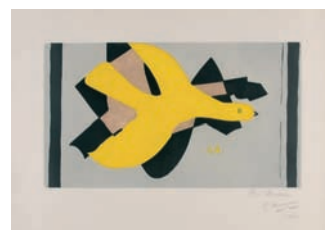
Georges Braque
Ateneo, 1932
litografia a colori su carta Arches
Prova di stampa, 56,9 x 38 cm
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE



Georges Braque
Foglie, colore luce, 1953/54
litografia a colori su carta Arches
Prova di stampa, 97,5 x 60 cm
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
Teogonia IV, 1954
litografia a colori, 57,1 x 46,3 cm
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
L'Uccello e la sua ombra II, 1961
litografia a colori su carta Rives,
52,6 x 74,9 cm
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
Gli uccelli in volo, 1961
litografia a colori su carta Arches
70,5 x 58,5 cm
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
L'Uccello nel fogliame, 1961
litografia a colori su carta Rives
applicata su cartone, 80,5 x 105 cm
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
Il Rapace, 1963
litografia a colori su carta Japan Misumi
32 x 25 cm
Da/ from René Char, Lettera amorosa
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
La Coppia, 1963
litografia a colori su carta Japan Misumi
32 x 25 cm
Da/ from René Char, Lettera amorosa
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019

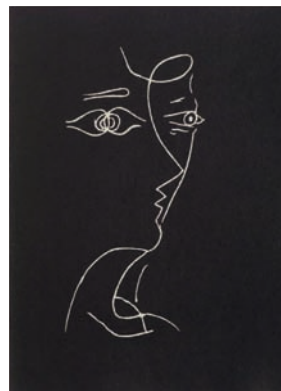


Georges Braque
La Foresta, 1963
litografia a colori su carta Japan Misumi
32 x 25 cm
Da/ from René Char, Lettera amorosa
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019



Georges Braque
Il Sorgo, 1963
litografia a colori su carta Japan Misumi
32 x 25 cm
Da/ from René Char, Lettera amorosa
Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
© Georges Braque by SIAE 2019

Volumi illustrati da Georges Braque



Eugen Herrigel

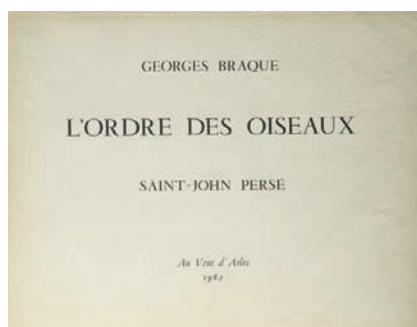
Il Tiro con l'Arco

con illustrazioni di Georges Braque, 1960

Xilografie, 15 x 21 cm

Collezione privata

© Georges Braque by SIAE 2019



Saint-John Perse

L'ordine degli uccelli

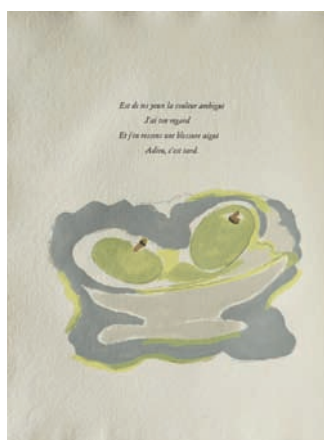
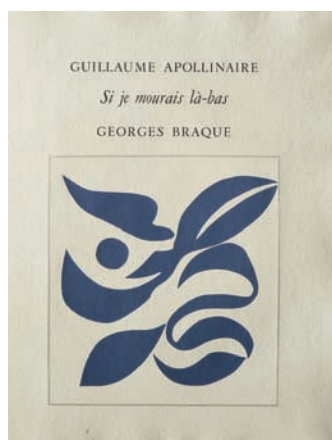
con illustrazioni di Georges Braque

1962

acqueforti e acquetinte, 54 x 42 cm

Collezione privata

© Georges Braque by SIAE 2019



Guillaume Apollinaire

Se morissi laggiù

con illustrazioni di Georges Braque

1962

Xilografie, 35 x 47 cm

Collezione privata

© Georges Braque by SIAE 2019