

10 MICHELE DANTINI
**PENSIERI
E RIFLESSIONI
SULLA PITTURA**

DI GEORGES BRAQUE (1917)
E L'ORIGINE DEI PAPIERS COLLÉS:
UN COMMENTARIO E ALCUNE 'VERIFICHE'

28 MARKUS MÜLLER
**GEORGES BRAQUE,
UN RIVOLUZIONARIO
TRANQUILLO**

36 MICHAEL BAXANDALL
**FISSAZIONE
E DISTRAZIONE: IL CHIODO IN
VIOLINO
E BROCCA
DI BRAQUE**
1910

48 GEORGES BRAQUE
PENSIERI E RIFLESSIONI SULLA PITTURA

54 OLI E TEMPERE

60 FRANK GELETT BURGESS
THE WILD MEN OF PARIS

62 JACQUES-ÉMILE BLANCHE
"DADA"

66 ARTI APPLICATE

72 LIBRI D'ARTISTA

142 LOUIS ARAGON
LA PITTURA ALLA PROVA

154 EUGENIO MONTALE
SE LA FIDA MARIETTA È CONTRARIA
NON SI ENTRA NELLO STUDIO DI BRAQUE

158 HENRY-PIERRE ROCHÉ
RICORDANDO GEORGES BRAQUE

164 APPARATI

Ricorda:
la vittoria sarà anzitutto
nel vedere bene di lontano
e nel vedere tutto da vicino;
e che ogni cosa abbia nome nuovo.

Guillaume Apollinaire, *La Victoire*, 1917

MICHELE DANTINI

PENSIERI E RIFLESSIONI SULLA PITTURA

DI GEORGES BRAQUE (1917) E L'ORIGINE DEI PAPIERS COLLÉS: UN COMMENTARIO E ALCUNE 'VERIFICHE'

**La qualità degli elementi [della composizione]
è di estrema importanza, perché è dalla qualità degli elementi
che discende la qualità dell'opera, il suo stile.
Per scegliere cosa impiegare e cosa no abbiamo bisogno di tatto;
e il tatto ci è procurato dall'intelligenza unita alla sensibilità.
Non si può usare tutto, tentare ogni cosa. Così facendo,
avremmo un'arte bastarda. Non un'arte pura.**

Pierre Reverdy, *L'Emotion*, 1917

**E in definitiva: poesia è ciò che strappa
all'esistenza impersonale e meccanica, che lacera il senso
usuale delle cose e dona loro nuova vita. È ciò che fa dire
a un poeta: "la rondine pugnala a morte il cielo".
Come si fa a dire, di una rondine, che pugnala il cielo?
Ecco: per me proprio questa è la poesia.**

Georges Braque in conversazione con Pierre Reverdy, 1950

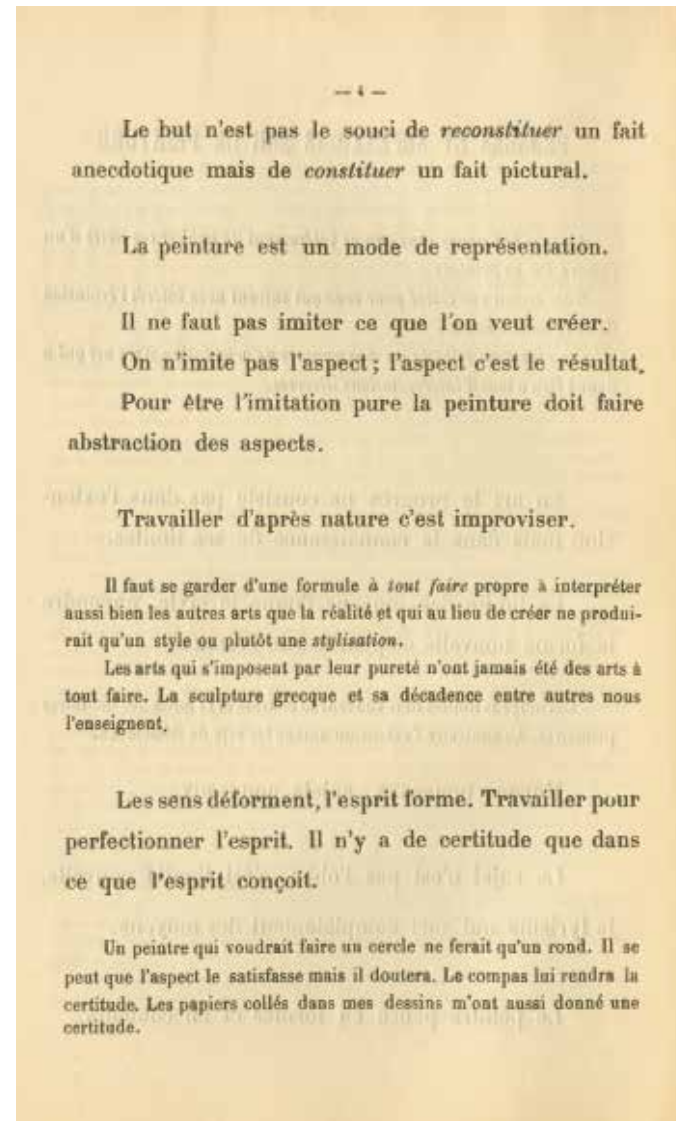
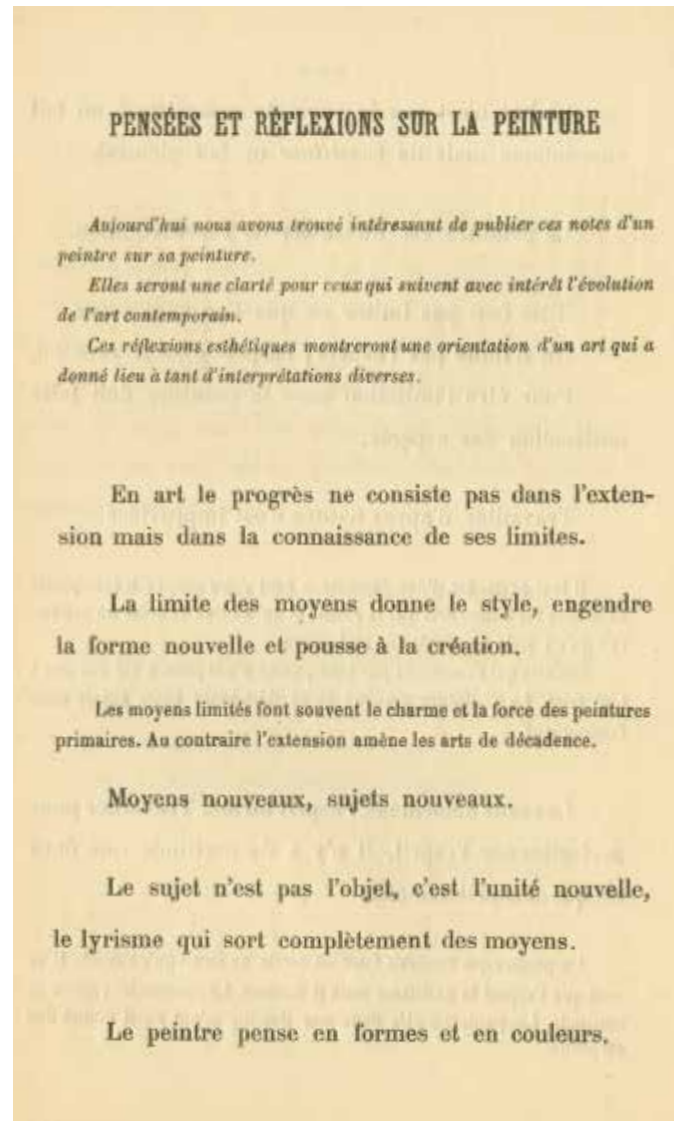
Possiamo avvicinare i *Pensieri e riflessioni sulla pittura* di Braque, apparsi nel dicembre 1917 sulla rivista "Nord-Sud" di Pierre Reverdy, muovendoci cronologicamente in avanti o tornando indietro¹ (fig. 1); ricorrendo cioè ai *Pensieri* per illuminare l'attività di Braque precedente alla data di 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 (fig. 2).

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 (figg. 3, 4), 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 perentorietà²; 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.

Sofferamoci sul 1917, allora, avendo cura di animare e dettagliare lo sfondo: anno davvero importante, cui è stata di recente dedicata un'intera mostra³. 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" nazionale⁴; 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 crociera, 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"⁵ (fig. 5), va in scena *Les Mamelles de Tirésias* (*Le mammelle di Tiresia*), "dram-



ma surrealista” di Apollinaire; con musica di Germaine Albert-Birot e costumi e scenografie di Serge Férat⁶. 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 ciarlatano⁷. Braque non figura tra i firmatari, così come non vi figurano Picasso o Derain, certo dissuasi dal protestare in pubblico contro l'amico Apollinaire⁸. 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 moda⁹. 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*”¹⁰ (fig. 6); ricavando nuove ragioni del primato francese; e stabilendo infine, a Parigi e non solo (fig. 7), 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'Intesa¹¹.

Pierre Reverdy, poeta con spiccati interessi per le arti figurative¹², dedica un'intera rivista al compito

1. Georges Braque
Pensées et réflexions sur la peinture, in “Nord-Sud”,
10, dicembre 1917



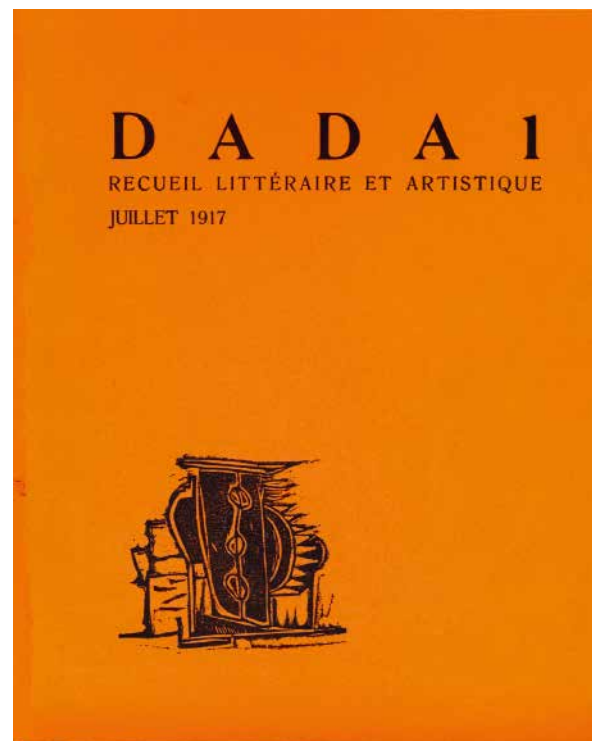
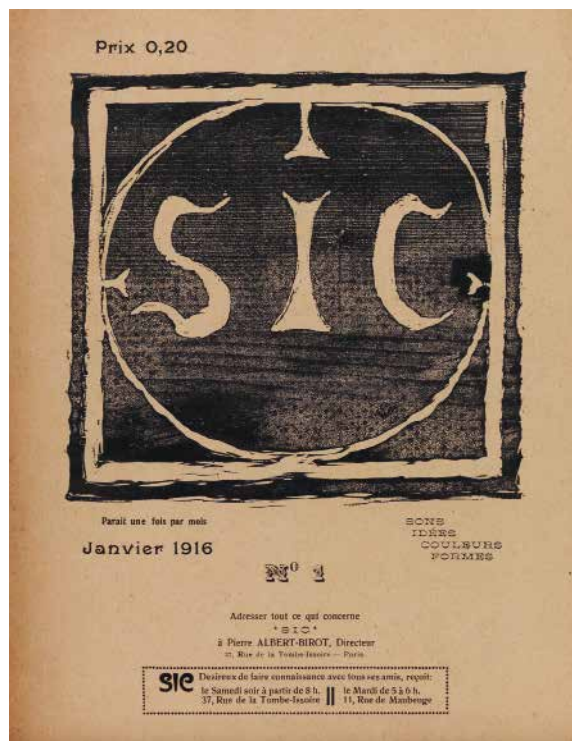
2. Georges Braque
Natura morta con chitarra, 1912.
Milano, Museo del Novecento



3. Jasper Johns
Device (Strumento), 1962. The
Baltimore Museum of Arts



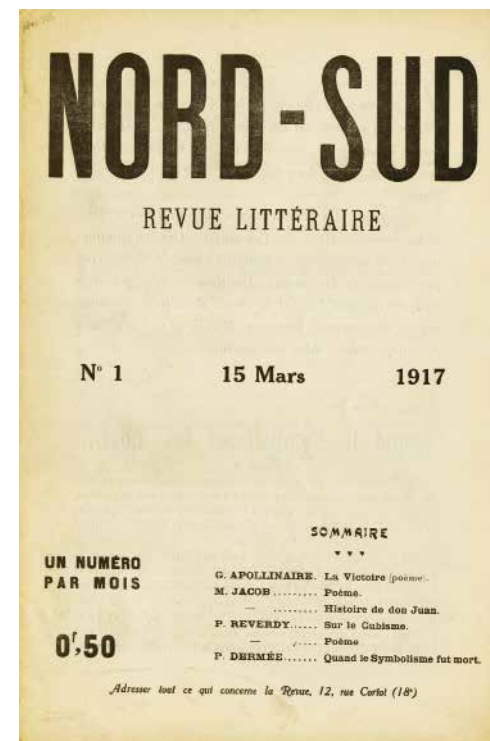
4. Marcel Duchamp
Scolabottiglie, 1914/1964



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 (fig. 8). 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, restrittivo¹³. 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 trascrizione¹⁴: 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 adeguata¹⁵. 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 molteplice 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”¹⁶. Consideriamo i *Pensieri e riflessioni sulla pittura* nel contesto di “Nord-Sud”, attornati dagli editoriali di Reverdy sul “cubismo”, l’“immagine” e la “tradizione”¹⁷; dalle prose politico-culturali di Paul Dermée¹⁸, e dalle ambivalenti professioni patriottiche di Apollinaire, talune svolte in polemica con il nazionalismo futurista italiano¹⁹. 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 figurativo²⁰; 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 contrario²¹; 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”²².

5. “SIC”, I, 1, gennaio 1916, copertina

6. “Dada”, 1, luglio 1917, copertina

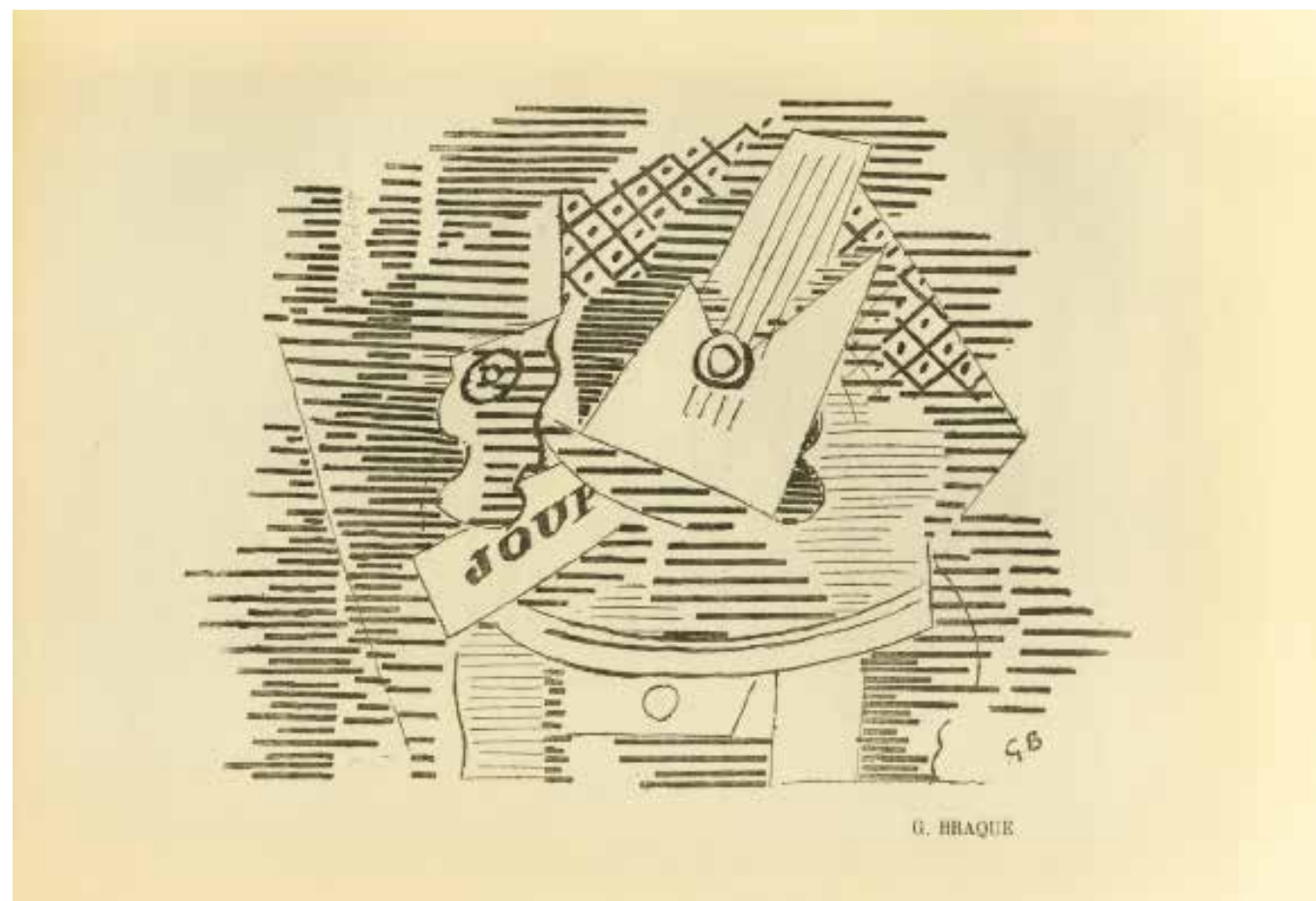


UN'ARTE DI CREAZIONE” E NON “DI IMITAZIONE”: IL CUBISMO SECONDO REVERDY

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 Rosenberg²³, 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 Picasso²⁴. 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'antitesi²⁵. “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”²⁶. 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)²⁷. Com'è che si afferma lo stile

7. “Nord-Sud”, 1, 15 marzo 1917, copertina

8. Joan Miró
Nord-Sud, 1917, olio su tela.
Parigi, collezione Paul e Adrien
Maeght



9. Georges Braque
Senza titolo, 1918, in "Nord-Sud",
13, marzo 1918, p. 6

10. Georges Braque
Senza titolo, 1918, in "Nord-Sud",
13, marzo 1918, p. 15



11. Pablo Picasso
Mandolino e clarinetto, 1913,
assemblaggio. Parigi, Musée
Picasso

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”²⁸. 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 Novecento²⁹. 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 (figg. 9, 10). 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 narrazione³⁰. 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 fisionomiche 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”³¹. 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”³²; 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 Guillaume³³) quanto l'ambizione di ritrovata “semplicità” congiunta al favore per i Maestri “primitivi” anteriori al Rinascimento³⁴. 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'artista³⁵. 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 “generalizzazione[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”³⁶.

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, “aveva-



mo scritto un poema”³⁷. 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 indifferenti³⁸. 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*”³⁹. 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 (fig. 11): 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”⁴⁰. 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 neopurista⁴¹. 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

12. Alexander Liberman
Lo studio parigino di Braque, sd.
Copyright Archives Braque/Laurens