

# Michael Baxandall

## Forme dell'intenzione

Sulla spiegazione storica delle opere d'arte

Introduzione di Enrico Castelnuovo

Titolo originale *Patterns of Intention*

© 1985 Yale University Press

© 2000 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino  
Traduzione di Alessandro Fabrizi

www.einaudi.it

ISBN 88-06-12603-2

Einaudi

## Indice

p. vii	Indice delle illustrazioni
xi	Nota all'edizione italiana

### Forme dell'intenzione

3	Prefazione
10	Introduzione Linguaggio e spiegazione
27	1. L'oggetto storico: il Forth Bridge di Benjamin Baker
27	1. La posizione idiografica
34	2. Il Forth Bridge - un racconto
43	3. Porre domande: perché? E perché così?
48	4. Cause e condizioni della forma
52	5. Il triangolo della ri-attivazione: un costruito descrittivo
55	6. Riepilogo
57	7. La specificità dell'oggetto pittorico
65	II. Interesse visivo intenzionale: il <i>Ritratto di Kahnweiler</i> di Picasso
65	1. Intenzione
67	2. L'incarico pittorico e l'agenda del pittore
71	3. Chi articolò il breviario di Picasso?
73	4. Il pittore culturale: <i>hoc</i>
77	5. Il mercato di Picasso: fattori strutturali e scelta
88	6. «Excursus» contro la definizione di 'influenza'
92	7. Prospettive attraverso cui guardare al processo: il postulato a un flusso intenzionale

8. Kahnweiler, Picasso e i problemi  
107
9. Riepilogo  
107
- III. Quadri e idee: la *Donna che prende il tè* di Chardin  
111
1. Pittori e pensiero  
111
2. La dottrina di Locke divulgato e il problema della visione  
115
3. La *Donna che prende il tè*: nitidezza e lucentezza  
118
4. Chiarezza della visione: adeguamento progressivo, acutezza  
121
5. Chardin e l'arte del passato  
127
6. Gli intermediari: La Hire, Le Clerc, Camper  
130
7. «Sostanza», sensazione e percezione  
135
8. Verso un corollario pittorico  
141
9. La *donna che prende il tè*: una visione lockeiana  
143
- IV. «Verità» esplicativa e comprensione di altre culture: il *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca  
154
1. Differenze culturali  
154
2. Comprendere altre culture: il punto di vista di chi ne è parte e quello di chi le osserva  
159
3. *Commençuratio*, una parola d'altri tempi  
163
4. Tre funzioni delle antiche parole: necessità, stranezza e superostensività  
165
5. Verità e convalida: i principi di decoro esterno, decoro interno ed economia esplicativa  
169
6. Tre iconografie  
176
7. Un'elementare lettura del quadro  
180
8. L'autorevolezza dell'ordine pittorico  
189
9. Esercizio critico e sua problematicità  
195

## Indice delle illustrazioni

## Tua le pp. 24-25:

- I. Pablo Picasso, *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler*, olio su tela, 1910. Chicago, the Art Institute of Chicago, donazione di Mrs. Gilbert Champion. (Foto Giraudon - Archivi Alinari).
- II. Jean-Siméon Chardin, *Donna che prende il tè*, olio su tela, 1735. University of Glasgow, Hunterian Art Gallery.
- III. Jean-Siméon Chardin, *Donna che prende il tè*, particolare.
- IV. Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, tempera su tavola, 1440-50 circa. Londra, National Gallery.
- Tua le pp. 104-5:
1. Il Forth Bridge, dettaglio dell'acciaio lavorato.
2. Il Forth Bridge.
3. Il Forth Bridge, travi tubolari e a traliccio.
4. Il Forth Bridge, il molo centrale.
5. Il Forth Bridge, la trave sud.
6. Il Forth Bridge, veduta da sud, dall'alto del molo nord.
7. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, olio su tela, 1907. New York, The Museum of Modern Art, donazione di I. Lillie P. Bliss. (Foto Giraudon - Archivi Alinari).
8. Pablo Picasso, studio per *Les Femmes d'Alger*, penna e inchiostro di China, 1907. Parigi, Musée Picasso. (Foto Archivi Alinari).
9. Pablo Picasso, *Nudo con le braccia alzate*, olio su tela, 1907. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza.
10. Georges Braque, *Studio*, penna e inchiostro, 1907 o 1908. Originale perduto; riprodotto in *The Architectural Record*, New York 1910, p. 405.

descrizione è il pensiero che segue alla visione di un quadro, non il quadro, né i processi mentali del pittore.

## 6. «Excursus» contro la definizione di 'influenza'.

Detto tra parentesi: l'aver appena menzionato Cézanne mi fa pensare alla nozione di 'influenza' artistica – l'idea che un pittore ne influenzi un altro – che è uno scandaloso impaccio al quale voglio dedicare un paio di pagine, nella speranza di liberarcene.

La parola 'influenza' è una maledizione della critica d'arte, principalmente a causa della funzione grammaticale del termine, che va esattamente nella direzione opposta<sup>1</sup>. La nostra osservazione, di tipo inferenziale, deve assolutamente tener presente che il verbo 'influenzare' scambia in modo errato la posizione di chi compie e di chi subisce, di fatto, l'azione. Se diciamo che X ha influenzato Y sembra si voglia intendere che X ha fatto qualcosa a Y piuttosto che Y a X, quando invece, nei buoni quadri, la relazione è inversa. E molto strano che un termine con una connotazione così inesatta sia giunto ad avere tanta importanza. Se pensiamo a Y invece che a X come agente, il vocabolario è molto più ricco, interessante e vario:

Ricorrere a, servirsi di, appropriarsi di, fare ricorso a, adattare, travasare, riferirsi a, cogliere da, accogliere, stabilire un legame con, reagire a, citare, differenziarsi da, assimilarsi a, assimilare, allinearsi con, copiare, rivolgersi a, parafrasare, assorbire, fare una variazione su, rievocare, proseguire, rimodellare, scimmiettare, emulare, ridicolizzare, parodiare, estrarre da, distorcere, attecchire, resistere a, semplificare, ricostruire, rielaborare, sviluppare, confrontarsi con, padroneggiare, soverchiare, perpetuare, ridurre, promuovere, rispondere a, trasformare, contrastare...

e così via, ognuno sarà in grado di pensare altri termini che, come i sopraelencati, instaurino una relazione che non può essere prodotta all'inverso, con X che agisce su Y invece di Y che agisce su X. Mentre pensare

in termini di 'influenza' è d'impaccio alla riflessione, limitando le possibilità di specificare gli strumenti atti a individuare il carattere personale dell'artista.

Ma la cosa peggiore è che si tratta di un procedimento ingannevole. Dire che X ha influenzato Y significa ignorare, in una certa misura, il problema causale, per giunta senza che ciò risulti evidente. Dopotutto, se X incarna l'azione attiva di «influenzare» gli altri, non c'è da stupirsi che Y abbia subito l'azione, né ci interessa capire come mai: sarebbe così e basta. Mentre se è Y che fa ricorso o si avvicina o fa riferimento a X, possiamo individuare delle cause. E in risposta a delle circostanze che Y opera una selezione intenzionale nel vasto campo della storia dell'arte in cui opera. Possono anche essere circostanze imprescindibili: se Y è apprendista del laboratorio di X nel xv secolo, sarà costretto a fare riferimento a X per un certo periodo, nel quale X sarà la principale fonte di accorgimenti e mezzi, e probabilmente quanto acquisito da Y in quel periodo lo ritroveremo sempre nel suo lavoro, anche se in forma di più individuali sviluppi o negazioni. O si pensi a gran parte delle culture medievali, dove si apprezzava particolarmente l'aderenza a stili e tipologie persistenti. In entrambi i casi bisognerà indagare le strutture istituzionali e ideologiche che avevano queste caratteristiche in quanto cause per cui Y fa riferimento a X, e cioè parte del suo incarico e della sua agenda.

Prendiamo la classica immagine di Hume della causalità, quella della palla da biliardo, X, che ne colpisce un'altra, Y. E un'immagine che ha grande rilievo nei discorsi sull'influenza. Ma l'esempio funzionerebbe meglio se al posto di due sole palle da biliardo ne avessimo molte, su un tavolo di tipo italiano, senza buche, dove si giochi a *snooker* o *pool*. In questo caso la palla che colpisce l'altra non sarebbe X, ma Y. E ogni volta che Y accosta X si produce un nuovo assetto, una nuova configurazione del

campo. Y si è mossa intenzionalmente e X ha cambiato posizione; entrambe si trovano, di conseguenza, in una nuova relazione con tutte le altre palle. Alcune sono adesso più vicine, altre meno, a Y che si è spostata avvicinandosi a X. Ogni arte è un gioco di posizionamento e, ogni volta che un artista viene influenzato da un altro, riscrive in parte tutta la storia dell'arte in cui opera.

Sia X Cézanne e Y Picasso. Nell'autunno del 1906 Cézanne morì e Picasso si mise al lavoro per *Les Femmes d'Alger* (fig. 7). A Picasso fu possibile vedere i quadri di Cézanne: nella collezione di Vollard, al *Salon d'Automne* del 1904 e del 1907, lo stesso anno in cui alcuni acquarelli di Cézanne vennero esposti alla Galerie Bernheim Jeune. Molti nuovi pittori traevano ispirazione da Cézanne, chi per un aspetto chi per un altro, mai lo stesso. Matisse, ad esempio, che con i soldi della moglie aveva comprato un *Trois Baigneuses* del 1899, aveva derivato da Cézanne un modo semplificato di rappresentare la figura umana e le sue articolazioni strutturali. Matisse si appropriò in modo personale, attorno al 1900, di questa particolare attitudine di Cézanne, al fine di costruire forme vigorosamente decorative sulla superficie del quadro e al tempo stesso tali da suggerire dimensioni pressoché colossali. Col tempo questa lettura di Cézanne si integrò in una complessa rete di modalità con cui interagivano letture di altri pittori, dato l'eclittismo di Matisse nei riferimenti.

Possiamo supporre che negli anni 1906-10 Picasso considerasse Cézanne (figg. 25, 26) sotto diversi punti di vista. Innanzitutto Cézanne era per lui parte di quella storia della pittura degna di interesse che aveva scelto di approfondire: quella, vale a dire, che determinava il suo incarico. Più in particolare, Cézanne fu oggetto di ulteriori approfondimenti, per cui vari aspetti genericamente cézanniani entrarono a far parte, *en throç*, della sua agenda. Tra questi, l'aver fatto di Cézanne il modello epico

di un individuo che aveva un'idea del problema pittorico più ampia di qualsiasi formula imposta dal mercato e alcune specifiche dichiarazioni di Cézanne sulla pittura come quella di «trattare la natura in termini di cilindro, sfera, cono...» e così via (che si trovavano nelle lettere a Emile Bernard pubblicate nel 1907). Inoltre Cézanne divideva il problema pittorico che Picasso scelse per se stesso e, infatti, alcune pose e la composizione generale delle *Demoiselles* ci mostrano come Picasso si occupasse di ciò che percepiva come insoluto nelle pitture di bagnanti di Cézanne, quei problemi pittorici che andavano ulteriormente affrontati e approfonditi. Ma è altresì molto evidente che Picasso utilizzò la pittura di Cézanne proprio per trovare i mezzi adatti al suo scopo, come fonte, insomma, di risorse e strumenti utili per la soluzione di alcuni problemi. Tra questi, il già accennato *passage* cézanniano, la rappresentazione, cioè, della relazione tra due piani separati in un sovra-piano continuo. E ancora: i punti d'osservazione dall'alto, a volte mutevoli, che schiacciano su un unico piano gruppi di oggetti che da un punto di vista fenomenico recederebbero in profondità (figg. 13-25). Queste e altre problematiche cézanniane furono per Picasso ciò che «Attraversal!», veni traversali, ponti a mensola e acciaio Siemens furono per Benjamin Baker (o per lo meno ciò che furono per Baker nella mia relazione sul caso Forth Bridge, che è senz'altro semplificata e schematica).

Riassumere questa complessa relazione nella formula «Cézanne influenzò Picasso» sarebbe falso: non ci permetterebbe infatti di individuare aspetti particolari di quella relazione e priverebbe il comportamento di Picasso nei confronti di Cézanne dell'elemento attivamente intenzionale. Picasso, invece, agì su Cézanne, e in modo preciso, e così facendo riscrisse la storia della pittura conferendo a Cézanne, nel 1910, un ruolo molto più importante di quello che aveva nel 1906, tra-



sportandolo quattro anni avanti nell'ambito della grande tradizione della pittura europea. Non solo: il suo rifarsi a Cézanne era del tutto tendenzioso: Picasso leggeva Cézanne da un'angolazione (per tornare al nostro tavolo da biliardo) particolare, condizionata, tra l'altro, dal suo interesse per espressioni artistiche differenti, come l'arte africana, ad esempio. Picasso vide in Cézanne alcuni aspetti e non altri, dopodiché li estrapolò e li modificò secondo la sua particolare intenzione e all'interno del suo universo di rappresentazione. Così facendo cambiò per sempre il nostro modo di guardare Cézanne (e la scultura africana); noi vediamo Cézanne, in parte, attraverso la lente idiosincratica di Picasso. Più in generale, comunque, non lo vedremo mai isolato da quello che la pittura successiva ha fatto di lui, da come lo ha reso produttivo nella nostra tradizione<sup>8</sup>.

E non intendo «tradizione» nel senso di un generico gene culturale estetico, ma come una visione specificamente discriminante del passato, in attiva e reciproca relazione con l'insieme di disposizioni e abilità (in continuo sviluppo) proprie della cultura che produce quella visione. E affatto il caso di parlare di un'«influenza».

### 7. *Prospettive attraverso cui guardare al processo: il postulato a un flusso intenzionale.*

È più interessante ora capire che ruolo ha l'elemento «processo» quando parliamo dell'«intenzione» di un quadro.

Una delle più evidenti differenze tra il Forth Bridge e il *Ritratto di Kahnweiler* è che, per il primo, è stato relativamente semplice distinguere due fasi, la fase progettuale (di Baker) e quella esecutiva (di Arrol). Picasso, invece, fu l'Arrol di se stesso e quindi per il *Ritratto di Kahnweiler* dobbiamo tener maggiormente conto del

compenetrarsi di progetto ed esecuzione. In effetti non si tratta, quasi per nulla, di una differenza netta neanche per Queensferry, dove Baker andò via via modificando dei dettagli e Arrol inventò soluzioni, di volta in volta, per rispondere a particolari contingenze. Se, tuttavia, per il ponte la distinzione netta delle due fasi non ha fatto violenza alla comprensione dell'opera, per molti buoni quadri (non tutti) essa risulterebbe deleteria.

Cézanne aveva detto che ogni singola pennellata cambia l'intero quadro e Picasso lo citò in completo accordo. Con questo non si intende che un quadro, una volta finito, si alteri irrimediabilmente se anche una sola pennellata viene cancellata o modificata. No, vuol dire che nel corso della realizzazione del quadro ogni nuova pennellata riorganizzerà le precedenti, modificandone l'effetto complessivo. Ad ogni nuovo tocco di pennello il pittore ha di fronte a sé una nuova situazione. Infatti, ad esempio, l'aggiunta di una tonalità o di una tinta, modifica le relazioni tra i colori già presenti e il loro carattere fenomenico; e poiché la presenza degli elementi di un quadro è simultanea, l'effetto ha grande rilievo, per quanto chiaro nella mente del pittore possa essere il carattere che dovrà infine assumere il quadro. Questo significa che l'intero problema pittorico affrontato dall'artista è in continuo sviluppo, in continuo riassetamento. Il mezzo, fisico e percettivo, modifica il problema col procedere del gioco. E in verità è solo col procedere del gioco che emergeranno alcuni aspetti del problema. E dunque importante, per apprezzare il quadro e per comprendere l'evoluzione e le mutazioni storiche dello stile, coglierne la dimensione progressiva, di riformulazione e scoperta, di risposta a diversi fatti contingenti, che accompagna l'azione del pittore. E questo non ha bisogno di spiegazioni fondate su una teoria estetica di scoperta-del-sé, perché è qualcosa di intuitivamente noto a tutti coloro che abbiano mai prodotto qualcosa.

Una nozione statica dell'intenzione, che non supponga nient'altro che una disposizione preliminare alla quale il prodotto finale più o meno si conformi, trascurerebbe molti degli aspetti che rendono interessante l'occuparsi di pittura, per noi e per i pittori. Questa trascurerebbe il rapporto diretto con il mezzo e ridurrebbe il lavoro a una sorta di arte puramente concettuale o ideale che si realizza in modo imperfetto. Invece non esiste un'unica intenzione, ma lo sviluppo di una serie innumerevole di momenti intenzionali,  $I^1 \rightarrow I^2 \rightarrow I^3 \rightarrow \dots$ , che inoltre comprende azioni *non* compiute, o cancellate, e decisioni di non fare qualcosa o di lasciare qualcosa com'è, vale a dire  $I^1 \rightarrow [I^4 \rightarrow I^5 \rightarrow] I^6 \rightarrow \dots$ , con conseguenze importanti per il quadro che noi contempliamo alla fine. Possiamo tener conto di questo tipo di complessità nel parlare dell'intenzione di un quadro?

La risposta è, chiaramente, sia positiva che negativa. Senz'altro non possiamo esportarla in una ricostruzione narrativa delle migliaia di decisioni, interventi, intuizioni, azioni preordinate, insomma di tutti i momenti vissuti da Picasso durante la lavorazione del quadro. È vero che talvolta possiamo osservare un ripensamento o percepire, studiando cose a margine del quadro e a questo ricollegabili, un più ampio processo sottinteso, ma non possiamo strutturarlo passo per passo. Questo, tuttavia, non ci deve preoccupare, dal momento che questo tipo di esposizione narrativa non è il nostro obiettivo. Ciò non toglie che se non possiamo *narrare* il processo, dobbiamo pur sempre supportarlo quando parliamo dell'intenzione di un quadro. È molto importante. Per cui, in sostanza, si tratta di capire su cosa e da cosa traiamo inferenze nel descrivere l'intenzione di un quadro. E innanzitutto va chiarito che gli elementi intenzionali che individuiamo si dispongono in primari e secondari.

Il problema di Baker a Queensferry comprendeva alcuni elementi primari, come l'esigenza di una lunga

campata e la resistenza di questa ai venti trasversali. Nell'affrontarli Baker ricorse all'acciaio, che a sua volta introdusse problemi derivati, per esempio la relativa sensibilità del materiale alle deformazioni di taglio. Tale quesito secondario, generato dal materiale in uso, venne risolto da Baker con le travi tubolari e a reticolo. Ora troveremo qualcosa di analogo nella nostra lettura del *Ritratto di Kahmweiler* di Picasso.

Nel secondo paragrafo di questo capitolo ho proposto tre concettualizzazioni appartenenti al complesso problematico dell'agenda di Picasso, relative alla sua posizione nei confronti della pittura nei primi anni del Cubismo: la tensione fra bidimensionalità e tridimensionalità; quella inerente la priorità della forma sul colore e la contraddizione tra l'esperienza protratta nel tempo e l'istante fittizio. Potremmo considerarli, tra altri, come problemi primari che, nel corso degli anni 1906-12, assumono tra loro un'importanza relativa, maggiore o minore, pur rimanendo sempre tutti e tre costantemente presenti (come, tra l'altro, lo sono, chiaramente visibili, ne *Les Femmes d'Alger*). Ma non appena Picasso li sperimenta direttamente nella pratica (parlando in modo schematico) questi producono problemi secondari, o derivati, così che ogni singolo quadro si trova a fare i conti con un particolare repertorio di questioni che si viene a delineare. E il pittore è senz'altro immediatamente consapevole di queste ultime, tanto che spesso le dichiarazioni dell'artista paiono quasi in contraddizione con ciò che l'osservatore vede nel quadro. Nel 1910, l'anno del *Ritratto di Kahmweiler*, i problemi primari sono ancora fortemente in gioco, sia in quanto si pongono all'origine di ciò che vediamo svilupparsi sia perché costituiscono l'ambito problematico più ampio all'interno del quale interpretare l'intenzione dei singoli quadri. Eppure, ciò che appunto vediamo svilupparsi richiede un'esposizione molto più complessa e sfaccettata, un insieme di proble-