

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestésie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Piera Giovanna Tordella

IL DISEGNO COME SOGGETTO TEORICO-CRITICO
E REGIONE LETTERARIA NEL PRIMO OTTOCENTO FRANCESE.
DA BAUDELAIRE A BAUDELAIRE

Con la sanguinosa repressione dei moti operai per mano di Louis Eugène Cavaignac, la rivoluzione francese del 1848 segna «la prima grande battaglia tra le due classi in cui è divisa la società moderna, in una lotta per la conservazione o per la distruzione dell'ordine borghese»¹, ovvero la risoluzione di una compresenza di opposti non più gestibile né politicamente né culturalmente in modo mascheratamente pacifico. Nelle traumatiche ricadute di una situazione destinata a recepire la «subordination de l'imagination à l'observation», assunta da Auguste Comte a statuto teorico dell'«esprit positif» (*Discours sur l'esprit positif*, 1844)², la consapevolezza della pervasività comunicativa del disegno come veicolo ideologico ne istiga la censura politica che governa la direttiva specifica impartita il 30 marzo 1852 da Charlemagne de Maupas, ministre de la Police générale³.

Tuttavia la Francia degli anni Quaranta dell'Ottocento assiste a un profondo mutamento di rotta anche nella lettura dei processi figurativi e dunque

¹ K. MARX, *Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850*, Editori Riuniti, Roma 1973, p. 165.

² Capitolo I, III. *État positif ou réel*.

³ «The French police minister made his understanding of this point clear in an 1852 directive to his subordinates in which he declared that among the means employed to shake and destroy the sentiments of reserve and morality which are so essential to conserve in the bosom of a well-ordered society, drawings are one of the most dangerous, because the worst page of a bad book requires some time to think and a certain degree of intelligence to understand, while the drawing communicates with movement and life, as to thus present spontaneously, in a translation which everyone can understand, the most dangerous of all seductions, that of example». R.J. GOLDSTEIN, *France*, in *Political Censorship of the Visual Arts in Nineteenth-Century Europe: arresting images*, R.J. GOLDSTEIN, A.M. NEDD (eds.), Palmgrave Macmillan, Basingstoke 2015, pp. 61-87: 66. Dello stesso autore, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-century France*, The Kent State University Press, Kent 1989, p. 4.

del disegno come primo motore di quei processi. Entra in scena Baudelaire e con la sorpresa disorientante di un fragore improvviso, di una epifania non annunciata, si inaugura inaspettatamente e insospettatamente una nuova era critica. Delacroix diviene soggetto-oggetto di inedite geometrie interpretative dialetticamente soggettive, dichiaratamente quanto polemicamente parziali.

In senso accademico, il pensiero francese sul disegno nel primo Ottocento attinge per più aspetti all'estetica dell'Illuminismo, dunque a un contesto dal quale, per antitesi, avevano tratto ragione d'essere i presupposti romantici codificati a Jena dagli anni Sessanta del Settecento. Un contesto nel quale la percezione dell'architettura teorica del disegno assume a problema la linea, non sostituibile nella propria centralità e quindi non compatibile né armonicamente assimilabile a un quadro di riferimento più ampio, pariteticamente esteso alla misura del colore.

Se il pensiero illuministico francese risolve eminentemente l'atto creativo nella linea, sia come momento di transizione progettuale risolto funzionalmente in se stesso, sia come sorgente di strutture segniche morfologicamente irrisolte nobilitate dalla dignità estetica assegnata a ciò che deroga dall'apparentemente finito, i decenni di snodo tra Sette e Ottocento definiscono attraverso i paladini artistici della Rivoluzione del 1789, ma non solo, posizioni assai meno felicemente irriverenti e lungimiranti di quelle diderotiane. Si assiste infatti a una – in superficie – monolitica correzione del problema verso un classicismo rigorosamente asettico o asetticamente rigoroso con il quale si fondono situazioni falsamente antinomiche sebbene storicamente e in maniera ampiamente condivisa riconosciute come tali. Primo tra tutti il nodo oppositivo disegno-colore, intorno al quale – individuati i protoattori in Ingres e Delacroix – si sarebbe spesa larga parte della critica e della storiografia artistica di un Ottocento europeo più avanzato⁴, poi frontalmente contraddetta da un breve passo (auto)biografico di Charles-Philippe marchese di Chennevières-Pointel (1820-1899), spettatore di quanto avrebbe confutato la presunta incompatibilità tra i due artisti da molti invece elevata a dogma critico.

J'ai rencontré M. Ingres dans le cabinet de M. Reiset et je l'ai entendu s'exalter et disserter sur les dessins des maîtres; et quelques mois après, chose bien curieuse et étrange pour deux génies si différents et l'on peut dire si ennemis, j'entendais dans ce même cabinet Eug. Delacroix professer sur les

⁴ Sulla lettura critica otto e protonovecentesca di Ingres e Delacroix disegnatori, si veda anche P.G. TORDELLA, *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno tra Otto e Novecento*, Olschki, Firenze 2016, pp. 24-34.

mêmes dessins de Rubens et de Michel-Ange la même admiration quasiment en mêmes termes⁵.

Cellule seminali dell'atto creativo, luoghi innanzitutto mentali, i fogli di antichi maestri della collezione Reiset conducono Ingres e Delacroix a tradurre i propri convincimenti estetici in determinazioni critiche insospettatamente dense di tangenze e rimandi reciproci. Quanto inaugura e suffraga una lettura laicamente, oggettivamente sottratta a metri interpretativi storicamente votati alla totale discriminazione dei due artisti anziché alla ricerca dialettica di possibili, anzi reali come testimonia anche Baudelaire (*L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, 1863)⁶, sconfinamenti dalle singole latitudini concettuali. Sconfinamenti che in Ingres spiegano l'accostamento alla poetica ossianica, aprendo una breccia in un organismo teorico meno monocorde e cristallizzato di quanto tramandato dallo stesso Ingres e talora amplificato dalla storiografia critica coeva e successiva. Nel rilievo europeo del tema, l'individuazione di osmosi figurative classico-romantiche, attuate in modo più o meno latente o manifesto, coinvolge molti altri artisti francesi soggetti alla fascinazione dell'ossianesimo rivivificato da Macpherson, al quale guarda il modello francese del poema in prosa concepito da Chateaubriand e Alfred de Musset. Il quale, nel commento al *Salon* del 1836⁷, osserva con interesse («chacun veut être à la fois coloriste et dessinateur») quello storico, arcaico terreno di scontro o di dialogo tra disegno e colore allora, e non solo, ricondotto pressoché costantemente a Ingres e Delacroix.

Concettualmente arbitrarie anche secondo il quesito posto da Théodore Rousseau a un allievo («Vous pensiez peut-être qu'en venant chez un coloriste vous seriez dispensé de dessiner?»)⁸, la supposta incompatibilità tra disegno e

⁵ PH. DE CHENNEVIÈRES, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Aux Bureaux de l'Artiste, Paris 1883-1889, Deuxième partie, 1885, p. 59.

⁶ «Il [Delacroix] admirait Ingres en de certaines parties, et certes il lui fallait une grande force de critique pour admirer par raison ce qu'il devait repousser par tempérament. Il a même copié soigneusement des photographies faites d'après quelques-uns de ces minutieux portraits à la mine de plomb, où se fait le mieux apprécier le dur et pénétrant talent de M. Ingres d'autant plus agile qu'il est plus à l'étroit». Vedi C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, éd. de C. Pichois, 2 voll., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1975-1976. Edizione al cui secondo volume si rinvia per tutte le citazioni baudelairiane.

⁷ «Peut-on dire encore "Là est une série de coloristes, là de dessinateurs?" Non: car chacun veut être à la fois coloriste et dessinateur, ou peut-être personne n'y pense; car on ne pense guère qu'à l'effet». A. DE MUSSET, *Mélanges de littérature et de critique*, G. Charpentier, Paris 1867, *Salon de 1836*, II, pp. 18-19.

⁸ P. BURTY, *Maîtres et petits Maîtres*, G. Charpentier, Paris 1877, p. 143.

colore, l'inesistente conflaggenza genetica tra «pureté du dessin» e «perfection du coloris», continuano invariabilmente a emergere in artisti di credo classicista come il pittore e teorico del paesaggio Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)⁹, in grado di esercitare attraverso i discepoli Achille-Etna Michallon e Jean-Victor Bertin una sensibile incidenza teorica su Camille Corot (1796-1875), precocemente testimoniata da un taccuino coevo all'arrivo in Italia (1825).

J'ai remarqué que tout ce qui était fait du premier coup était plus franc, plus joli de forme et que l'on savait profiter de beaucoup de hasards; tandis que, lorsqu'on revient, on perd souvent cette teinte harmonieuse primitive. Je crois que ce moyen est très bon surtout dans la végétation, qui demande un peu plus de laisser-aller. Les fabriques et les corps en général bien réguliers demandent toujours beaucoup de rectitude. Je vois aussi combien il faut être sévère d'après nature et ne pas se contenter d'un croquis fait à la hâte. [...] Il ne faut laisser d'indécision dans aucune chose¹⁰.

Un taccuino, dal quale inoltre emergono in traccia suggestioni che condurranno Corot a confrontarsi criticamente con l'insegnamento di Bertin, del quale diviene allievo alla precocissima scomparsa di Michallon nel 1822. Inaugurata e coltivata en plein-air con lo stesso Michallon, la ricerca sistematica di una verità fenomenica, restituibile in tempo reale unicamente attraverso l'esercizio del «dessin par masses»¹¹, appare infatti inconciliabile con esperienze riconducibili allo spazio chiuso, definito, dell'atelier.

Molteplici ma non scontati – vedi *Maîtres et petits maîtres* (1877) di Philippe Burty (1830-1890)¹² – appaiono i motivi di accostamento alla filosofia del disegno anche in un altro interprete eminente della scuola di Barbizon, Théodore Rousseau (1812-1867), accostato a Nicolas Poussin (1594-1665) nella fase estrema che vide entrambi i pittori pesantemente condizionati dalla malattia nella dinamica naturale della mano; emiplagia nel caso di Rousseau, parkinsonismo nel caso di Poussin. Drammaticamente afflitta da tremori

⁹ L. GALLO, *Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819. L'artiste et le théoricien*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2017.

¹⁰ É. MOREAU-NÉLATON, *Histoire de Corot et des ses œuvres*, d'après les documents recueillis par A. Robaut, Floury, Paris 1905, pp. 41-42.

¹¹ MOREAU-NÉLATON, *Histoire de Corot*, cit., pp. 52-53.

¹² Critico d'arte, collezionista cui si lega il conio del termine *japonisme*, incisore che, alla morte di Delacroix, avrebbe operato la sistemazione e l'assetto inventariale dei disegni sopravvissuti alle epurazioni dell'artista, del quale egli avrebbe riunito e curato l'edizione delle lettere (1878).

sempre più manifesti eppure ancora e forse ancor più stilisticamente incisiva nel momento dell'*Apollon che custodisce il gregge di Admeto* (Biblioteca Reale di Torino, 1664 ca.)¹³, la mano di Poussin viene nobilitata da Victor Cousin (1792-1867), fondatore della storiografia filosofica francese, attraverso l'*Inspiration du poète* (1627 ca.) oggi al Niedersächsisches Landesmuseum di Hannover, già Dulwich Picture Gallery («la main de Poussin y est partout, dans le dessin, dans la composition, dans l'expression»)¹⁴. Disegno, composizione, espressione, canali di una triade esegetica della lingua pittorica che diviene manifesto teorico. Un linguaggio concettualizzato da Poussin («un artiste philosophe, un penseur ingénieux et profond servi par une admirable science du dessin»)¹⁵ nell'*Inspiration du poète* di Hannover come nel più celebre, monumentale ma tematicamente analogo dipinto giunto al Louvre nel 1911, letto in modo totalmente inedito da Jacques Rivière nel saggio su *Poussin et la peinture contemporaine* apparso nel 1912 su «L'Art décoratif»¹⁶.

Poussin ancora, accostato a Jacques-Louis David (1748-1825) secondo criteri violentemente contestati da Miette de Villars. nei *Mémoires de David peintre et député à la Convention* (1850)¹⁷, che tuttavia individuano un punto di contatto tra Poussin e David nella coscienza condivisa della dipendenza delle arti dal disegno. Un disegno che nello spaziare dal segno elementare alla dimensione dell'*in fieri*, del *demi-mot*, del *premier jet*¹⁸, è comunque motore di complicità immaginative. Complicità, già richiamate da François de la Rochefoucauld (1613-1680) («Il y a de belles choses qui ont plus d'éclat quand elles demeurent imparfaites que quand elles sont trop achevées»)¹⁹, alle quali si sottrae il *dessin arrêté* o quanto Théophile Gautier avrebbe definito «rendu extrême» percorso dalla «prescience de l'effet»²⁰, ovvero da predeterminazioni dei processi fruitivi perfettamente compatibili, strutturalmente affini alla filosofia figurativa

¹³ TORDELLA, *Hugo von Hofmannsthal*, cit., fig. 9.

¹⁴ V. COUSIN, *Appendice sur l'art français*, in *Du vrai, du beau et du bien*, Didier et C.ie, Paris 1858⁷, p. 492.

¹⁵ Id., *Appendice sur l'art français*, cit., p. 490.

¹⁶ TORDELLA, *Hugo von Hofmannsthal*, cit., p. 96.

¹⁷ MIETTE DE VILLARS, *Mémoires de David peintre et député à la Convention*, Chez tous les libraires, Paris 1850, pp. 229-230.

¹⁸ P.G. TORDELLA, *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche*, Olschki, Firenze 2012, *passim*.

¹⁹ F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, Chez Claude Barbin, Paris 1665, édition publiée par L. Aimé-Martin, Lefèvre, Paris 1822, LI bis, p. 144.

²⁰ *Un mot sur l'eau-forte*, in T. GAUTHIER, *Tableaux à la plume*, G. Charpentier, Paris 1880, p. 232. Testo che, analogamente a *Fusains et eaux-fortes*, edito nello stesso anno, riunisce articoli misconosciuti.

di artisti come Ingres e, in misura se possibile maggiore, David. Quest'ultimo nuovamente raccontato dall'allievo Miette de Villars (1850) negli anni all'Académie de Rome (1775-1780) quando, in dialogo con lo scultore Jean Jacques Lamarie (1750-1833), vincitore del Prix de Rome nel 1778, giunge a intuire e formulare il proprio abito disegnativo pienamente riconoscibile nell'edificio teorico attribuito a Lamarie, severamente epigrafico nella propria compiuta evidenza concettuale («Le dessin est tout dans le trait»)²¹.

Personalità teorica inequivoca, David è invece identità in senso pittorico ancora dibattuta quando a entrare in discussione è il più precoce ritratto noto (in collezione privata) di Quatremère de Quincy (1755-1849). Dibattuta l'autografia del ritratto, indubbia invece la conoscenza reciproca che indirizza l'attenzione di David verso l'ampio spettro bibliografico di Quatremère de Quincy, autore nel 1832, a qualche anno dalla morte del pittore, del *Dictionnaire historique d'architecture* dove il disegnare architettonico coniuga evidenze nella più cristallizzata codificazione classicistica²² e riflessioni invece apparentemente estranee a canali interpretativi consolidati o comunque sperimentati nel disegno di architettura²³.

Già tangibile e non accessoria in questo contesto, la denobilitazione semantica ed estetica dello schizzo («Le fini du crayon, de la plume et du lavis, n'est qu'un fini apparent et superficiel, propre à imposer aux hommes peu instruits»)²⁴, si rifrange in modo marcatamente contraddittorio – in una fitta trama di accezioni implicitamente negative e intrinsecamente positive – sulla determinazione di quanto, *le croquis*, «est à une esquisse ce qu'une esquisse est à un dessin». Ed è, al tempo stesso, «la première pensée de l'inventeur, ou, pour mieux dire, [...] le germe». Se, dunque, da uno specifico, ormai obsoleto punto di stazione che ne confuta l'autonomia lessicale ed estetica, «les croquis n'ont ordinairement de valeur que pour les auteurs, parce qu'eux seuls y voient et y découvrent ce que la main de l'art n'a pu encore développer», rimane comunque innegabile il nesso genetico tra causalità concettuale e casualità e, non meno, il suo valore intrinsecamente “profetico” («Un petit nombre de lignes improvisées et tracées comme au hasard suffit à l'œil de l'artiste pour lui faire pressentir et deviner l'ensemble que l'exécution en fera sortir»)²⁵.

²¹ MIETTE DE VILLARS, *Mémoires de David*, cit., pp. 67-69.

²² A.-C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, 2 voll., Librairie d'Adrien Le Clere et C.ie, Paris 1832, ad vocem *Dessiner*, I, p. 520.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 600.

²⁵ Ivi, p. 489.

All'interno di quella, anche per longevità e pervasività, forma singolare di integralismo classicista (in epigrafe, «C'est que le dessin y a le pas sur la couleur»)²⁶ esercitato in campo teorico e critico da Quatremère de Quincy²⁷ prima della comparsa destabilizzante, trasfigurante – «Il semble impossible d'aller au-delà» (Proust)²⁸ – del magistero critico di Baudelaire, anche un altro tema, quello del *dessin idéal*, si manifesta denso di chiavi di lettura non retrospettivamente scontate, presaghe di moderne equazioni critiche²⁹. Luogo eletto l'*Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propres des arts du dessin* (Parigi, Librairie d'Adrien Le Clere et C.ie, 1837). Là dove «le style de dessin idéal tend essentiellement à généraliser les images des corps, puisqu'il est le contraire du style de dessin, qui procède par l'imitation bornée des particularités, et des détails individuels, lesquels constituent l'idée de portrait»³⁰. La «volupté spéculative à isoler abstraitement la ligne, qui n'existe point en elle-même» rende inderogabile la scelta tra disegno e colore poiché l'unione «du dessin le plus correct et du coloris le plus harmonieux est chose impossible»³¹. Nel giudizio implacabile di Quatremère, – oggetto, in quel frangente, la Galerie Médicis – Rubens viene tacciato di uno stile disegnativo «fort peu idéal», coerente con la vocazione «qui porte le grand coloriste à la

²⁶ ID., *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propres des arts du dessin*, Librairie d'Adrien Le Clere et C.ie, Paris 1837. Vedi anche l'edizione del 1823 per i tipi Treuttel e Würtz (Paris-Strasbourg-Londres).

²⁷ «The tyranny exercised by the former [Quatremère de Quincy] in particular was exceptional. Even as late as Baudelaire's first *Salon*, the Classical ideal still had many adherents; Quatremère was active in writing until the late eighteen-thirties, and did not die until 1849» (M.C. SPENCER, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Droz, Genève 1969, p. 9). *Vide etiam* R. SCHNEIDER, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Hachette, Paris 1910.

²⁸ M. PROUST, *À propos de Baudelaire*, in «Nouvelle Revue Française», 1 giugno 1921, p. 646.

²⁹ «Quatremère de Quincy's exposition of the meaning and definition of *dessin idéal* is of great interest in connection with theories of the origin of language because it takes him to that point in historical time at which drawing separated itself from writing, painting from poetry. He supposes an original system of signs or a figurative form of writing from which writing and images derive: [...] Art developed from this system of signs, a system considered abstract, not natural, *une écriture figurative*, not some natural language based on gesture and sound, since some of the signs were vivified so that *images* were born from abstract *signs*». R.G. SAISSSELIN, *Painting and Writing. From the Poetry of Painting to the Writing of the dessin idéal*, in «The Eighteenth Century», XX, 2, 1979, pp. 121-147: 142-144.

³⁰ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur l'idéal*, cit., p. 220.

³¹ Vedi R. SCHNEIDER, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Hachette, Paris 1910, pp. 66-67.

manière incorrecte et un peu vulgaire du portrait»³². Rubens, notoriamente tra i modelli eletti di Eugène Delacroix (1798-1863) impegnato nel 1837, anno di edizione dell'*Essai sur l'idéal* quatremèriano, a portare a conclusione in Palais Bourbon, sede attuale dell'Assemblée Nationale, la decorazione principciata nel 1833 del Salon du Roi. Anno, ancora il 1837, che su «Le Siècle. Journal politique, littéraire et d'économie sociale», vede la presa di posizione radicale a favore di Delacroix di Théophile Thoré-Bürger (1807-1869), avvocato, critico d'arte e giornalista politico – fondatore di due testate, «La Vrai République» (1848) e «Le Journal de la vrai République» (1849), condannate a breve vita dalla morsa repressiva di Cavaignac.

Ce qui constitue la supériorité de M. Eugène Delacroix, après cette passion merveilleuse et ce magnétisme qui vous transporte dans une atmosphère idéale, c'est la conscience intime de l'harmonie des êtres entre eux, autrement, la faculté de la couleur. M. Delacroix dessine avec la dégradation des tons: chez lui, [...] on ne sent jamais la ligne³³.

Una condizione critica, quella di Thoré-Bürger, che restituisce inoltre traccia della sua identità politica, aspirando ad accordare il valore educativo dell'esperienza artistica a principi egalaritari («La ligne n'a pas d'existence réelle, elle est la mesure de la couleur, sa délimitation et rien de plus. [...] L'intelligence de la forme, exprimée seulement par le trait, exige une connaissance assez approfondie des procédés de l'art: les enfants et les paysans n'y voient rien; or, il faut que l'art s'adresse à tous, non à quelques-uns»)³⁴.

Opponendosi al neoclassicismo, anche nella versione meno rigidamente imperativa invalsa nel regno (1825-1836) di Carlo X, ancora nel saggio del 1837 su Delacroix Thoré richiama la costante disegnativa in modo affatto inedito come «dégradation des tons»; una costante riformulata da Delacroix («chercher le dessin par la couleur» reciterà il *Journal*)³⁵ attraverso quel cimento sistematico, totalizzante, investigato da Philippe Burty nel suo ruolo privilegiato

³² Ivi, p. 102.

³³ *Artistes contemporains. M. Eugène Delacroix*, in «Le Siècle», 24 febbraio 1837, pp. 1-2.

³⁴ «En peinture le moyen d'expression c'est, d'une façon générale, la lumière ou la couleur. [...] Pour rendre la forme, le contour extérieur ne suffit pas, le dessin intérieur, le modèle, le relief n'ont pas moins d'importance. [...] La couleur [...] c'est la relation des nuances et l'élévation des tons: [...]. A ces éléments techniques il est indispensable d'en joindre deux autres qui sont essentiels, le sentiment dont résulte la poésie, la composition qui correspond à l'intelligence». P. PETROZ, *Un critique d'art au XIX^e siècle*, Félix Alcan, Paris 1884, pp. 32-33.

³⁵ *Journal d'Eugène Delacroix*, 3 voll., Plon-Nourrit et C.ie, Paris 1893, II (1850-1854), pp. 54-55.

di estensore dell'inventario post-mortem del corpus grafico dell'artista. Le cui riflessioni sulla pittura seguono in maggiore misura il 1850, anno di pubblicazione sulla «Revue des Deux-Mondes»³⁶ del 15 settembre di un saggio, *De l'enseignement du dessin*, dai toni non velatamente provocatori («Il n'en existe réellement aucune [méthode] pour apprendre le dessin») che tuttavia non raccoglie la mirabile suggestione critica di Thoré riconducendo il disegno a strumentale architettura lineare, a «juste disposition des lignes». Uno scetticismo, quello verso l'insegnamento del disegno e le sue cristallizzate codificazioni, – da tutt'altro versante culturale e geografico, poi amplificato all'intero versante delle arti da Lev Nikolàevič Tolstòj (1828-1910)³⁷ – elaborato e maturato da chi, su altro fronte, da molto (o meglio da sempre) nutrive quotidianamente ragioni di conflitto frontale con la critica militante, di stampo non unicamente accademico. Vedi *Des critiques en matière d'art* («ils [les critiques] discutent sans fin sur la préséance du dessin ou de la couleur, si le chant doit passer avant l'harmonie, si la composition est la première des qualités. [...] Ils ont [...] merveilleusement aidé l'essor de la médiocrité dans tous les genres»)³⁸, testo edito nel maggio 1829 sulla «Revue de Paris», periodico letterario fondato da Louis-Désiré Véron per competere con «La Revue des Deux Mondes»³⁹ attraverso collaborazioni illustri che trovano principio con Stendhal (*Vanina Vanini*, dicembre 1829) e Balzac (*Sarrasine*, novembre 1830). Stendhal già detrattore ironico quanto impietoso («Journal de Paris», 9 ottobre 1824) di Delacroix, oggetto il *Massacro di Scio* esposto al Salon del 1824⁴⁰, Stendhal a propria volta violentemente criticato da Delacroix nel

³⁶ Rivista bimensile fondata nel 1829, destinata ad assumere il ruolo di organo del partito conservatore liberale.

³⁷ «Da quando l'arte è diventata arte non del popolo tutto, ma della classe dei ricchi, da quando è diventata una professione, da quando sono stati escogitati metodi per insegnare questa professione, e le persone che sceglievano la professione artistica si sono messe a imparare questi metodi, sono sorte le scuole professionali: classi di retorica o di letteratura nei licei, accademie di pittura, conservatori di musica, scuole d'arte teatrale e d'arte drammatica. In queste scuole si insegna l'arte. Ma l'arte è trasmettere ad altri il sentimento provato dall'artista. Come si può insegnare questo nelle scuole?» L.N. TOLSTOJ, *Scritti sull'arte*, intr., trad. it. e note di L. RADOYCE, Boringhieri, Torino 1964, p. 277.

³⁸ «Revue de Paris», maggio 1829, pp. 168-174: 170-171. Testo riedito in E. DELACROIX, *Écrits sur l'art*, Séguier, Paris 1988.

³⁹ Inaugurata nell'agosto di quello stesso anno da François Buloz, che nel 1834 avrebbe acquisito la stessa «Revue de Paris».

⁴⁰ «M. Delacroix [...] a le sentiment de la couleur; c'est beaucoup dans ce siècle *dessinateur*. Il me semble voir en lui un élève du Tintoret; ses figures ont du mouvement. *Le Journal des Débats* d'avant-hier prétend que le *Massacre de Scio* est de la poésie *shakspearienne*. Il me

Journal avviato nel 1823. Se piuttosto contrastato fu il rapporto di Stendhal con Delacroix, nutrito dalla fascinazione dell'Oriente narrato nelle *Femmes d'Alger* (Musée du Louvre, 1834) fu invece quello di Honoré de Balzac⁴¹, già artefice in *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), racconto breve ambientato nella Parigi del 1612⁴², di una riflessione sull'arte invece concorde con la misura linguistica di Delacroix. L'inesistenza del contorno («La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets») permea infatti la concezione del modellato pittorico fondata sulla interazione delle modulazioni chiaroscurali maturata da Frenhofer. In scena accanto al suo giovane allievo Franz Pourbus e a Nicolas Poussin, l'anziano pittore è ossessionato da un'idea di perfezione incompatibile con la condizione umana. E all'interno del racconto, che nel 1931 Ambroise Vollard avrebbe chiesto a Picasso di illustrare, si rinnova ancora una volta – sempre attraverso Frenhofer in dialogo con il discepolo Pourbus – l'attenzione critica sullo scarto, di per sé tale da trascendere ampiamente anche in chiave prelinguistica la sfera figurativa, tra disegno e colore, «les deux systèmes», «les deux manières rivales».

Tu [Pourbus] as flotté indécis entre les deux systèmes, entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens. Tu as voulu imiter à la fois Hans Holbein et Titien, Albrecht Dürer et Paul Véronèse. Certes c'était là une magnifique ambition! Mais qu'est-il arrivé? [...] Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces de cette malheureuse indécision⁴³.

Nel passo che infine, come un'immagine in negativo, rinvia in modo tacito ma inequivocabile al concetto pliniano di *extremitas* attraverso i contorni che

semble que ce tableau est médiocre par la déraison, au lieu d'être médiocre par l'insignifiance, comme tant de tableaux classiques que je pourrais citer, [...]». STENDHAL, *Mélanges d'art et de littérature*, Michel Lévy Frères, Paris 1867, p. 180; F. FOSCA, *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, Albin Michel, Paris 1960, pp. 44-45.

⁴¹ Vedi M. EIGELDINGER, *La philosophie de l'art chez Balzac*, Cailler, Genève 1957 (Slatkine Reprints, Genève 1998).

⁴² Apparso inizialmente sulla rivista «L'Artiste» (31 luglio e 7 agosto 1831) e lo stesso anno in forma rimaneggiata nella raccolta *Romans et contes philosophiques*, il racconto venne modificato nel 1847 e inserito nel volume *Le provincial à Paris* con il nuovo titolo di *Gillette*. Si veda H. DE BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou*, a cura di D. MONDA, Rizzoli, Milano 2002.

⁴³ ID., *La Comédie humaine*, x, *Études philosophiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1979, p. 417.

«ne promettent rien par derrière»⁴⁴, Balzac problematizza una chiave d'accesso alla poetica di Delacroix denunciando poi la propria consonanza d'intenti, l'affinità elettiva nella dedica de *La Fille aux yeux d'or* (1835). Ed è ancora Delacroix a nutrire il romanzo *La Rabouilleuse* («La Presse, 1841-1842») ⁴⁵, agendo in questo e in altri tessuti narrativi balzachiani quale modello per Joseph Bridau, pittore di genio incompreso nella propria arte e non solo dalla madre Agathe totalmente inabile a penetrare «l'importance qu'on attachait à la Couleur, à la Composition, au Dessin».

Attraverso un frammentato orizzonte esegetico, delineando rispetto al soggetto/oggetto disegno – sintesi estrema della creazione e ad un tempo momento genetico – una geografia mentale intersecata da corrispondenze percepibili anche quando non dichiarate, l'Ottocento consuma così anche in Francia nella molteplicità dei punti di stazione una transizione strutturale dalla speculazione teoretica alle varietà delle poetiche. Transizione che il superamento irreversibile, benché non sottratto a localizzati ripensamenti, delle architetture teoretiche pregresse impone come veicolo per ricontestualizzare quel fronte tematico nella filosofia, nell'estetica, nella letteratura, nella critica non eminentemente storico-artistica, con esiti talora di trasfigurante intensità e lirica bellezza. Tra vette incorrotte e vertiginose profondità il magistero critico di Baudelaire destabilizza nella sua rivoluzionante, conturbante modernità anche il passato più nobile e acutamente lungimirante, liricizzando il disegno nella sua natura fisica, metafisica ed etica. «Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstrauteurs de quintessence», sostiene infatti il poeta⁴⁶. E la sublimazione di quel processo filosofico-astrattivo compenetra la concentrata, seduttiva magnificazione di Eugène Delacroix, primo tra i «poètes

⁴⁴ «Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alias post se ostendatque etiam quae occultat» (XXXV, 68). PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, intr. di M. HARARI, testo critico, trad. it. e commento di S. FERRI, Rizzoli, Milano 2001 (1ª ed., 1946), pp. 186, 188.

⁴⁵ «The most relevant example of Romantic transference in biography is the attempt by Honoré de Balzac to fictionalize the life of Delacroix in the 1842 *The Black Sheep*. Balzac had a passing acquaintance with Delacroix but saw in him a series of parallel autobiographical convictions: as the injured innocent, the isolated gloomy genius, and the artist convinced of his own greatness» (J.B. NICK, *Delacroix's Portrait of Chopin as a Surrogate Self-Portrait*, in *The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries*, edited by H. Goldberg, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2004, pp. 22-39: 36). Vedi inoltre B. JOBERT, *Delacroix chez Balzac*, in «L'Année balzacienne», 2011, 1, pp. 63-77.

⁴⁶ Dalla recensione al *Salon* del 1846. BAUDELAIRE, *Œuvres*, cit., II, p. 426.

épiques», maestri del colore⁴⁷. Ciò, poiché, guardando a Delacroix occorre tenere «presenti (purché non siano confusi) i rapporti fra l'estetica letteraria e le nuove ragioni delle arti figurative: tra il "nouveau romantisme" (che ebbe in Baudelaire, in quel Baudelaire che, come ricorda [Théodore de] Banville, amava la chiarezza, l'ordine, la tradizione, ed esecrava fino al disgusto ogni "friperie poétique", e non credeva che al lavoro paziente, la sua massima voce) e la pittura romantica, le sue diverse intenzioni»⁴⁸.

Théodore de] Banville (1823-1891), «le dernier des Romantiques et le premier des Parnassiens» (Alphonse Lemerre), fu autore di due poemi dedicati a Baudelaire (1845 e 1874), l'amico con il quale condivide l'ammirazione per Rodolphe Bresdin (1822-1885), talora apprezzato in misura maggiore come disegnatore – «C'est surtout dans les dessins à la plume qu'il faut étudier et admirer Rodolphe Bresdin» (Banville), «Les dessins les plus singuliers de l'Exposition [il Salon del 1861] était ceux de M. Rodolphe Bresdin» (Thoré-Bürger) – che come magistrale quanto visionario litografo e acquafortista. Un genere, quello dell'acquaforte, che introducendo la dimensione calcografica al concetto di unicità sperimentale legato al disegno – «Chaque eau-forte est un dessin originale», Théophile Gauthier in *Un mot sur l'eau-forte*, 1863) – suggerisce a Banville (1864) legami con la letteratura («l'eau-forte, moyen tout graphique, touche à la littérature bien plus qu'aux arts du dessin»)⁴⁹ ispirati evidentemente da Baudelaire («Parmi les différentes expressions de l'art plastique, l'eau-forte est celle qui se rapproche le plus de l'expression littéraire et qui est la mieux faite pour trahir l'homme spontané»)⁵⁰. Tuttavia, l'affinità tra espressione letteraria e arti figurative si era già affermata in una concertazione interpretativa di ampio respiro nella sezione (III) della recensione all'esposizio-

⁴⁷ «Nell'analisi del rapporto tra colore e disegno è fondamentale la distinzione tra un *disegno dei disegnatori* (quintessenziale, filosofico) e un *disegno dei coloristi* (poeti epici). Tutta l'opera seguente di Baudelaire, dopo questi inizi (1845-46) sarà, infatti, l'approfondimento e la sistemazione di questo sentimento della verità dell'arte, di questa spirituale mnemotecnica di una bellezza perduta, e dimenticata rivelata in forme vive e presenti, di questa arte "surnaturale" delle corrispondenze». L. ANCeschi, *Introduzione*, in E. DELACROIX, *Essenza della pittura romantica*, Gentile Editore, Milano 1945, p. 41.

⁴⁸ ANCeschi, *Introduzione*, cit., p. 34 nota 1. *Vide etiam* p. 48.

⁴⁹ *La Société des Aquafortistes*, in «L'Union des arts», 1 ottobre 1864. Vedi anche N. WANLIN, *Références artistiques*, in *Les premiers recueils de Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galants, Romances sans paroles*, sus la direction de A. Guyaux, PUPS, Paris 2008, p. 31.

⁵⁰ *L'eau-forte est à la mode*, in «La Revue anedoctique», 2 aprile 1862, pp. 169-171: 171; U. FINKE, *French painters as book illustrators – from Delacroix to Bonnard*, in *French 19th Century Painting and Literature: with Special Reference to the Relevance of Literary Subject-Matter to French Painting*, edited by U. Fink, Manchester University Press, Manchester 1972, pp. 339-362: 347.

ne universale di belle arti del 1855 dedicata a Delacroix, disegnatore e pittore «essentiellement littéraire».

Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n'est qu'il est des vérités élémentaires complètement méconnues; qu'on bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enfermant une figure comme une camisole de force; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité; que la simplification dans le dessin est une monstruosité, come la tragédie dans le monde dramatique; que la nature nous présente une série infinie de lignes courbes, fuyantes, brisées, suivant une loi de génération impeccable, où le parallélisme est toujours indécis et sinueux, où les concavités et les convexités se correspondent et se poursuivent; que M. Delacroix satisfait admirablement à toutes ces conditions et que, quand même son dessin laisserait percer quelquefois des défaillances ou des outrances, il a au moins cet immense mérite d'être une protestation perpétuelle et efficace contre la barbare invasion de la ligne droite, cette ligne tragique et systématique, dont actuellement les ravages sont déjà immenses dans la peinture et dans la sculpture? Une autre qualité, très-grande, très-vaste, du talent de M. Delacroix, et qui fait de lui le peintre aimé des poètes, c'est qu'il est essentiellement littéraire. Non seulement sa peinture a parcouru, toujours avec succès, le champ des hautes littératures, non seulement elle a traduit, elle a fréquenté Arioste, Byron, Dante, Walter Scott, Shakespeare, mais elle sait révéler des idées d'un ordre plus élevé, plus fines, plus profondes que la plupart des peintures modernes.

Accogliendo la *wave line*, i.e. la *line of beauty* hogarthiana già ampiamente recepita nella Germania di fine Settecento⁵¹, scagliandosi contro l'etica figurativa flaxmaniana («la simplification dans le dessin est une monstruosité»), e, non meno, contro la «barbare invasion de la ligne droite», ovvero la geometrizzazione della linea curva naturale, Baudelaire difende la qualità mentale e innanzitutto letteraria dell'opera di Delacroix. Motivo interpretativo non sporadico all'interno di un percorso critico inoltre cadenzato dalle recensioni ai *Salons* del 1845, 1846, 1859, dal testo sugli affreschi in Saint Sulpice («Revue fantaisiste», 15 settembre 1861)⁵², e, come ultimo approdo, dall'esperimento

⁵¹ TORDELLA, *Il disegno nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 11-36.

⁵² Testo al quale segue l'8 ottobre la lettera di ringraziamento di Delacroix. «Je vous remercie bien sincèrement et de vos éloges et des réflexions qui les accompagnent et les confirment sur ces effets mystérieux de la ligne et de la couleur, que ne sentent, hélas! que

di lettura complessiva, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* («L'Opinion nationale», 2 settembre, 14 e 22 novembre 1863), con il quale Baudelaire si misura nei giorni immediatamente seguenti la morte di un artista che nel decriptare «l'état spirituel de notre siècle» aveva agito «avec la rigueur d'un littérateur subtil, avec l'éloquence d'un musicien passionné». A emergere nuovamente e convintamente è il legame con la condizione letteraria in pagine dove giunge a stemperarsi in profondità il diaframma tra linea e colore («Pour parler exactement, il n'y a dans la nature ni ligne ni couleur. C'est l'homme qui crée la ligne et la couleur. Ce sont deux abstractions qui tirent leur égale noblesse d'une même origine») e dove l'ansia fisiologica, il timore costante, mai sopito poiché mai superato a «rien laisser s'évaporer de l'intensité de l'action ou de l'idée», reca con sé, quale sorta di imperativo categorico, di *conditio sine qua non*, l'atto del disegno come luogo dialettico, come rivelazione cristallizzata nella materia grafica di un divenire ontologicamente inarrestabile, come selezione diderotiana dell'attimo. Ciò che, su altro versante, se pure ai suoi primi stadi, solo la tecnica fotografica indagata e non sporadicamente frequentata da Delacroix era allora in grado di restituire.

Il disait une fois à un jeune homme de ma connaissance: «Si vous n'êtes pas assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines». Je retrouve dans cette énorme hyperbole la préoccupation de toute sa vie, qui était, comme on le sait, d'exécuter assez vite et avec assez de certitude pour ne rien laisser s'évaporer de l'intensité de l'action ou de l'idée.

Anche in un cammino a ritroso, tra esiti avanzati e riflessioni prime, l'interazione elettiva tra Baudelaire e Delacroix – «le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes», così nella recensione al *Salon* del 1845 firmata Baudelaire Dufaÿs –, prospetta attraverso una continua rideclinazione delle sorgenti immaginifiche della creazione artistica che confluiscono nel concetto di genio, nuove vie d'accesso al nodo tematico disegno, strumento di analisi e di autoanalisi in un universo che Baudelaire raccorda a «un magazin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative», agendo infatti l'immaginazione in modo geneticamente selettivo.

peu d'adeptes. [...] Ce qui ne tombe pas absolument sous le compas ne peut les satisfaire: ils [les critiques] se trouvent volés devant un tableau qui ne démontre rien et qui ne donne que du plaisir». BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., II, p. 1433.

In Delacroix, come in altri artisti, l'«imagination poétique qui est commune au peintre comme à l'écrivain», si coniuga necessariamente all'«imagination de l'art, qu'on pourrait appeler en quelque sorte l'imagination du dessin, et qui est tout autre que la précédente» (*Salon*, 1846). La pluralità genetica dell'immaginazione si riflette nella discriminazione tipologica che investe dall'interno, come mondi a sé stanti, disegno e colore.

D'ailleurs il y a plusieurs dessins, comme plusieurs couleurs: – exacts ou bêtes, physiologiques et imaginés.

[...] Le dessin physiologique appartient généralement aux passionnés, comme M. Ingres; le dessin de création est le privilège du génie.

La grande qualité du dessin des artistes suprêmes est la vérité du mouvement, et Delacroix ne viole jamais cette loi naturelle.

Concentrata su Delacroix, la parte quarta del *Salon* 1846 riannoda alcune coordinate critiche della terza parte (*De la couleur*) che, nel coinvolgere implicitamente Delacroix tra i poeti epici tra i quali si annidano i paladini del colore, assegna al disegno dignità di condizione filosofica, di veicolo ermeneutico, di facoltà astrattiva. Assunti al ruolo di filosofi, i puri disegnatori giungono a rivestire al tempo stesso l'abito non meno intrigante di «abstracteurs de quintessence». Scartando radicalmente da sentieri battuti dalla critica coeva e no, Baudelaire sembra addentrarsi in un terreno nel quale trova eco un principio astrattivo di tradizione scolastica.

Les coloristes dessinent comme la nature; leurs figures sont naturellement délimitées par la lutte harmonieuse des masses colorées.

Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence.

Les coloristes sont des poètes épiques.

Agendo intenzionalmente su terreni apparentemente inconciliabili compendati nel titolo *De l'idéal et du modèle*, Baudelaire affronta poi nel settimo capitolo quanto, piuttosto che una contraddizione, intende definire «un accord de contraires; car le dessin du grand dessinateur doit résumer l'idéal et le modèle». Poiché se da un lato «l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies; un idéal, c'est l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native», la qualità prima di un disegnatore si afferma nello studio «lente et sincère de son modèle». Il disegno è dunque a tutti gli effetti

une lutte entre la nature et l'artiste, où l'artiste triomphera d'autant plus facilement qu'il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse.

Riaffermato nella vocazione di soggetto interpretante, il disegno regola una varietà tipologica amplificata nell'ottavo capitolo (*De quelques dessinateurs*) dalla lettura di Dominique Ingres, «le représentant le plus illustre de l'école naturaliste dans le dessin, [...] toujours au pourchas de la couleur», e di quanto Baudelaire invece teorizza come «dessin imaginaire ou de création». Disegno immaginativo proprio dei “coloristi” che disegnano «par tempérament, presque à leur insu». E che ancora disegnano «parce qu'ils colorent», secondo un'idea che precorre la ricerca del disegno attraverso il colore attuata da Delacroix sulla scia di quanto concettualizzato da Thoré-Bürger in relazione allo stesso Delacroix.

Dans le chapitre précédent, je n'ai point parlé du dessin imaginaire ou de création, parce qu'il est en général le privilège des coloristes. [...] Les purs dessinateurs sont des naturalistes doués d'un sens excellent; mais ils dessinent par raison, tandis que les coloristes, les grands coloristes, dessinent par tempérament, presque à leur insu. Leur méthode est analogue à la nature; ils dessinent parce qu'ils colorent, et les purs dessinateurs, s'ils voulaient être logiques et fidèles à leur profession de foi, se contenteraient du crayon noir. [...] Un dessinateur est un coloriste manqué.

Lapidario, inappellabile, è il verdetto che sancisce la condizione subordinata del disegnatore confinato nel ruolo inesorabilmente irrisolto di «coloriste manqué». Tuttavia, l'epigraficità apparentemente antidialettica di questa affermazione non può risolversi e, in effetti, non si risolve nella stentoreità del verbo unico. L'incontro inevitabile con Ingres, sintesi virtuosa di quell'accordo di contrari che nel disegno coniuga l'ideale e il modello, ne è conferma tangibile. Ancora più tangibile nel confronto tra quanto suggerisce il *Salon* del 1846 nel ricorso rivelatore al termine *mystère* («Si M. Ingres occupe après E. Delacroix la place la plus importante, c'est à cause de ce dessin tout particulier, dont j'analysais tout à l'heure les mystères, et qui résume le mieux jusqu'à présent l'idéal et le modèle») e la non banale problematicità critica dell'identità disegnativa dell'artista di Montauban destinata a emergere con particolare evidenza nel 1855 («Quelle est la qualité du dessin de M. Ingres? Est-il d'une qualité supérieure? Est-il absolument intelligent? Je serai compris de tous les gens

qui ont comparé entre elles les manières de dessiner des principaux maîtres en disant que le dessin de M. Ingres est le dessin d'un homme à système»⁵³.

Tuttavia, ancora nel 1846, *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* aveva opposto una difesa serrata alle accuse mosse a Ingres.

Il est entendu aussi que M. Ingres est un grand dessinateur maladroit qui ignore la perspective aérienne, et que sa peinture est plate comme une mosaïque chinoise; à quoi nous n'avons rien à dire, si ce n'est de comparer la *Stratonice*, où une complication énorme de tons et d'effets lumineux n'empêche pas l'harmonie, avec la *Thamar*, où M. H. Vernet a résolu un problème incroyable: faire la peinture à la fois la plus criarde et la plus obscure, la plus embrouillée!

A distanza di alcuni anni, superato il *Salon* del 1859 che celebra «la magnifique imagination qui coule dans les dessins de Victor Hugo, comme le mystère dans le ciel» rievocata da Burty nel 1877⁵⁴, l'attenzione critica rivolta secondo traiettorie inedite alla densità estetica, semantica e filosofica del disegno – vedi *Le peintre de la vie moderne* (1863), la raccolta di saggi dedicati a Constantin Guys (1802-1892) nel suo nono capitolo (*Le dandy*) – si sarebbe singolarmente arricchita di sfumature etiche integrate in quelle «rêveries morales qui surgissent des dessins d'un artiste» destinate a inverare «la meilleure traduction que le critique en puisse faire»⁵⁵. Una intuizione, ancora oggi incontaminata per intensità lirica nella contestualizzazione filosofica e critica delle arti, nella quale l'immaginazione sublima la dimensione razionale, e il connubio inevitabilmente irrisolto di sogno e immaginazione, – fortemente discriminato dalla condizione onirica füssliniana declinata sull'incubo –, interagisce in profondità con la coscienza morale.

⁵³ Vedi capitolo II.

⁵⁴ «Je parle de ses dessins à l'encre de Chine, car il est trop évident qu'en poésie notre poète est le roi des paysagistes». Il testo del *Salon* venne pubblicato per la prima volta, tra il 10 giugno e il 20 luglio, sulla «Révue Française». Vedi inoltre BURTY, *Maîtres*, cit., p. 311 nota 1.

⁵⁵ «Les considérations et les rêveries morales qui surgissent des dessins d'un artiste sont, dans beaucoup de cas, la meilleure traduction que le critique en puisse faire; les suggestions font partie d'une idée mère, et, en les montrant successivement, on peut la faire deviner».

